

John E. Jackson

## LE MÊME ET L'AUTRE : L'ÉCRITURE COMME TRADUCTION

### I

Un témoignage, tout d'abord.

Au cours d'une très longue conversation, qui prit place en décembre 1983 au PLM du Bd Saint-Jacques, conversation oscillant elle-même sans arrêt entre les deux langues, Samuel Beckett m'expliquait que le choix du français, le choix de l'autre langue, donc, s'était imposé à lui, ou avait imposé sa nécessité, au moment où il ressentit que l'anglais, cessant de lui permettre d'écrire comme il voulait, lui dictait en quelque sorte la direction à suivre. « J'étais parlé par cette langue, je ne la contrôlais plus ».

Changer de langue avait donc pour sens de regagner une distance, d'assurer une maîtrise que la (trop grande) force de suggestion de la langue propre ne garantissait plus. Et l'écrivain d'ajouter : « lorsque, quelques années plus tard, je m'aperçus, à l'occasion d'un voyage outre-Manche, que je ne savais plus l'anglais qu'on y parlait désormais, je compris que je pouvais me remettre à écrire dans cette langue. Depuis, les textes me viennent tantôt dans une langue, tantôt dans l'autre. On ne sait pas pourquoi. C'est très mystérieux... ».

Ce témoignage me semble appeler au moins deux types de remarques. Une remarque sur le processus de la création littéraire dans ses rapports au langage, d'abord. Que veut dire, en effet, ce sentiment d'être parlé par une langue dans laquelle on tente d'écrire, sinon que la charge virtuelle des affects déposés dans celle-ci menace d'emporter le processus de secondarisation qui seul permet l'écriture<sup>1</sup>. Cette charge virtuelle, qui relève d'un investissement érotique de la langue en rapport avec le côté « maternel » de celle-ci<sup>2</sup>, deviendrait immaîtrisable dans la mesure où les représentations inconscientes qu'elle indexeraient de triompher de la barrière du refoulement ou du moins d'imposer au Moi une intensité difficilement tolérable. On en déduira que l'écriture est une activité destinée simultanément à dévoiler et à voiler, à connaître et à méconnaître le fondement libidinal qui, pourtant, se trouve à son origine. Choisir une autre langue permettrait alors à ce fondement d'être « filtré », nous y reviendrons, par la distance qui, dans le signe, sépare le système des signifiants du système des concepts qu'il réfère. Qu'il s'agisse, en tout cas, de la nécessité d'interposer un écran supplémentaire, se déduit d'un tout autre exemple. Arrivé au point de son autobiographie où il s'agit de raconter son arrivée à Milan trente-cinq ans plus tôt, et la période de bonheur qui s'ensuivit, Stendhal, sentant

---

<sup>1</sup> Les processus secondaires désignent, dans le langage psychanalytique, les mécanismes par lesquels l'énergie libre des processus primaires (qui sont pour l'essentiel ceux qui organisent le rêve) est *liée* et assujettie à la censure du système conscient-préconscient.

<sup>2</sup> J'ai proposé une première théorisation de ce problème dans *Passions du sujet*, Paris, Mercure de France, 1990. Voir en particulier le chapitre intitulé « Langue maternelle et maternité de la langue », p. 13-57.

les mots qui se pressent sous sa plume le débordent de leur intensité mémorielle, n'a d'autre recours que d'avouer :

Quel parti prendre? Comment peindre le bonheur fou?

Le lecteur a-t-il jamais été amoureux fou? A-t-il jamais eu la fortune de passer une nuit avec cette maîtresse qu'il a le plus aimée en sa vie?

Ma foi je ne puis continuer, le sujet surpasse le disant.

Je sens bien que je suis ridicule ou plutôt incroyable. Ma main ne peut plus écrire. Je renvoie à demain.

Peut-être il serait mieux de passer net ces six mois-là.

Comment peindre l'excessif bonheur que tout me donnait? C'est impossible pour moi.

