



Traduire nous traduit

Entretien avec Jacques Darras

Jacques Darras est poète et traducteur. Il a publié plusieurs essais : *Qui parle l'européen ? L'Europe dans la contrainte des langues nationales* (Bruxelles, Le Cri édition, 2001) ; *Nous sommes tous des romantiques allemands, De Dante à Whitman en passant par Iéna* (Calmann-Lévy, 2002) ; *Les îles gardent l'horizon, marches poétiques dans la littérature de langue anglaise* (Hermann, 2006). Son dernier recueil s'intitule *Tout à coup je ne suis plus seul* (Gallimard, 2006). Il dirige également la revue *in'hui* et codirige le mensuel de poésie *Aujourd'hui Poème*.

Vous avez traduit Walt Whitman, Malcolm Lowry, Ezra Pound et vous publiez à l'automne un volume des poèmes de Samuel Taylor Coleridge chez Gallimard. Pourquoi ce choix ?

La traduction des œuvres anglaises en français procède depuis longtemps de pulsions de curiosité qui sont en soi tout à fait valables. Néanmoins, il en résulte un certain désordre finalement préjudiciable et insatisfaisant du point de vue de la cohérence intellectuelle. Il est significatif par exemple que Coleridge, ce romantique fondateur, ce légitime législateur, au sens hugolien du terme, du romantisme anglais et du romantisme européen n'ait jamais été traduit en français. En France, seul Gabriel Marcel s'est intéressé, de façon assez précise, à Coleridge, en consacrant sa thèse dans les années 20 à Coleridge et Schelling, thèse publiée tardivement¹ dans une indifférence absolue, puisqu'on ne disposait pas des textes de Coleridge en français. Or, Coleridge a laissé des poèmes qui ont marqué et marquent toujours de façon essentielle la langue anglaise. Les Anglais connaissent ainsi par cœur *La Ballade du vieux marin* et *Kubla Khan*. Coleridge est le premier en Europe à être allé se frotter à la philosophie de l'idéalisme allemand. Il a vingt-huit ans quand il part pour l'Allemagne. C'est une démarche très symbolique pour l'Europe de l'époque, puisque, s'il commence par être un admirateur de la Révolution française, il se tourne à partir de 1793 – naturellement, comme pour beaucoup d'Anglais, le régicide lui est impensable – vers l'Allemagne avec son ami Wordsworth, dont on fait beaucoup plus grand cas – lequel, beaucoup plus lockéen, ne s'est pas intéressé à cette philosophie de l'idéalisme allemand. Coleridge suit des cours à Göttingen et lit Kant, Schelling et Fichte. Au bout de deux ans, il rentre en Angleterre tout en continuant à faire venir des livres en allemand pour essayer d'assimiler la critique kantienne. Il ne faut cependant pas le lire comme une simple imitation, reprise ou traduction poétique de la philosophie allemande. S'il a pu faire des contre-sens dans la compréhension du statut de l'imagination chez Kant, il donne à l'imagination une place capitale. Ses développements, sans doute trop intuitifs et lapidaires pour satisfaire les philosophes, demeurent cependant décisifs en ce qu'il

fait de l'imagination une faculté jouant vis-à-vis de l'entendement un rôle qui n'est pas forcément de représentation ou d'auxiliaire, mais celui d'une force originaire. A ma connaissance, ce point n'est pas bien travaillé par la philosophie.

Coleridge serait-il comme un chaînon manquant dans la compréhension du trajet européen, depuis Dante jusqu'à Whitman et dans la compréhension de votre propre trajet ?

Il s'agit, en effet, d'un travail de compréhension de ma propre pensée. C'est une reconnaissance tardive, lente et progressive. J'ai commencé de façon fulgurante et décevante, par la philosophie. Il y avait un blocage en moi qui refusait la lecture philosophique érudite, nécessaire pour avancer dans la pensée ; aussi la poésie s'est-elle imposée de façon dramatique et impérieuse. Ce conflit des deux langages en moi, ressenti très douloureusement à l'École Normale, m'a conduit à une forme d'aphasie. Je pèse bien mes mots : je n'ai pas eu une révélation mais une aphasie, c'est-à-dire une neutralisation des deux discours l'un par l'autre. J'ai pris alors une tangente – celle de la littérature anglaise – que j'ai vécue, dans un premier temps, de façon extrêmement dramatique. Cette tangente a été une longue digression dont je m'aperçois seulement maintenant qu'elle avait du sens. L'existence a révélé dans la lenteur le sens de ces longs méandres dont je suis heureux d'avoir suivi les détours et la longue durée avec patience. Je n'ai pas cessé et n'ai pas fini – j'ai l'impression que je commence simplement – d'éclaircir le sens de ces détours. Coleridge est un personnage que je n'aimais pas lorsque j'avais vingt ans, parce qu'il était pour moi l'image de la faiblesse et de l'échec ; il me renvoyait pour ainsi dire ma propre image. Par mon fond terrien, terrestre et paysan, je me sentais beaucoup plus proche de Wordsworth qui dans sa marche, cherche un socle et s'assure d'un sol. Ce n'est qu'après un très long détour que je reviens Coleridge. Il aura fallu quarante ans pour renouer avec lui et poser cette question : qu'en est-il du lien romantique ? Il aura fallu passer par les frères Schlegel et Novalis, absolument fondamentaux pour comprendre cette période. Ce n'est qu'après avoir relié et retissé ces liens que j'ai compris à quel point Coleridge était un poète penseur original de ce même romantisme et que, dans le fond, il était, du côté anglais, le symétrique des Novalis et Schlegel. En Angleterre, on critiquait, de son vivant, la fragilité de ce personnage instable, qui s'adonnait à l'opium, qui fut incapable d'écrire des poèmes après l'âge de trente ans, qui n'écrivait plus que par fragments et par impulsions, qui quitta sa femme et ses enfants, offrant l'image d'un désordre et d'une angoisse d'être. Or ce personnage était aussi quelqu'un qui se fondait sur la faille entre la poésie et la philosophie.

