



Une fenêtre ouverte sur le monde

Le Courrier

Février 1975
(XXVIII^e année)
2,80 francs français



**DES MINÉRAUX
DES MAISONS
ET DES HOMMES**

**Dans ce numéro
supplément sur l'Unesco**

PUBLIÉ EN 15 LANGUES

Français	Arabe	Persan
Anglais	Japonais	Hébreu
Espagnol	Italien	Néerlandais
Russe	Hindi	Portugais
Allemand	Tamoul	Turc

Mensuel publié par l'UNESCO
Organisation des Nations Unies
pour l'Éducation,
la Science et la Culture

Ventes et distributions :
Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris
Belgique : Jean de Lannoy,
112, rue du Trône, Bruxelles 5

ABONNEMENT ANNUEL : 28 francs français. Envoyer les souscriptions par mandat C.C.P. Paris 12598-48, Librairie Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris.
Reliure pour une année : 24 francs

Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduits du Courrier de l'Unesco », en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du Courrier. Les photos non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne sont renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon-réponse international. Les articles paraissant dans le Courrier de l'Unesco expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement celle de l'Unesco ou de la Rédaction.

Bureau de la Rédaction :
Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris, France

Directeur-Rédacteur en chef :
Sandy Koffler

Rédacteur en chef adjoint :
René Caloz

Adjoint au Rédacteur en chef :
Olga Rödel

Secrétaires généraux de la rédaction :
Édition française : Jane Albert Hesse (Paris)
Édition anglaise : Ronald Fenton (Paris)
Édition espagnole : Francisco Fernández-Santos (Paris)
Édition russe : Georgi Stetsenko (Paris)
Édition allemande : Werner Merkli (Berne)
Édition arabe : Abdel Moneim El Sawi (Le Caire)
Édition japonaise : Kazuo Akao (Tokyo)
Édition italienne : Maria Remiddi (Rome)
Édition hindie : Sayed Assad Ali (Delhi)
Édition tamoule : N.D. Sundaravadivelu (Madras)
Édition hébraïque : Alexander Broïdo (Tel-Aviv).
Édition persane : Fereydoun Ardalan (Téhéran)
Édition néerlandaise : Paul Morren (Anvers)
Édition portugaise : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Édition turque : Mefra Telci (Istanbul)

Rédacteurs :

Édition française : Philippe Ouannès
Édition anglaise : Roy Malkin
Édition espagnole : Jorge Enrique Adoum

Illustration : Anne-Marie Maillard

Documentation : Christiane Boucher

Maquettes : Robert Jacquemin

Toute la correspondance concernant la Rédaction doit être adressée au Rédacteur en Chef.

4 ARCHITECTURES SANS ARCHITECTES

Étude de l'Unesco sur l'habitat traditionnel en Tunisie et dans le monde
par *Wolf Tochtermann*

14 AMADOU MAHTAR M'BOW

Sixième Directeur général de l'Unesco
par *Pierre Kalfon*

SUPPLÉMENT :

19 DOSSIER UNESCO 1975-1976

à 26 I. ÈRE DE SOLIDARITÉ OU ÈRE DE BARBARIE ?

II. NOUVEL APPEL A LA TOLÉRANCE ET A LA COMPRÉHENSION

par *Amadou Mahtar M'Bow*
Directeur général de l'Unesco

27 RESSOURCES CACHÉES DE NOTRE PLANÈTE

par *Konstantin I. Loukachev*

32 MUSÉE-PORTRAIT A CIEL OUVERT

L'immense Niger dans un seul musée
par *Pablo Toucet*

36 LA TRADUCTION

Grandeurs et servitudes de l'art de traduire
par *Octavio Paz*

41 LATITUDES ET LONGITUDES

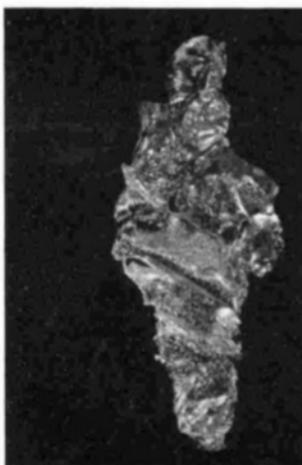
42 NOS LECTEURS NOUS ÉCRIVENT

2 TRÉSORS DE L'ART MONDIAL

« La Parisienne » de Cnossos (Grèce)