Comme on le voit à ces phrases célèbres, la force affective liée à la remémoration est trop intense pour se prêter à l'écriture. La « main » ne « peut plus écrire », faute d'exercer sur ce qu'elle écrit le contrôle nécessaire. La menace n'est peut-être pas d'« être parlé », elle n'en est pas moins d'être débordé par la force des mots. Mais si Stendhal, à la différence de Beckett, ne dispose pas du recours possible à une autre langue, si donc ce filtre-là lui fait défaut, il lui reste la possibilité d'une autre forme de « traduction » : celle qui sépare le rappel d'événements vécus de la transposition fictionnelle que l'écrivain peut en donner. Trois ans après l'interruption de la *Vie de Henry Brulard*, à peine une page après le passage que nous avons cité, *La Chartreuse de Parme* renouera le fil de la narration en entamant son parcours exactement au point où l'autobiographe l'avait abandonné avec l'évocation de l'arrivée des troupes de Bonaparte dans le Milanais et les amours du lieutenant Robert avec les dames du château de Grianta. À faire de la différence entre la transposition romanesque et l'évocation biographique un analogon de la différence entre une langue et une autre langue, on comprend mieux, me semble-t-il, le sens du déplacement qu'opère Beckett.

Mais on comprend mieux aussi, réciproquement, à quel point le recours à l'autre langue ne fait que manifester une évidence que le monolinguisme propre à la plupart des écrivains occulte presque toujours, à savoir l'équivalence qui existe entre l'écriture littéraire et la traduction. Qu'écrire soit toujours aussi traduire, plusieurs auteurs l'ont pourtant proclamé avec force. « Qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? » demande Baudelaire dans son essai sur Victor Hugo<sup>3</sup>. Et Proust lui répondra en écho : « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur »<sup>4</sup>. Sans doute, dans ces deux citations, l'activité de la traduction désigne-t-elle avant tout le passage entre les suggestions de la réalité ou de l'expérience et leur formulation verbale. Écrire sera traduire le « livre intérieur de signes inconnus »<sup>5</sup> ou les « sensations les plus fugitives, les plus compliquées, les plus morales

---

<sup>3</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, tome II, p. 133.

<sup>4</sup> Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, tome IV, p. 469.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 458.

(je dis exprès sensations morales) qui nous sont transmises par l'être visible »<sup>6</sup>. C'est toutefois dans un autre sens encore que l'équivalence peut se justifier. *Écrire, selon nous, est une activité de traduction intérieure à la langue de l'écrivain. Écrire est pratiquer le choix d'une autre langue dans sa langue propre.*

Il ne s'agit pas là seulement d'une métaphore. Le propre, en matière d'écriture, ne se confond pas avec le partagé. Si l'écrivain a en commun la langue dans laquelle il écrit avec les utilisateurs de cette langue, son rapport à ce bien commun est simultanément nourri par une relation d'étrangeté qui seule peut rendre compte de l'écriture, du moins poétique. Pour être, nous l'avons vu, les dépositaires d'une charge affective latente – à la façon, disons, dont les électrons peuvent être dépositaires d'une charge électrique –, les mots sont aussi le lieu d'une opacité qui leur prête leur profondeur. Cette profondeur n'est que la distance qui sépare le mot pris comme signifiant, c'est-à-dire comme réalité phonique et comme virtualité d'associations sémantiques possibles, du mot pris comme signifié. Distance où par exemple les suggestions des composantes syllabiques d'un terme viennent troubler et aggraver son « sens » *contre* le sens codifié lexicalement<sup>7</sup> ou encore où la germination du texte s'origine dans une associativité électivement phonique<sup>8</sup>. Dès lors, écrire devient, par nature, une double opération de traduction, traduction de ce qui précède ou de ce qui suit le langage en langage, précisément, et, à l'intérieur de celui-ci, traduction d'un système de représentations codifié dans le système à la fois commun et privé de la langue singulière que l'auteur devra inventer. Deux fois traducteur, l'écrivain (le poète) l'est donc pour être placé devant la double étrangeté d'une réalité extralinguistique à convertir en réalité de langage et d'une réalité linguistique commune à traduire selon son mode d'écoute singulier, à infléchir selon sa respiration syntaxique propre, à moduler selon sa rêverie lexicale particulière. L'analogie avec la situation du traducteur au sens conventionnel du mot s'impose d'elle-même.