Faille que vous habitiez d'une certaine manière ?

Oui, exactement.

Vous évoquiez la difficulté, sinon l'aphasie face à ce dialogue impossible entre poésie et philosophie. Diriez-vous qu'il était impossible d'opérer un travail de traduction entre les deux ? S'agit-il d'un véritable problème de traduction ?

J'ai longtemps employé ce terme de « traduction » dans son sens le plus techniquement restreint et précis

possible, car j'ai beaucoup traduit sans réellement penser la traduction et les raisons pour lesquelles je traduais. Je n'essayais pas de bâtir une théorie de la traduction. Par opposition à toutes les idées romantiques, remarquablement évoquées par le livre absolument fondamental d'Antoine Berman², je refusais d'une certaine façon ce concept assez vague de « traduction généralisée ». C'est une notion qui commence à prendre cours avec le romantisme allemand, mais remonte à ce qui fait le propre de la culture germanique, héritière de la traduction de l'Évangile par Luther. Cette traduction est très précisément la marque de la Réforme, c'est-à-dire du mouvement de renaissance religieuse à l'intérieur du christianisme. La traduction est fondamentale pour la culture allemande. L'importance de cet idéalisme de la traduction – dont Antoine Berman montre très bien comment il est lié à « l'infinitude du sujet » – m'est apparue tardivement. Cette méfiance à l'égard de toute construction théorique – indépendamment du fait que l'université se livrait à des opérations abominables de traductologie, comme s'il y avait une science de la traduction ! – provenait d'une pratique poétique qui conjugait écriture poétique et travail de linguiste. Je ne concevais pas qu'on puisse se consacrer à la traduction sans avoir une exigence linguistique absolue, c'est-à-dire une connaissance de la langue étrangère parfaite, qui s'accrût par la traduction. Je ne concevais de connaissance de la langue étrangère que par la traduction et plus encore par l'écriture de la traduction, qui demandait à la fois une maîtrise sémantique et un sens de la nuance. Se frotter à la langue de Shakespeare, de Coleridge ou encore à celle des contemporains, exige que l'on acquière une technique, une méthode, un savoir de la langue anglaise très poussé et très érudit. J'ai donc essayé d'être un poète linguiste érudit, à la différence, me semblait-il – sans nullement les condamner – de beaucoup de poètes français qui se sont lancés dans la traduction de l'anglais avec, certaines fois, énormément de culot et, me semble-t-il, d'approximations. Jouve et Bonnefoy ont vis-à-vis du texte de Shakespeare une sorte d'insolence qu'ils peuvent justifier parce qu'ils sont poètes, mais qui, lorsqu'on connaît la langue anglaise, paraît très brutale. Malgré des réussites tout à fait honorables en tant que poésie, ces travaux demeurent souvent diamétralement opposés à la langue de Shakespeare. La langue de Shakespeare est extrêmement difficile, pour les Anglais eux-mêmes, notamment la syntaxe constamment involutive, renversée, inversée. Shakespeare est le plus baroque des poètes anglais et des poètes de la Renaissance finalement. Le mouvement même de sa phrase ne cesse d'être dans l'inversion, l'éllision, le lapidaire, le fleuri, le métaphorique. Par son goût pour la clarté de la langue française, Bonnefoy est aux antipodes de cela. Pour ma part, j'essaye de tenir à la fois l'exigence poétique et l'exigence linguistique. C'est un effort considérable pour tempérer l'insolence ou l'imposture poétique qui fait partie, en quelque sorte, de la poésie et qui est capable de s'affirmer dans toutes les langues. Il faut la tempérer d'une humilité de linguiste-traducteur en essayant de suivre les circonvolutions d'une langue comme celle de Shakespeare ou d'autres poètes. Du point de vue de la poésie comme de la linguistique, la réflexion sur la prosodie et son passage dans la langue est absolument décisive. La prosodie anglaise d'Angleterre est une prosodie qui, depuis Shakespeare, jusqu'à nos jours – jusqu'à Derek Walcott et son long poème épique de plus de trois-cents pages *Omeros* – emploie le même vers : le décasyllabe (rimé ou blanc), hérité de la *Chanson de Roland*, et popularisé par Chaucer. C'est exactement comme si on pouvait passer de Villon à Bonnefoy sans discontinuité. Versant américain de la langue anglaise, la réflexion prosodique de Williams ou Pound, à partir du verset de Whitman, n'est pas moins capitale. Les Américains