N° 2 - 1975 MC 75-3-307

Notre couverture



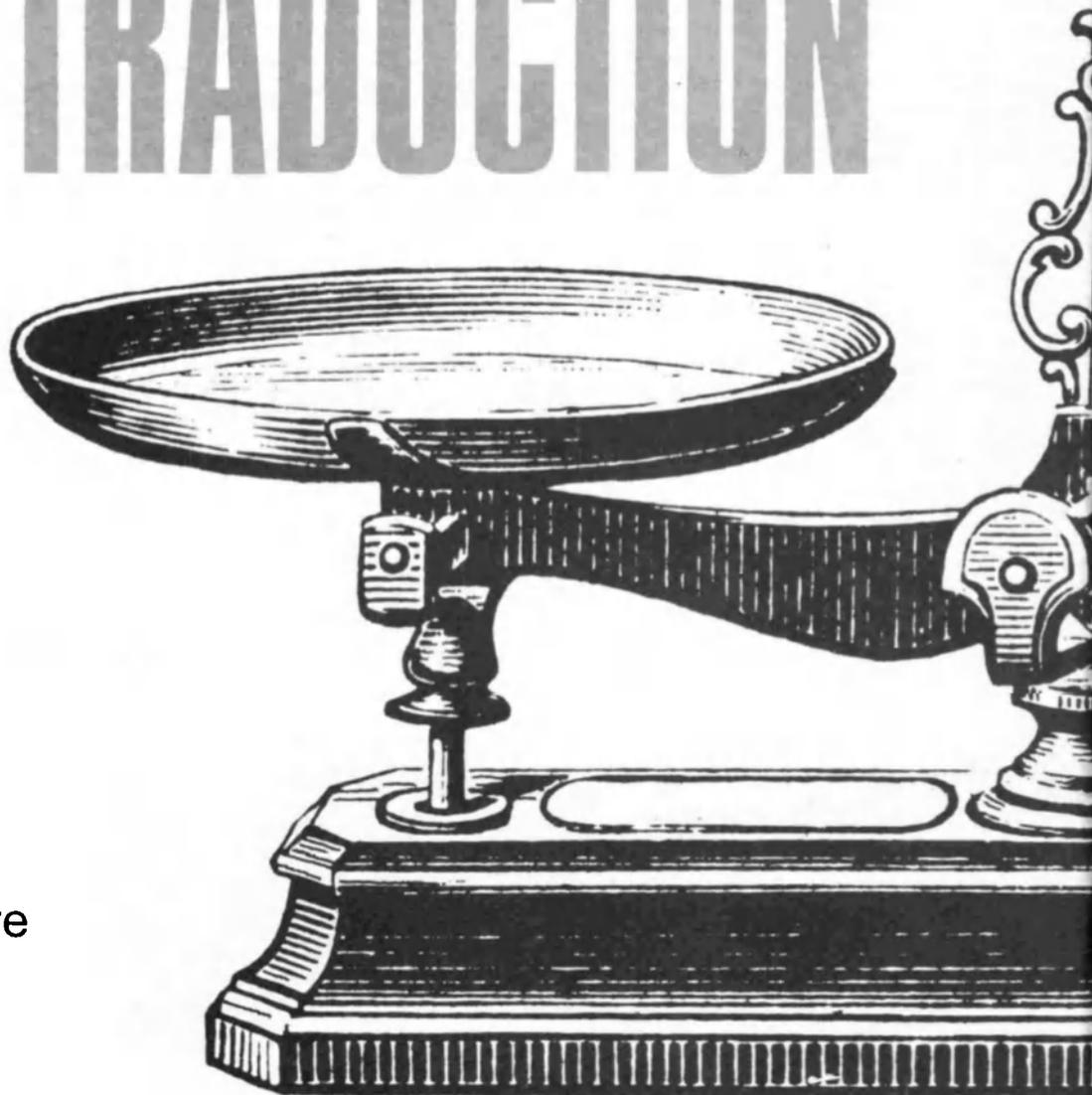
Un des grands défis de l'avenir sera de trouver des ressources naturelles encore cachées, comme des minerais de fer, de manganèse, de chrome, de cuivre, d'or, etc. Notre photo montre un bloc d'or à l'état naturel, exemplaire remarquable par sa forme et sa taille (agrandie 4 fois sur notre couverture). Trouvé au centre de la Roumanie, il est conservé au musée de minéralogie de l'Université de Paris VI. De nombreux minéraux sont présents dans l'eau des océans. Les savants estiment, par exemple, que si l'on extrayait de l'eau des mers tout l'or qu'elle contient, on pourrait en donner plus d'une tonne à chaque habitant de la terre. Voir notre article en page 27.

Photo © Nelly Barland, Paris.