## II

Si elles ont du sens, les remarques qui précèdent devraient permettre de considérer la situation des écrivains bilingues comme un simple cas particulier d'une vérité d'ordre beaucoup plus général qui aiderait à spécifier l'écriture littéraire comme telle. C'est par essence que l'écriture littéraire, que toute écriture littéraire serait de l'ordre d'une traduction. Il n'en demeure pas moins que certains auteurs, marqués par des circonstances biographiques ou historiques singulières, illustrent cette essence d'une manière plus exemplaire que d'autres. Parmi eux, le cas de Paul Celan est l'un des plus frappants.

Paul Celan, né en 1920 à Cernowitz dans la communauté juive germanophone en Roumanie, déporté, puis rescapé et installé dès 1948 à Paris après des étapes à Bucarest

<sup>6</sup> Baudelaire, *op. cit.*, p. 132.

<sup>7</sup> Ainsi par exemple dans « Spleen II » de Baudelaire, les « remords » du v. 9 qui servent de comparants aux « longs vers » s'acharnant sur « mes morts les plus chers » semblent-ils redoubler (re-mort), dans leur cuisante brûlure, la mort des défunts.

<sup>8</sup> Comme par exemple dans « L'Après-midi d'un faune » où la « faute idéale de roses » engendre quelques vers plus loin le « bosquet arrosé d'accords ».

et à Vienne, traducteur du russe comme du français, du roumain comme de l'anglais, n'a jamais, malgré un polyglottisme manifeste, voulu abandonner l'allemand comme sa seule langue de création poétique. Cet attachement est d'autant plus remarquable – et tragique – que cette langue fut simultanément la langue de ses bourreaux. Si c'est en allemand et par l'allemand que Celan découvrit son identité de Juif et de poète, c'est aussi dans et par cette langue qu'il eut à faire l'expérience de la volonté d'extermination dirigée contre cette identité. On peut dès lors se demander pourquoi Celan voulut, envers et contre tout, s'en tenir à sa langue maternelle. La réponse, sans doute, est qu'il avait l'impression qu'en abandonnant l'allemand, qu'en abandonnant ce terrain, il donnerait en quelque sorte raison à Hitler. Mais écoutons plutôt son témoignage :

Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine : die Sprache.

Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie musste nun hindurchgeh'n durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, « angereichert » von all dem.

[Accessible, proche, et sauvegardée au milieu de tant de pertes, ne demeura que ceci : la langue.

Elle, la langue, fut sauvegardée, oui, malgré tout. Mais elle dut alors traverser son propre manque de réponses, dut traverser un mutisme effroyable, traverser les mille ténèbres d'un discours meurtrier. Elle traversa et ne trouva pas de mots pour ce qui se passait, mais elle traversa ce passage et put enfin ressurgir au jour, « enrichie » de tout cela.]

Seule à survivre parmi les pertes, la langue – la langue allemande – se voit contrainte à subir un cheminement, un « passage » que l'histoire lui impose comme le prix indispensable dont il lui faut s'acquitter pour sauvegarder une légitimité susceptible, sinon, d'être révoquée par le soupçon de compromission avec les forces du Mal. Il est remarquable de voir ici comment Celan trouve la force de revendiquer la langue *contre* son appropriation et sa dénaturation par les locuteurs du III<sup>e</sup> Reich. Cette revendication s'appuie sur ce qu'on pourrait nommer l'ordalie que la langue doit subir pour maintenir sa légitimité incompromise. Ordalie décrite ici en termes de mutisme, de désarroi, d'obscurcissement et de manque de réponses – comme autant de métaphores, si l'on peut dire, de l'épreuve que le poète lui-même eut à traverser.