sont des prosodistes qui réfléchissent énormément au vers libre en particulier, là où les Français ont le plus souvent laissé filer. Cet aspect proprement poétique, je l'ai travaillé et me le suis intégré en traduisant tous ces poètes américains. Je me suis ainsi forgé une langue, un vers, un comportement, une façon d'être qui est absolument singulière.

A travers cet attachement à la prosodie et donc au rythme, la difficulté du traducteur n'est-elle pas de se laisser rythmer par la langue et de faire passer ce rythme ?

Il n'y a jamais impossibilité de passage, il y a toujours plaisir, faculté et conscience de pouvoir jouer des rythmes. La traduction est une gymnastique, une technique d'assouplissement de son propre rythme, une façon de se couler dans des rythmes différents, avec lesquels nous entretenons des affinités. On parvient à force de travail et de plaisir, à se couler et glisser de plain pied dans ces rythmes. L'exemple le plus évident pour moi, c'est celui de Whitman. C'est un poète que je découvre à vingt ans, que je trouve à la fois passionnant et en même temps extrêmement rebutant par son affirmation de l'ego, son martèlement du « je » poétique. Je le laisse alors et pratique les poètes qui lui ont succédé ; je le retrouve à cinquante ans sans l'avoir lu entre-temps, mais après m'être familiarisé avec la langue de tous ses successeurs, Williams, Pound, Olson, qui, tout en se déprenant de lui, doivent reconnaître qu'ils lui sont redevables. Être allé au devant de tous ces poètes me fait revenir à Whitman avec une facilité que j'ose dire déconcertante. C'est comme si je n'avais fait pendant trente ans que m'assimiler le rythme whitmanien. Ma traduction des *Feuilles d'herbe*³ comporte certes des imperfections, peut-être même des contresens du point de vue de la précision universitaire ; mais, du point de vue de la poésie, je suis dans le juste parce que je me suis mis à parler « le » Whitman pendant six mois, véritablement habité, hanté par le vers whitmanien. Whitman, c'est une dégaine, une marche démocratique dans une rue de New-York, une façon de flâner, un jazz avant le jazz. Whitman, c'est une démarche de cake-walker boîteuse et lente, qui d'un seul coup se tend. Le « *Song of myself* », est pour moi un chef-d'œuvre, un texte visionnaire qui donne forme à une manière d'être américaine. Le propre des grands textes est d'être matrice des gestes et des comportements. En parlant « le » Whitman, je me suis véritablement senti chez moi.

Vous parlez d'une hantise ou d'une hantologie, est-ce que cela veut dire que traduire, c'est réentendre à partir de son propre « parlêtre », pour reprendre les expressions de Lacan, une manière de le remâcher, de le remarquer ?

Absolument, il a fallu pour cela que j'aie vécu à New York, marcher avec une délectation absolument innommable dans les rues de Manhattan et que j'aie à Brooklyn avec une équipe de cameramen et de preneurs de son, pour filmer New York la nuit, depuis l'endroit même où, à Brooklyn, de l'autre côté, on voit les gratte-ciels de la ville se dresser. J'ai donc traduit Whitman en lui-même. C'est pour cette raison que j'aime traduire la poésie, parce que c'est la forme, sans doute la plus condensée qui soit, d'un être dans la langue. Il a donc fallu traduire Whitman dans sa langue d'origine avant d'arriver sans aucun problème à le traduire ensuite en français, comme si je passais l'East River. C'est très difficile de dire cela à des gens qui croient

à une science de la traduction. Il y a des sciences de la langue, des sciences sémantiques et syntaxiques de la langue, des grammaires, des vocabulaires, des lexiques, qui s'apprennent et sont extrêmement précis et rigoureux, mais il n'y a pas de science de la traduction. C'est un « être dans la langue » qu'il faut habiter, c'est comprendre ce qu'un poète façonne de son propre comportement dans la langue, la façon dont il plie la prosodie à son être, à sa perception du monde. Il faut soi-même se traduire dans cette *Weltanschauung*.

Jusqu'où le traducteur doit-il suivre cette transformation ? La difficulté n'est-elle pas de se retenir ?