TRADUCTION

par Octavio Paz

Le célèbre
écrivain mexicain
analyse
les grandeurs
et servitudes
de l'art de traduire



Texte © Copyright
Reproduction interdite

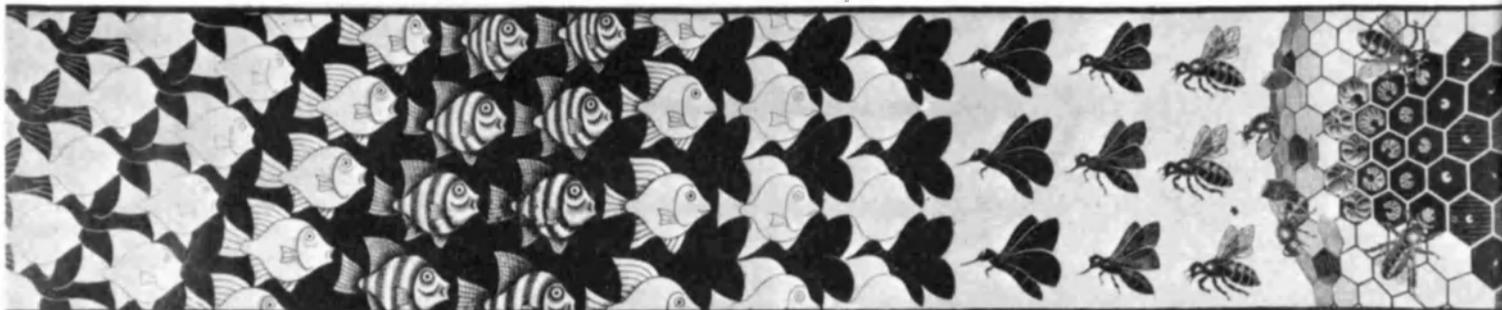
OCTAVIO PAZ. poète et essayiste mexicain, est l'un des plus grands écrivains contemporains de langue espagnole. Ambassadeur de son pays en Inde, il a aussi enseigné dans plusieurs universités. Son œuvre poétique a été réunie en plusieurs volumes dont *Liberté sur Paroles* (éd. Gallimard, Paris 1966). Non moins importante est son œuvre d'essayiste ; citons des ouvrages déjà classiques comme *L'arc et la lyre* (éd. Gallimard, Paris 1965) ou *Deux transparents* : Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss (éd. Gallimard, Paris 1971) ou encore *Courant alternatif* (1972). Excellent traducteur lui-même, il a recueilli ses traductions poétiques en un volume paru sous le titre espagnol de *Versiones y Diversiones* (1973).

APPRENDRE à parler, c'est apprendre à traduire ; lorsqu'il interroge sa mère sur la signification de tel ou tel mot, ce que l'enfant lui demande en réalité, c'est de traduire dans son langage le terme qu'il ne connaît pas. La traduction à l'intérieur d'une langue donnée n'est pas, en ce sens, essentiellement différente de la traduction d'une langue à une autre, et l'histoire de tous les peuples reproduit l'expérience de l'enfant : même la tribu la plus isolée est confrontée, à un moment ou à un autre, au langage d'un peuple étranger.