Ce que Celan toutefois ne dit pas, dans ces lignes, c'est la manière dont la langue dut négocier ce « passage ». Or cette manière peut être étroitement liée à la notion de traduction. Traduction, en effet, que l'entreprise de démarcation par laquelle un poète juif entreprend d'écrire dans la langue de ceux qui ont cherché à l'assassiner et ont assassiné tous les siens. Traduction, parce que passage à une langue propre à la fois intérieure à la

langue partagée et différente d'elle selon une « raison » qui rappelle celle qui règle l'écart entre deux langues.

De cette proximité à la traduction, il est plusieurs signes dans l'œuvre de Celan. L'un d'eux est du reste l'importance qu'il accorda aux traductions qu'il effectua, de Mandelstam, de Shakespeare, de Valéry ou de Michaux, et qu'il résuma en 1961 dans une lettre à Hans Bender :

Vielleicht kommt einmal auch der Tag, wo man merkt, dass auch diese Arbeiten im Zeichen des Gesetzes stehn, unter dem ich angetreten bin; all das sind Begegnungen, auch hier bin ich mit meinem Dasein zur Sprache gegangen<sup>9</sup>.

[Le jour peut-être viendra où l'on remarquera que ces travaux aussi témoignent de la loi sous laquelle je me suis placé; rencontres, que tout cela; là aussi j'ai été de mon être vers le langage.]

Dans « Es ist alles anders... » [« tout est autrement »], un poème de *Die Niemandrose* [La rose de personne] (1963), qui est dédiée à Mandelstam, l'identification à ce poète qu'il venait de traduire va si loin que Celan se représente, comme en rêve, détachant les bras du poète russe et fixant les siens à leur place<sup>10</sup>. Un autre signe, du moins à l'époque de ce même recueil, est le nombre très élevé de termes étrangers qui viennent consteller de leur présence souvent énigmatique des poèmes qui avouent ainsi leur origine ou leur participation consubstantielle à une autre langue<sup>11</sup>. Parmi ces termes, comme le montre Felstiner, la part de l'hébreu est importante. Or ce n'est pas là un hasard. Si l'allemand aura été la langue à travers laquelle fut tentée l'extermination des Juifs, la réponse d'un poète juif de langue allemande peut logiquement consister dans le rappel linguistique de sa judéité. Rappelant l'origine juive du poète, les mots d'hébreu intégrés dans le poème allemand désignent la langue « autre » dont l'allemand serait à la fois un équivalent et une différence. Or, dans la poésie de Celan, une autre langue joue parfois, de manière aussi spécifique, un rôle analogue. Il s'agit du yiddish. Rien d'étonnant à cela puisque le yiddish est précisément un mixte d'hébreu et de moyen haut allemand. Contrairement aux apparences, toutefois, ce n'est pas sur le plan thématique que le yiddish reçoit son importance, mais sur le plan de ce qu'on pourrait nommer sa valence symbolique. Cette valence, un poème de la *Niemandrose* intitulé « Benedicta » permet de la saisir. Le poème

<sup>9</sup> Lettre à Hans Bender du 10 février 1961, citée dans L. M. Olschner, *Der feste Buchstabe. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, p. 321. L'ouvrage d'Olschner est le plus complet à ce jour sur l'importance de la traduction dans l'œuvre de Celan.

<sup>10</sup> P. H. Neumann, dans *Zur Lyrik Paul Celans* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1968) avait du reste montré que l'identification à Mandelstam s'étendait jusqu'à son nom : en allemand, celui-ci s'épelle avec un double « m », ce qui lui permet de signifier littéralement « souche des amandes ». Or l'amande, la « Mandel », comme Neumann l'a établi, est un signifiant constamment associé chez Celan avec le fait d'être juif. La « Mandelstamm » est donc la « souche des Juifs ».