Non, parce qu'il y a le contrôle de la langue et du vers. La langue de Whitman par exemple est une langue de la dissolution des intensités, une langue quantique. Ce sont des *quanta* d'intensité dans une distribution absolument nouvelle. C'est une langue d'une modernité incroyable dont il n'y a pas d'équivalent dans la langue française. Chez Coleridge, au contraire, on est tenu par un anglais assez classique, rythmique, martelé, très ballade lyrique, très iambique, qui retient par un corset assez serré. Mais alors qu'il a une prose très dix-huitième siècle, sa poésie lyrique et rythmique réussit à casser la statue d'admiration romaine que Milton avait bâtie dans sa langue chargée de latin, classique et majestueuse, drapée dans une grande dignité, propre à traiter de la chute de l'homme. Coleridge, au contraire, c'est d'un seul coup la marche populaire, le retour à la chanson et à la danse rythmée, rythmique, octosyllabique. Il travaille également d'une façon extrêmement redoutable l'impair, en jouant, comme dans « La Ballade du vieux marin », du 8-7 8-7. Ils ont une oreille prosodique, ces poètes, sur laquelle il faut insister, parce que c'est une chose qui a disparu de la poésie à l'heure actuelle comme si l'extension du champ de la poésie permettait de se dispenser de connaissances prosodiques ; en vérité, c'est tout le contraire, l'extension du champ de la poésie exige l'extension de la connaissance du champ prosodique car il s'agit de la fondation rythmique et de sa codification qu'il faut connaître jusqu'à l'avoir en soi et non pas l'avoir comme quelque chose d'extérieur qu'il faudrait imiter. Non pas compter, mais avoir le compte en soi : c'est indispensable pour devenir poète et traducteur de poésie.

Dans *Qui parle l'europeén ?*, vous écrivez que « rien [...], absolument rien n'est plus difficile à traduire d'une langue à l'autre, d'un rêve de langue à l'autre que le poème. Le poème est le corps hautement visible, parce que difficilement traduisible ou transférable, de la langue » (p. 162) Traduire est-ce une décorporation ou une réincorporation ?

Une réincorporation par laquelle il s'agit de revenir dans la langue par l'extérieur. Nous avons le plus souvent une illusion de domesticité de la langue et l'un des bienfaits de l'apprentissage d'une langue étrangère est de vous fait saisir par contre-coup votre langue comme étant elle-même étrangère, surtout comme n'étant pas la seule. Vous devez partager votre langue avec une autre langue et saisir, en quittant la domesticité et la chaleur du giron maternel, à quel point votre langue est extérieure. Attention, il ne s'agit pas d'expulser les gens de leur propre langue, mais de comprendre que nous y sommes parfois trop confortablement installés. La traduction nous fait comprendre l'extériorité de notre langue, nous contraignant à revenir par l'extérieur dans notre propre langue et non pas par l'intérieur, nous apprenant ainsi notre propre étrangeté.

Il y a bien ici confrontation violente à la loi. La langue étrangère est une violence. Quand il s'agit réellement d'accueillir la langue de l'autre et de la faire sienne, c'est inévitablement un traumatisme. En anglais, la brutalité n'est pas simplement linguistique — ce qui est vrai pour toutes les langues —, mais également culturelle : l'anglais est langue deux fois dominante pour celui qui, en position d'humilité, essaie de s'approprier cette langue qui lui fait constamment sentir, par ailleurs, qu'elle est la langue du pouvoir économique et politique. La langue est une violence physique. Traduire, pour moi, a sans doute représenté une manière de me défendre par l'écrit contre l'anglais (oral), une façon de m'approprier la langue étrangère en diluant son impact et en me la réappropriant dans ma langue française, tout en essayant d'absorber ses vertus. Contre toutes les indications pédagogiques, j'ai commencé à apprendre l'anglais par l'écrit et par la lecture de la poésie. Cela m'a donné une originalité dans l'approche de la langue : la vocation générative, c'est-à-dire la faculté de générer, car le poème génère, est une machine à générer de la langue. C'est un apprentissage de l'élasticité et de la plasticité de la langue. La poésie est un art plastique. Je le dis et je le redirai, la poésie est un art plastique. Sans doute la poésie pourrait-elle être enseignée en même temps que les arts plastiques, car c'est une plasticité de la matière langue. La poésie est une plasticité de l'existence en tant que nous sommes des êtres parlants. (On retrouve cela dans le slam, où le travail de la plasticité de la langue crée une démarche dans la façon de parler la langue). Si la traduction est hospitalité, c'est bien cette plasticité qu'il faut accueillir. Seulement cet accueil de l'étranger n'est pas simplement celui du passant indifférent, c'est l'accueil de quelque chose de violent, d'un ennemi, du moins d'une agressivité. Traduire, c'est une manière de désarmer. La traduction est un conflit entre le ravissement et le rapt : on est ravi par une langue et par une ruse très homérique, on essaye de la capturer. Considérer la traduction comme un simple accueil, c'est offrir une vision optimiste, tolérante et très civilisée d'un conflit qui est d'abord un conflit basique et tribal. « L'épreuve de l'étranger » est une épreuve physique de la domination qu'on essaye de transformer en dialogue civilisé. Traduire est un geste de civilisation ; c'est respecter l'autre parlant mais aussi le soumettre, en le prenant au mot, et en se l'incorporant. Il y a des vertus dans la langue anglaise, que je me suis fait fort d'introduire dans la langue française. En particulier tout le champ sémantique qui touchait ma sensibilité nordique, qui ne trouvait pas son compte dans la poésie française : l'expression d'une sensibilité des rivières, des fleuves. Quels sont les grands poètes des fleuves, sinon les Anglais comme T. S. Eliot et le troisième de ses quatre *Quatuor* (*The Dry Salvages*) sur le Mississippi, ou encore William Carlos Williams et son Passaic (*Paterson*). Il y a un amour de la fluidité de l'eau qui est très important dans la poésie anglo-américaine. Il y a également une poésie géologique qui est fabuleuse, poésie des hautes terres de l'Ecosse et du Yorkshire en particulier. J'y ai puisé une richesse de minerais et de matériaux. Dans la traduction, il y a bien des emprunts, peut-être même du potlatch.