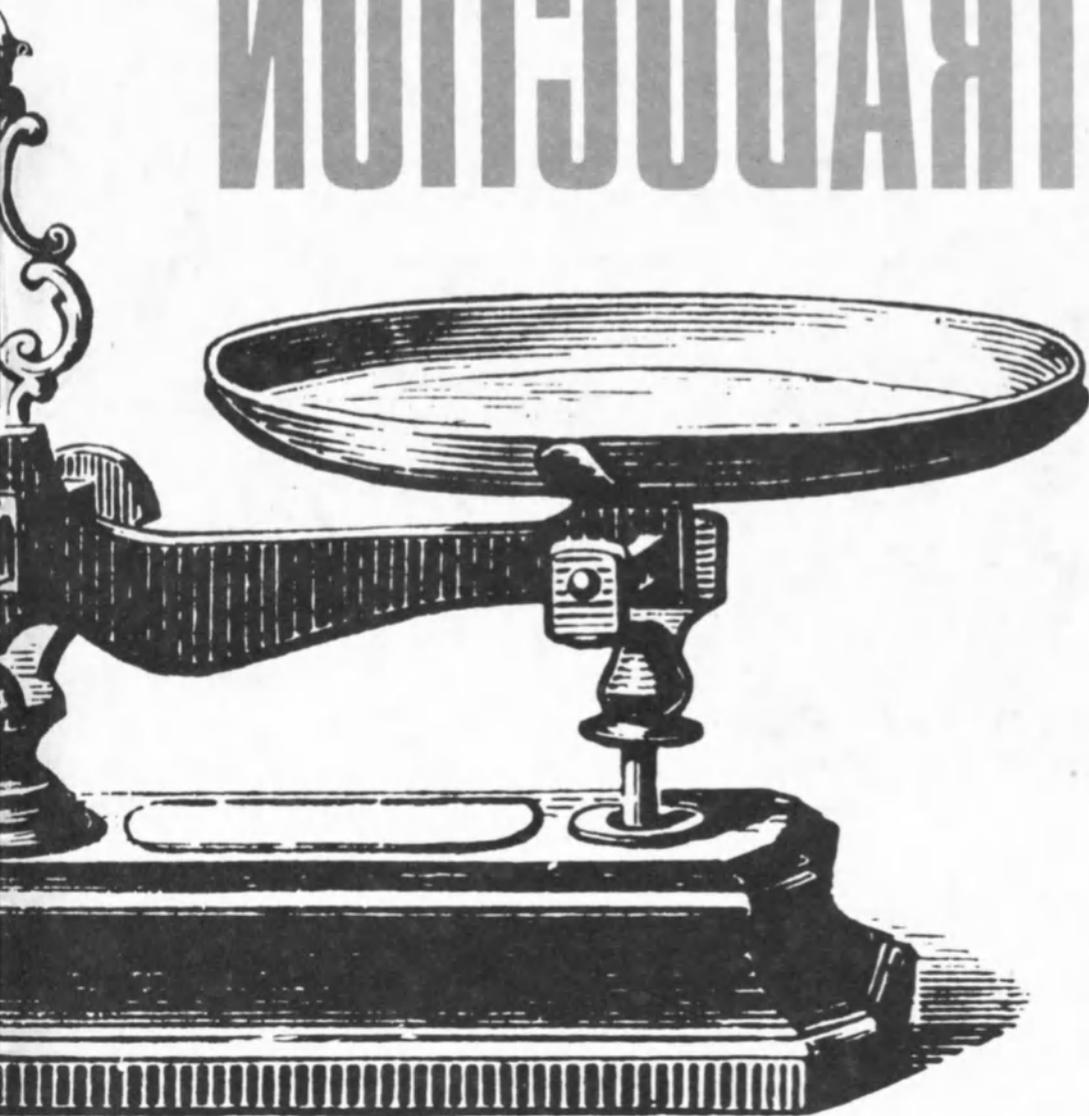
La stupéfaction, la colère, l'horreur,

ou la perplexité amusée que nous ressentons à entendre les sons d'une langue nouvelle ne tardent pas à faire place à un doute sur celle que nous parlons nous-même. Le langage cesse de pouvoir prétendre à l'universalité, s'avère être une pluralité de langues, toutes étrangères les unes aux autres, et toutes inintelligibles les unes pour les autres.

Dans le passé, la traduction dissipait notre doute : s'il n'y a pas de langue universelle, du moins les langues forment-elles une société universelle au sein de laquelle, une fois surmontées certaines difficultés, tous



TRADUCTION



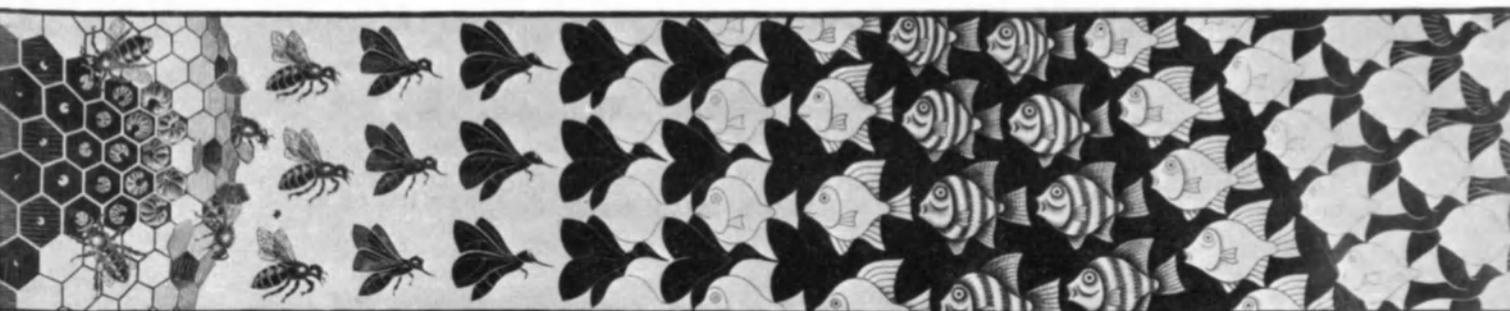
s'entendent et se comprennent. Ils se comprennent parce qu'en des langues diverses les hommes disent toujours les mêmes choses.