<sup>11</sup> Aspect bien mis en valeur par John Felstiner dans son essai « Langue maternelle, langue éternelle. La présence de l'hébreu » in *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Paris, Cerf, 1986, p. 65-84.

réfère selon toute vraisemblance à une prière du sabbat (d'où son titre). Placé sous l'égide d'une chanson yiddish de nature métaphysique (puisqu'il y est question d'aller au ciel demander à Dieu s'il est normal que les choses sur terre soient comme elles sont), et adressé à une interlocutrice, il s'achève sur le rappel d'une parole prononcée par celle-ci. Or cette parole a un statut très particulier qui est réfléchi, de manière explicite, dans le texte, à l'aide d'une formule qui nous paraît comme le symbole même de ce que nous cherchons à montrer. Cette formule, c'est « dasselbe, das andere/Wort ». Même et autre, le mot en question est le mot qui indique, qui réalise la bénédiction : « Gebenedeiet ». Or ce terme – qui appartient à l'allemand ecclésiastique (et notamment à la traduction de l'*Ave Maria*) – est repris ou plutôt est actualisé dans sa nature de mot « même et autre » dans le dernier mouvement du poème, qui récapitule ses étapes : « Ge-/trunken/. Ge-/segnet/. Ge-/bentscht. »<sup>12</sup>. « Benschén » est le mot yiddish qui correspond à « benedeien » comme à « segnen ». « Ge-/bentscht » veut donc dire simplement « béni ». Toutefois, beaucoup plus que le sens, c'est l'articulation, c'est la bipartition du mot entre le préfixe allemand indicatif du participe passé et le radical yiddish « bentscht » qui importe. Cette bipartition nous semble en effet comme l'exposant de la *différence* à partir de laquelle non seulement ce poème, mais toute la poésie de Celan peut s'écrire. « Ge-/bentscht » indexerait en quelque sorte le lieu intérieur à partir duquel s'opérerait la réappropriation de la langue allemande par laquelle Celan marquerait sa spécificité de poète juif. Que ce lieu se révèle comme espace de traduction au sens littéral comme au sens métaphorique du terme se comprend d'autant mieux quand on se souvient que Celan a toujours défini son travail poétique dans des termes de mouvement ou de déplacement, autrement dit de passage. De l'allocution prononcée lors de la réception du Prix de la ville de Brême, en 1958, où l'écriture était définie comme l'effort « pour parler, pour m'orienter, pour m'enquérir du lieu où je me trouvais et du lieu vers lequel j'étais entraîné » au grand texte du *Méridien*, deux ans plus tard, où le poème est dévoilé comme le lieu « où les tropes et les métaphores demandent à être poussées à l'absurde », c'est-à-dire explorées « à la lumière de l'utopie », Celan n'a cessé de placer son œuvre dans la perspective de ce que le titre de son cinquième recueil qualifiait de « Atemwende », de « détour du souffle », comprenons, aussi bien, de bifurcation entre les langues.

Objectera-t-on qu'il s'agit d'un cas d'espèce, et que nous généralisons une situation en vérité spécifique? Écoutons alors le témoignage d'un ami de Celan, traducteur et ami de celui-ci, traducteur de Hölderlin et de Shakespeare aussi bien que de Mandelstam, et pourtant très exclusivement francophone, André du Bouchet. Dans ses « Notes sur la traduction »<sup>13</sup>, celui-ci avoue que « la langue étrangère, c'est la langue étrangère dans la langue » et que, tout en souhaitant que « ma propre langue soit la langue étrangère qui deviendra la plus proche », il en découle, logiquement, que « il me reste encore à traduire du français ».

<sup>12</sup> Paul Celan, *Die Niemandsrose*, Francfort, S. Fischer Verlag, 1963, p. 47.

<sup>13</sup> Publié dans *Ici en deux*, Paris, Mercure de France, 1986. Le livre n'est pas paginé.

---

Source : *Revue de littérature comparée*, Toronto, University of Toronto Press, vol. 69, n° 1, 1995, p. 13-18.