Aujourd'hui, vous redéployez poétiquement ces vertus empruntées à la langue anglaise ?

Je suis sorti de cette dualité du respect et de la crainte. J'ai fait sauter les verrous et les barrières du corps linguistique, tout en le respectant pleinement à l'écrit, puisque c'est là mon travail d'écriture. J'ai appris des Américains et du sens de l'oralité de cette poésie, que c'est le corps tout entier qui porte la langue.

Dans *Qui parle l'européen ?*, vous imaginiez « un poème écrit en plusieurs langues » en ajoutant même qu'« il n'y a plus d'autres choix pour le poète européen. » (p. 117-118). *Tout à coup je ne suis plus seul, n'est-il pas en son projet et sa composition même, un poème européen ?*

En effet, la traduction, n'est pas, pour moi, satisfaisante en elle-même. L'échange des langues ne doit pas se limiter à cela, particulièrement dans l'orientation européenne. Mon travail de poète et de traducteur se sont intimement liés. Lorsqu'on manie une langue de façon fluente, on ne s'entend pas dans la langue étrangère comme on s'entend dans sa propre langue. Par la langue étrangère, ma langue est à corps perdu ; il y a une sorte de perte de soi dans la langue étrangère, une expropriation dans la mesure où nous ne sommes pas propriétaire de la langue étrangère. Bien que méfiant à l'égard de la notion de propriété et de propre, je m'aperçois que la poésie touche là à quelque chose de très étonnant : il est très difficile d'écrire de la poésie en langue étrangère et très rares sont les poètes qui ont fait une œuvre notoire dans une langue étrangère. Est-ce une impossibilité congénitale, ou est-ce une impossibilité historique ? Serait-il imaginable de surmonter cet obstacle par une éducation européenne ? Sommes-nous bloqués sans vouloir le reconnaître, refluant ainsi vers nos nationalismes ? Pourrions-nous risquer ce saut, qui pourrait être initié par le travail des poètes et des écrivains ? Dans *Tout à coup...*, j'emprunte au néerlandais et à l'anglais. Le néerlandais est une très belle langue par ses gutturales qui font défaut au français, que je trouve insuffisamment âpre par certains côtés. J'ai acheté un dictionnaire de néerlandais, et je me suis mis à écrire un poème en néerlandais, que je m'applique à dire avec l'accent néerlandais. La langue est d'une sensibilité sensorielle dermatique extraordinaire. N'est-il pas possible d'aller, par doses homéopathiques, dans la langue de l'autre ? N'est-ce pas là un projet européen ? Je n'ignore pas que le poème est aussi la pointe la plus fragile et la plus exigeante qui soit. Mais comment rejoindre la pointe de l'autre si nous n'inventons pas de médium ?

Avec *Tout à coup*, il ne s'agit pas d'une ouverture à une unique autre langue, mais une langue elle-même tissée dans la pluralité puisque vous faites confluer du néerlandais, de l'anglais, de l'allemand et du français. Les poètes et les traducteurs ne sont-ils pas ainsi invités à participer à l'invention d'un vulgaire européen, un « miraculeux "vulgaire" où nous pourrions établir dialogue avec toute l'Europe ? » (*Qui parle l'européen ?*, p. 116)