Cette universalité de l'esprit était la réplique à la confusion de Babel : certes, il existe bien des langues, mais le sens est un. Pascal découvrait dans la pluralité des religions une preuve de la vérité du christianisme ; de même la traduction répondait, par l'idéal d'une intelligibilité universelle, à la diversité des langues, donnant ainsi non seulement une preuve supplémentaire, mais encore une garantie de l'unité de l'esprit.

L'époque moderne a ruiné cette sécurité. En redécouvrant l'infinie variété des tempéraments, des passions, au spectacle de la multiplicité des mœurs et des institutions, l'homme a cessé de se reconnaître dans les hommes.

Jusqu'alors, le sauvage avait été une exception qu'il fallait faire disparaître par la conversion ou l'extermination, le baptême ou l'épée ; le sauvage qui apparaît dans les salons du 18^e siècle est une créature nouvelle qui, parlerait-elle à la perfection la langue de ses amphitryons, incarne une étrangeté irréductible. Ce n'est

Ci-dessous fragment d'une gravure (*Métamorphose II*, 1940) du célèbre artiste néerlandais contemporain M.C. Escher. Avec beaucoup d'habileté et de subtilité, le graveur traduit ici une métamorphose progressive qui va de l'abeille à l'oiseau en passant par le poisson. A gauche, la même gravure inversée.





Vélasquez



Goya

► pas un personnage à convertir, mais un objet de polémique et de critique ; l'originalité de ses jugements, la simplicité de ses mœurs, la violence même de ses passions sont autant de preuves de la folie, de la vanité, voire de l'infamie, des baptêmes et des conversions.

Changement, donc, de direction : à la recherche religieuse d'une identité universelle, succède une curiosité intellectuelle qui s'évertue à découvrir des différences non moins universelles. L'étrangeté cesse d'être égarement et devient exemplaire, d'une exemplarité paradoxale et révélatrice : le sauvage est la nostalgie du civilisé, son autre moi et sa moitié perdue.

La traduction reflète ce revirement : ce n'est plus une opération destinée à montrer l'identité finale des hommes, mais le véhicule de leurs singularités. Sa fonction avait consisté à révéler les ressemblances par-delà les différences ; désormais elle montre que ces différences sont irréductibles, qu'il s'agisse de l'étrangeté du sauvage ou de celle de notre voisin.

Une réflexion du docteur Samuel Johnson, homme de lettres anglais du 18^e siècle, notée au cours d'un voyage, exprime parfaitement la nouvelle attitude : « Un brin d'herbe est toujours un brin d'herbe, dans un pays ou dans un autre... Les hommes et les femmes sont le sujet de ma recherche ; voyons en quoi ceux-ci diffèrent de ceux que nous avons quittés. »

La remarque du docteur Johnson a deux sens, et tous deux préfigurent le double chemin que devait emprun-

ter l'époque moderne. Le premier a trait à la séparation entre l'homme et la nature, une séparation qui allait se muer en opposition, en combat : la nouvelle mission de l'homme n'est plus de faire son salut, mais de dominer la nature. Le second se réfère à la séparation entre les hommes. Le monde cesse d'être un monde, une totalité indivisible, pour se diviser en nature et culture ; et la culture se fragmente en cultures.

Pluralité des langues et des sociétés : chaque langue exprime une vision du monde, chaque civilisation est un monde. L'astre a beau être le même, le soleil que chante le poème aztèque n'est pas le soleil de l'hymne égyptien.

Deux siècles durant, philosophes et historiens d'abord, anthropologues et linguistes ensuite, ont accumulé les preuves des irréductibles différences qui séparent les individus, les sociétés et les époques. La grande ligne de partage, à peine moins marquée que celle qui s'est établie entre nature et culture, sépare primitifs et civilisés ; puis vient la variété, l'hétérogénéité, des civilisations.

A l'intérieur de chacune ressurgissent les différences : les langues, qui nous servent à communiquer entre nous, nous enferment en même temps dans un invisible réseau de sons et de significations, en sorte que les nations sont prisonnières des langues qu'elles parlent. Et dans le corps de chaque langue, les divisions se reproduisent : époques historiques, classes sociales, générations..., sans parler des relations entre individus isolés appar-

tenant à la même communauté : chacun est emmuré vivant dans son propre moi.

Tout ceci devrait avoir découragé les traducteurs. Il n'en a rien été : par un mouvement contradictoire et complémentaire, on traduit de plus en plus. Voici la raison de ce paradoxe : d'une part, la traduction supprime les distances entre deux langues, de l'autre, elle les révèle plus pleinement ; nous apprenons grâce à elle que nos voisins parlent et pensent autrement que nous.