Vous flattez mon utopie, car je suis profondément européen. En effet, il ne s'agit plus de se contenter ou de se satisfaire d'avoir dépassé les turpitudes passées. Nous recherchons aujourd'hui sur quel pied repartir. Si avec vingt-sept pays, les échanges commerciaux s'intensifient, nous demeurons en peine quant à l'esprit. La langue commerciale anglaise s'impose sans aucun problème, mais c'est une langue minimale, purement fonctionnelle, insuffisante pour générer l'esprit propre d'une démarche. Bien sûr, il n'existe pas de vulgaire européen. Qui parle l'européen ? Personne. Une réflexion sur les langues est nécessaire. Sur cette question, la France doit réaliser d'importants efforts. Nous manquons de mobilité et il nous faudra bien en venir au mouvement des langues sans quoi rien ne se passera. Ce travail audacieux, périlleux, peut-être stérile, doit être tenté. Il en va de la création d'un esprit européen. Quand on parle d'un esprit ou d'une culture européenne, c'est très gentil, mais tout cela manque terriblement de réalité physique et corporelle. Que

nous la parlions bien ou mal, nous sommes tous dans la transparence de notre propre langue, dans le confort de notre langue, chacun dans notre sphère. Après le choc de nos comforts, l'Europe est aujourd'hui dans une neutralité des comforts, une transparence illusoire, qui d'ailleurs pourrait éclater en morceaux à la moindre crise économique. Nous vivons aujourd'hui dans l'illusion européenne. Peut-on passer d'une illusion à une formation, une éducation ? Comment passer de l'illusion à la réalité européenne ? Sur ce point, les écrivains ne sont pas plus mal lotis que les autres ; conscients de l'étrangeté de la langue et se traduisant entre eux, les poètes, plus que jamais savent très bien que, faute de traduction, la poésie ne va pas très loin et qu'elle ne voyage pas. Ils ne sont pas, eux, dans l'illusion. Je dis que les poètes sont les plus grands réalistes aujourd'hui.

Dans le poème « De rode roos van Rotterdam... » (*Tout à coup*, p. 464) se lit le travail plastique d'un sensible européen. A travers les rues de Rotterdam et dans la confluence des langues, s'ouvre un nouveau partage des couleurs et des parfums sonores de « l'odeur rôdante de Rotterdam », offrant comme un bouquet de sens qui ne pourrait se dire que dans un vulgaire européen, qui loin des chant doux de l'illusion européenne, ne transige pas au conflit, à la violence des effets de coude. « Tout à coup », nous ne sommes plus seuls, nous nous tournons et nous vivons aux frontières européennes.

Votre lecture me touche, parce que c'est à cela que j'aspirais en écrivant. C'est une expérience où j'essaie de saisir les seuils minimaux entre les langues, recherchant le moindre écart. Ce n'est absolument pas une question de chic ou de prétention, j'essaie de suivre un itinéraire dans les rues de Rotterdam à travers la langue elle-même. Alors effectivement, on greffe, on marie, on tourne. *Tout à coup* est un périple, qui parcourt d'un même geste une boucle ouverte, partant d'Irlande pour aboutir à l'embouchure du Rhin.

Travaillant aux frontières et dans le flux des langues, vous réinventez l'accordéon de la carte Michelin, histoire de remettre un peu d'air dans l'accordéon, pour jouer sur les plis du temps, ceux de l'espace européen...

Absolument, j'essaie d'accorder l'Europe, non pas l'accorder, mais l'accorder. Cela passe par le « vulgaire », le « populaire », dans tous les espaces.

Dans le partage des eaux entre le travail de traducteur et celui de poète, ce recueil n'est-il pas le cheminement d'un espace européen qui ne serait plus géographique – « la carte des états majors », mais celui d'une géo-poématique de l'habitation européenne inscrite dans la mobilité rythmique des fleuves qui n'ont pas de frontières mais sont ses frontières mobiles ?

En effet, c'est ce que j'essaie d'inventer et je ne sous-estime pas ici l'apport des langues américaine et anglaise, dans la mesure où ce sont des langues d'intensités distributives, d'intensités inégales, langues accentuelles et donc pleines de contradictions. La prosodie est ici essentielle. L'anglais m'a donné cette vision d'un espace intensivement inégal et de rythme asymétrique. Tout en reprenant des éléments topographiques, j'essaie, par le travail d'intensités nouvelles, de désenclaver des espaces géographi-

ques tels que nous les ont donnés la carte administrative et la carte nationale. Ce travail d'ouverture des Européens à eux-mêmes est un travail à faire sur place, dans une forme de minimalisme, de localisme minimal. Il faut réinvestir notre espace d'une façon subtile, intelligente et allègre, plutôt que d'aller s'entasser sur les routes touristiques. Il y a une façon très facile de contester les routes touristiques qu'offrent les capitaux. Il y a une façon de rouler à contre-sens des boulevards touristiques, c'est cela que j'essaie de faire. Dans l'état d'impréparation et d'inappétence dans lequel nous sommes, et comme dans tous les moments de détresse – sans parodier Hölderlin –, les communautés littéraires deviennent les lieux les plus viables, petits groupes dispersés, quelques graines dispersées, qui peuvent se rejoindre par affinités et jeux d'intensités. Quant à l'institution, elle est prise dans des contradictions dramatiques, prise à la gorge entre la transmission d'un savoir et la transmission d'un métier. Il est par exemple très injuste de demander à l'université de se réformer et de s'adapter au marché ; il y va plutôt d'une pensée en profondeur qui n'est pas faite. Le projet Erasmus n'est certes pas inutile, mais n'est pas non plus à la hauteur de l'ouverture européenne. Il faut de petits transformateurs, des petits pôles d'intensité – il en faut beaucoup –, pour essayer d'ouvrir l'espace. L'urgence est celle des changements de rythme et l'apprentissage d'intensités différentes, comme l'apprentissage d'une danse. Traduire c'est aussi apprendre le sens de la gravité : sentir le centre de la gravité des mots, l'équilibre implicite d'une phrase, à partir de quoi l'on pourrait apprendre la durée, la fréquence et la souplesse des rythmes.

Propos recueillis par Pierre-Étienne Schmit

1 Gabriel Marcel, *Coleridge et Schelling*, Paris, Aubier, 1971. [ndlr]

2 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard. [ndlr]

3 Walt Whitman, *Feuilles d'herbes*, Paris, Poésie/Gallimard, 2002, traduction et présentation de J. Darras.

Les vagues de la Manche, Channel waves

de Jacques Darras
(extrait d'un recueil à venir)

À heures fixes on voit/

At set hours/ at fixed hours/ regularly/ every now and then/ one sees/

Des bateaux se détacher de la falaise/

Boats/ ships/ steamers/ break/ break loose/ break from/ break away from/

Les falaises/

The cliffs/

Emportant trois cents cinq cents mille ou plus/

Carrying/ who carry three hundred five hundred one thousand/ who knows how many/

Passagers/

Passengers/ people/ travellers/ ticket-holders/

D'une falaise l'autre/

From one cliff to the next/ the other/ the other cliff/ the cliff across/ any other cliff/

They are ferries/

On les appelle ferries/ ce sont des ferries/ ferries/ ce sont des ferry-boats/

Du latin fero je porte je transporte/

In latin fero I ferry I carry I ferry I carry I care for your ferrying/ Your ferrying is my carrying/

Ceux qui sont à bord habitent temporairement l'espace océanique/

Those on board inhabit temporarily/ briefly/ ever so briefly/ for a short lapse/ space of time/ the ocean/ the oceanic spaces/ the sea-room/

L'épaisseur verte de la mer se ride plusieurs fois de la même vague.

The thick green sea ripples/ wrinkles/creases (?) several/many/ times under/ with/ through/ one and a same wave/ sea-wave/Channel wave/

Everything moves/

Tout bouge/ ça bouge de partout/ tangage général/ tout tangué/ tango total/

Nothing moves/

Rien ne bouge/ on ne bouge plus/ que personne ne bouge/ immobilité totale/

The cliffs draw near or farther away/

Les falaises se rapprochent ou s'éloignent/ s'éloignent ou se rapprochent/ se font plus proches ou plus lointaines/

How small and fragile a ferry as seen from a cliff !

Comme c'est petit et fragile/ frêle et petit/ c'est très petit très fragile un ferry/ oh ! la fragilité d'un ferry/ vu du haut d'une falaise/ vu d'une/ depuis une falaise/

C'est très grand la distance entre deux falaises vue d'un ferry/

How impressively wide/ large/ the distance separating/ between/ cutting off/ two cliffs/ how extremely distant from each other/ two cliffs/ both cliffs/ seen from a ferry.

La mer au milieu comme le milieu du monde/

The sea in the middle/ being/ standing in the middle of the world/as it were/ so to speak/ so to say/ pour ainsi dire/

One wishes one lived for ever in the middle of the world/

On voudrait/ on aimerait/ on souhaiterait/ on regrette de ne pas/ ah ! si l'on pouvait/ vivre pour toujours au milieu du monde/

In the middle of the middle/

Au milieu du milieu/ dans le milieu extrême/ le milieu central/

La mer comme un temps élastique/

The sea as/being/ some sort/kind of/ elastic/ rubber (?)/ time.

Isn't it ?/

Isn't it ?/

Le vent souffle les poumons respirent/

The wind blows/ is blowing/ the lungs breathe/ draw breath/ inhale/

On croirait voir l'espace rejoindre le temps/

One would think space had caught up with/ met/ joined/ reached/ time/

How charming two cliffs cleft by the same sea !/

C'est si beau/ comme c'est beau/ quelle beauté/ oh ! la beauté de deux falaises fendues/séparées/ par la même mer !/

On aborde ?/

Shall we land ?/ Shall we set foot on land ?/ Shall we come to the shore ?/

Treize millions de voyageurs se posent la même question chaque année/

Thirteen million travellers ask themselves the same/ the same question/ question themselves on the same/ the very same/ point/ every year/

La question de l'entre-deux/

On the point of/ the subject/ about/ à propos/ the in between/

Were it for only one second each/

Ne fût-ce/ ne serait-ce/ qu'une seconde/ fraction de seconde chacun.