D'un côté, le monde se présente à nous comme une collection d'éléments hétérogènes, de l'autre, comme une superposition de textes dont chacun est légèrement différent du voisin : traductions de traductions de traductions.

Tout texte est unique, et c'est en même temps la traduction d'un autre. Aucun texte n'est entièrement original, car le langage même est, dans son essence, une traduction : du monde non verbal d'abord ; et ensuite, parce que tout signe, toute expression, est la traduction d'un autre signe et d'une autre formulation. Mais ce raisonnement peut se retourner sans perdre sa validité : tous les textes sont originaux, car toute traduction est singulière. Chaque traduction est, jusqu'à un certain point, une invention et constitue donc un texte unique.

Les découvertes de l'anthropologie et celles de la linguistique ne condamnent pas la traduction, mais seulement sa forme naïve, la traduction littérale que le français qualifie significative-

“Traduction et création sont des opérations jumelles”



Photos © Citraudon, Paris

Picasso

La peinture offre d'illustres exemples de l'art de traduire. Ainsi la toile de Vélasquez, *les Ménines* (demoiselles d'honneur) peinte en 1656 et conservée au Musée du Prado à Madrid (tout à gauche), a servi d'original à des artistes tout aussi célèbres : Goya et Picasso. Dans ses *Ménines*, conservées au Musée du Petit Palais à Paris, Goya a traduit, vers 1780, le chef-d'œuvre de Vélasquez en le transposant de la peinture à la gravure. Mais lorsque Picasso « traduit » Vélasquez, il transfigure complètement le modèle pour lui donner l'empreinte de son propre génie. Ci-contre, la première des quelque 45 variations sur ce même thème peintes en quatre mois en 1957 par Picasso (collection particulière).

ment de « mot-à-mot ». Je ne prétends pas qu'elle soit impossible, je dis que ce n'est pas une traduction. C'est un dispositif, généralement composé de vocables en rang d'oignons, destiné à nous aider à lire le texte dans sa langue originale. Quelque chose de plus proche du dictionnaire que de la traduction, laquelle est toujours une activité littéraire.

Dans tous les cas, sans excepter ceux où il est nécessaire de ne rendre que le sens, comme dans les ouvrages scientifiques, la traduction implique une transformation de l'original, transformation qui n'est et ne peut être que littéraire, car toute traduction met en œuvre les deux modes d'expression auxquels, selon le linguiste Roman Jakobson, se réduisent tous les procédés littéraires : la métonymie et la métaphore.

Le texte original ne reparait jamais (ce serait impossible) dans l'autre langue ; et, cependant, il est toujours présent, car la traduction, sans le dire, s'y réfère constamment ou le transforme en un objet verbal qui, tout singulier qu'il soit, le reproduit : métonymie ou métaphore. Toutes deux, à la différence des traductions explicatives et de la paraphrase, sont des formes rigoureuses, nullement incompatibles avec l'exactitude : la première est une description indirecte, et la seconde une équation verbale.

De toutes les possibilités de traduction, celle sur laquelle retombe la plus sévère condamnation est celle de la poésie. Condamnation singulière, si on n'oublie pas que beaucoup des

meilleurs poèmes de toutes les langues occidentales sont des traductions et que beaucoup de ces traductions sont l'œuvre de grands poètes.

Il y a quelques années, le linguiste et critique français Georges Mounin remarquait qu'en général on accorde — de mauvais gré — qu'il est effectivement possible de traduire les signifiés dénotatifs d'un texte ; par contre, l'on est presque unanime à juger impossible la traduction des signifiés connotatifs. Faite d'échos, de reflets, de correspondances entre sons et sens, la poésie, tissu de connotations, est par conséquent, intraduisible.

J'avoue que cette idée me heurte, non seulement parce qu'elle s'oppose à l'image que je me suis faite de l'universalité de la poésie, mais encore parce qu'elle se fonde sur une conception erronée de la traduction. Tout le monde ne partage pas mes idées, et bien des poètes modernes affirment que la poésie est intraduisible. Peut-être sont-ils mus par un amour immodéré de la matière verbale, à moins qu'ils ne soient pris au piège de la subjectivité. Certains poèmes de Hugo ou d'Unamuno prouvent que les signifiés connotatifs peuvent être conservés si le poète-traducteur arrive à reproduire la situation verbale, le contexte poétique dans lequel ils sont enchâssés.

Le langage se fait paysage, et ce paysage, à son tour, est une invention, la métaphore d'une nation ou d'un individu. Topographie verbale où tout se communique, où tout est traduction. Les expressions y constituent comme

une chaîne de montagnes, les montagnes y sont les signes, les idéogrammes d'une civilisation.