Une même question treize millions de fois/

The same question over and over/ over and over and over/ thirteen million times/

How life evaporates !/

Quelle évaporation la vie !! La vie quelle vapeur !/ Vapeur la vie ! À toute vapeur la vie !/

Did you, really ?/

Did you indeed cross the Channel ?/

Avez-vous en réalité/ réellement/ est-ce vrai que vous avez traversé/franchi/passé la Manche ?/

The eight thousand year long Channel.

La Manche vieille de huit mille ans/ huit mille ans de Manche/ Huit mille ans la Manche/

Eight thousand years of divorce against millions and millions of years of geological wedding or welding.

Huit mille années de rupture/ de solution/ pour/ contre/ comparé à/ des millions et millions d'années de conjugalité (le jeu de mots est intraduisible « wedding c'est mariage » « welding » c'est soudure/ de solidarité ou de soudure conjugalement géologique/

Hardly a tear-drop of time !/

À peine/ même passune goutte de larme/ une larme de temps !/

Détachez vous-même un morceau de craie à la falaise, calculez.

Break/ do break/ break for yourself/ some piece of chalk from the cliff then reckon !/do/write/ your own reckoning/

Avez-vous entendu parler de l' « éocène », de l' « holocène » ?/

Had you/ had you ever/ hadn't you/ heard of the « eocene », the « holocene » ?

Never ?/

Ah non ?/ ah ! bon ?/ est-ce possible que vous n'ayez pas/non vraiment ?/

In that case come away from your fellow humans/

Dans ce cas/ si c'est ainsi/ isolez-vous/ séparez-vous/ détachez-vous/ de vos/ de la masse de vos/ semblables/

Take a folding stool and sit anywhere/

Emparez-vous d'un/ empoignez un pliant/ un pliant quelconque/ n'importe quel pliant/ et asseyez-vous n'importe où/ n'importe où dans l'espace/

Look in front of you/ look ahead/

Regardez droit/ fixez droit/ devant vous/

Don't move.

Ne bougez plus/ on ne bouge plus/ fini de bouger/

Nous traversons.

We are now/ we are a-/ crossing/ the crossing has started/ begun/ sailing is on/

Le temps suspendu de l'*Illiade*

Entretien avec Philippe Brunet

Professeur de grec ancien à l'université de Rouen, traducteur, Philippe Brunet s'attache avec passion à faire vivre l'antiquité grecque et romaine, à la faire sortir des cadres académiques dans lesquels elle risque de s'enfermer. Il n'y aurait pas eu d'entreprise de traduction, chez lui, sans une perception intense, originelle, du langage poétique en son rythme et sans l'amour des langues ; pas de traduction non plus sans la volonté de donner à ce rythme son prolongement naturel dans la parole vivante. C'est la raison pour laquelle il a créé, en 1995, le Théâtre Démodocos ; c'est aussi la raison pour laquelle son grand œuvre, une nouvelle traduction de l'*Illiade*, attend toujours d'être imprimée. Il nous reçoit dans une pièce tout entière vouée au travail, dans un amoncellement de papiers, de livres ; au mur, un tableau blanc sur lequel un hexamètre, et sa scansion, provisoirement s'inscrivent.

Philippe Brunet, vous avez décidé de traduire, une nouvelle fois, l'*Illiade* en langue française. Vous avez ainsi touché à un sommet du langage poétique, en même temps qu'à un monument de la culture. Traduire l'*Illiade*, c'est s'affronter à une chose énorme. D'où part votre désir de vous confronter à cela ?

Je ne sais jusqu'où je peux remonter, mais c'était quand même l'idée de traduire le modèle des poètes que je lisais quand j'avais 15 ou 16 ans. Je voulais aussi traduire Pindare, plus difficile, mais plus proche dans sa complexité lyrique. Alors, pourquoi l'*Illiade* ? Parce qu'elle est la première, sans doute. La source de tout. La plus lointaine, en amont du lyrisme, du théâtre, de la littérature personnelle. Elle se tient en arrière, et devant en même temps. Mais cela, je l'ai compris bien plus tard. Et puis je l'ai fait parce qu'un jour cela a été possible et qu'elle était devant moi. J'avais une formation poétique, philologique, musicale, qui me permettait d'entrer dans le vers grec, de le scander, de l'entendre, de le dire, de le partager avec d'autres ; un jour, j'ai rencontré André Markowicz, qui traduisait Catulle à l'époque. Il me débitait du latin, ou du français rythmé sur le rythme antique ; moi je lui débitais du grec. Pour faire des vers rythmés sur le même principe, en français, j'ai d'abord traduit Hölderlin, les *Memnon's Klagen*, et à partir du moment où cela pouvait marcher sur l'épigramme d'Hölderlin qui transposait le distique élégiaque des anciens, il n'y avait pas de raison que cela ne marche pas pour traduire Homère. Mais cela ne s'est pas fait tout de suite. La difficulté est évidente, lorsqu'on imagine tous les noms propres qu'il faut transposer en français. Comment va-t-on transposer par exemple le nom grec « Agamemnon » ? La structure prosodique de ce nom propre, utilisé le plus souvent à la