Mais le jeu des échos, des correspondances verbales, outre qu'il est vertigineux, dissimule un danger certain. Cerné de partout par les mots, il vient un moment où nous nous sentons saisis de panique ; angoissante étrangeté de vivre au milieu des noms et non plus au milieu des choses. Etrangeté de porter un nom.

*Au milieu des joncs, et dans le jour
[bas, qu'il est bizarre de s'appeler
[Federico I*

Cette expérience aussi est universelle. Garcia Lorca devait ressentir le même malaise que s'il s'était appelé Tom, Jean ou Chuang-Tzu. Perdre son nom, c'est perdre son ombre ; être seulement son nom, c'est être réduit à n'être plus qu'une ombre. L'absence de relation entre les choses et leurs noms est doublement insupportable : ou le sens s'évapore, ou les choses s'évanouissent. Un monde de purs signifiés est aussi inhospitalier qu'un monde de choses dépourvues de sens — dépourvues de noms —. C'est le langage qui rend notre monde habitable. A l'instant de perplexité devant ce qu'il y a d'étrange à s'appeler Frédéric, ou Sô Ji, succède immédiatement l'invention d'un autre nom, qui est, en quelque sorte, la traduction du précédent : la métaphore ou la métonymie qui, sans le prononcer, le disent.

Depuis quelques années, du fait, peut-être, de l'impérialisme de la linguistique, on tend à minimiser l'aspect éminemment littéraire de la traduction. ▶

► Non, il n'y a pas, il ne peut y avoir, de science de la traduction, bien qu'elle puisse, et qu'elle doive, être étudiée scientifiquement. De même que la littérature est une fonction spécialisée du langage, la traduction est une fonction spécialisée de la littérature.

Et les machines à traduire ? Eh bien, lorsque ces appareils arriveront réellement à traduire, ils réaliseront une opération littéraire, sans faire rien de différent de ce que font actuellement les traducteurs : de la littérature. La traduction est une tâche où, mises à part les connaissances linguistiques indispensables, l'élément décisif est l'initiative du traducteur, que ce dernier soit une machine « programmée » par un homme ou un homme entouré de dictionnaires. Pour nous en convaincre, écoutons donc Arthur Waley : « Un universitaire français a écrit récemment, à propos des traducteurs : « Qu'ils s'effacent derrière les textes, et ceux-ci, s'ils ont été vraiment compris, parleront d'eux-mêmes. »

« A l'exception des cas fort rares d'affirmations toutes simples du genre de « Le chat court après la souris », il n'existe guère de formule qui ait un équivalent exact et mot pour mot dans une autre langue. Le problème est donc de choisir entre diverses approximations... J'ai toujours pensé que c'était moi, et non les textes, qui avais la parole. » Il serait difficile d'ajouter un seul mot à cette déclaration.

En théorie, seuls les poètes devraient traduire la poésie ; en réalité, les poètes sont rarement de bons traducteurs. S'ils ne le sont pas, c'est que, presque toujours, ils utilisent le poème d'un autre comme point de départ pour en écrire un autre, qui est leur.

Le bon traducteur suit la démarche inverse : son point d'arrivée, c'est un poème analogue, sinon identique, au poème original. Il ne s'éloigne de son texte que pour le suivre de plus près. Le bon traducteur de poésie est un traducteur qui, de plus, est poète, comme Arthur Waley, ou un poète qui, en outre, est bon traducteur — comme Nerval quand il traduit le premier *Faust*.

La raison de l'incapacité de nombreux poètes à traduire de la poésie n'est pas d'ordre psychologique, même si le narcissisme y a sa part. Elle est fonctionnelle : la traduction poétique, comme je me propose de le démontrer, est une opération analogue à la création poétique, à cela près qu'elle suit la démarche inverse.

Tout mot renferme une certaine pluralité de significations virtuelles ; au moment où il est associé à d'autres pour former une expression, un de ces sens s'actualise et devient prédominant. En prose, la signification tend à devenir univoque ; au contraire, ainsi qu'on l'a dit bien souvent, une des caractéristiques de la poésie, et peut-être la principale, est de conserver la pluralité des sens.

En vérité, il s'agit là d'une propriété générale du langage que la poésie accentue, mais qui, sous sa forme atté-

nuée, se manifeste aussi dans la langue courante et jusque dans la prose.

Les critiques se sont arrêtés à cette troublante particularité de la poésie, sans remarquer qu'à cette sorte de mobilité et d'indétermination des signifiés correspond une autre particularité également attachante : l'immobilité des signes. La poésie transforme radicalement le langage, dans un sens opposé à celui de la prose. Chez l'une, à la mobilité des signes répond la tendance à fixer une seule signification, chez l'autre, à la pluralité des significations répond la fixité des signes.

Or le langage est un système de signes mobiles et, jusqu'à un certain point, interchangeable. Un mot peut être remplacé par un autre et toute expression peut être dite (traduite) par une autre. En parodiant Peirce, on pourrait dire que le signifié d'un mot, c'est toujours un autre mot. Pour le vérifier, il suffit de rappeler que toutes les fois où nous demandons : « Que veut donc dire cette expression ? » on répond par une autre expression.

Eh bien ! à peine entrons-nous dans le domaine de la poésie que les mots perdent leur mobilité et cessent d'être interchangeables. Les sens du poème sont multiples, changeants ; les mots de ce même poème sont uniques, irremplaçables. Les changer ce serait détruire le poème. La poésie, sans cesser pourtant d'être langage, est un au-delà du langage.

LE poète, plongé dans le mouvement de la langue, continue à aller et retour verbal, choisit quelques mots — ou est choisi par eux. En les combinant, il construit son poème : un objet verbal, fait de signes irremplaçables et inamovibles. Le point de départ du traducteur n'est pas le langage en action, matière première du poète, mais le langage fixe du poème ; langage congelé, et cependant parfaitement vivant. Sa démarche est contraire à celle du poète : il ne s'agit pas de construire, à l'aide de signes mobiles, un texte inamovible, mais de démonter les éléments de ce texte, de mettre à nouveau les signes en circulation, de les restituer au langage. Jusqu'ici, l'activité du traducteur ressemble à celles du lecteur et du critique : toute lecture est une traduction et toute critique est, ou commence par être, une interprétation.

Mais la lecture est une traduction dans la même langue, la critique, une version libre, ou, plus exactement, une transposition. Pour le critique, le poème est un point de départ vers un autre texte, le sien, tandis que le traducteur, dans un autre langage, aidé de signes différents, doit composer un poème analogue à l'original.

Ainsi, en son second moment, l'activité du traducteur est parallèle à celle du poète, avec cette différence capitale que, lorsqu'il écrit, le poète ne

sait pas comment sera fait son poème, et qu'en traduisant, le traducteur sait que son poème devra reproduire celui qu'il a sous les yeux.

Traduction et création sont des opérations jumelles. Ainsi que nous le montrent le cas de Baudelaire et celui de Pound, la traduction est souvent indiscernable de la création. Par ailleurs, il se fait entre elles un incessant reflux, une continue et mutuelle fécondation. Les grandes périodes de la création poétique de l'Occident, depuis ses origines en Provence jusqu'à nos jours, ont été précédées ou accompagnées de croisements entre les différentes traditions poétiques. Ces croisements adoptent soit la forme de l'imitation, soit celle de la traduction.

A ce point de vue, l'histoire de la poésie européenne pourrait être considérée comme celle des conjonctions des différentes traditions qui composent ce qu'on appelle la littérature occidentale, pour ne rien dire de la présence arabe dans la lyrique provençale, ou de celle du haïku et de la poésie chinoise dans la poésie moderne et contemporaine.

Les critiques étudient les « influences », mais c'est là un terme équivoque. Il serait plus sage de considérer la littérature occidentale comme un tout unitaire, où les personnages principaux ne sont pas les traditions nationales — la poésie anglaise, française, portugaise, allemande — mais les styles et les tendances.

Aucune tendance, aucun style, n'ont été vraiment nationaux, pas même le prétendu « nationalisme artistique ». Tous les styles ont été translinguistiques : Donne est plus près de Quevedo que de Wordsworth ; entre Gongora et Marino il existe une évidente affinité, tandis que rien, sauf la langue, n'unit Gongora à l'Archiprêtre de Hita, lequel, à son tour, fait penser, par instants, à Chaucer. Les styles sont collectifs et passent d'une langue à l'autre ; les œuvres, toutes enracinées dans leur terroir verbal, sont uniques... Uniques, mais pas isolées : chacune naît et vit en relation avec d'autres, écrites en langues différentes.

A toutes les époques, les poètes européens — et aussi, maintenant, ceux des deux moitiés du continent américain — écrivent le même poème dans des langues différentes. Chacune de ces versions est, aussi, un poème original et singulier.

Certes, le synchronisme n'est pas parfait, mais il suffit de prendre un peu de champ pour remarquer que nous entendons un concert dont les musiciens, pourvus d'instruments divers, sans obéir à aucun chef d'orchestre ni suivre aucune partition, composent une œuvre collective où l'improvisation reste inséparable de la traduction, et l'invention liée à l'imitation. Parfois un des musiciens se lance dans un solo inspiré ; peu de temps après, les autres le suivent, non sans introduire des variations qui rendent méconnaissable le motif original.

■ Octavio Paz