Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1990)

Heft: 3

Artikel: Entre le mot et l'image : problèmes de la traduction

Autor: Hart Nibbrig, Christiaan L.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870707

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ENTRE LE MOT ET L'IMAGE
PROBLÈMES DE LA TRADUCTION

Seront étudiés dans ces quelques pages — en regardant de près un poème de C.F. Meyer et son contre-exemple de P. Celan — les «interstices» de transition, de transfert et de transcription qui se produisent entre le langage des images et les images du langage, bref: entre le voir et le lire.

Une image, dit-on, en dit plus qu'un long discours, rend les mots inutiles, dit-on, le dit mieux et autrement. Mais de quelle manière? Cela, en effet, on ne peut le montrer, à nouveau, qu'en le *disant*. Et cela signifie alors: transcrire. Ce qui fait toujours apparaître des métaphores, des transfigurations dans lesquelles le processus de transcription s'élève lui-même à la puissance x, articule ses propres difficultés, et met chaque fois en évidence, au moment décisif, la faillite conceptuelle. Il faudrait pouvoir en extraire la racine, afin de vérifier si la transcription du langage des images en langage sur les images et, au besoin, en images du langage, a réussi de façon adéquate, ou en quoi elle a échoué. Mais comment? Et qu'entendre sous le terme d'«adéquat»? Cette question ne se pose pas moins en ce qui concerne la traduction explicite d'images du langage poétique, dont la clarté permet au langage de maximiser son degré de condensation. Dans quel langage, s'il vous plaît, parvient-on de l'un à l'autre, où peut-on distinguer ce que l'on perd lors du transfert dans un autre système de valeurs, et ce qui vient s'y ajouter? Sans doute ni dans l'un, ni dans l'autre. Plutôt dans un troisième, peut-être: un *no man's land* du langage, un moyen terme à l'état de magma, rien moins que la moyenne de deux discours comme leur plus petit commun multiple, parce qu'il manque à ce dernier, si une telle chose existait, la conscience de ce qui manque et de ce qui l'échancre. Et c'est cela qui importe, semble-t-il, dans tout le processus de traduction: une conscience divisée, identifiant deux manières de parler,

et suspendant simultanément une telle identification. Ce que je dis, c'est ce qui dit autre chose, et pour cette raison ce n'est pas cela, mais c'est uniquement cela d'une manière différente, transfigurée. C'est à ces interstices de transitivité et de sinuosité productives, à cette trans-lation et cette transcription que sont consacrées les réflexions qui suivent.

Je voudrais tout d'abord me référer à un exemple assez ancien, «In der Sistina», de C.F. Meyer:

In der Sistine dämmerhohem Raum,
Das Bibelbuch in seiner nerv'gen Hand,
Sitzt Michelangelo in wachem Traum,
Umhellt von einer kleinen Ampel Brand.
Laut spricht hinein er in die Mitternacht,
Als lauscht ein Gast ihm gegenüber hier,
Bald wie mit einer allgewaltgen Macht,
Bald wie mit seinesgleichen schier:
„Umfasst, umgrenzt hab ich dich, ewig Sein,
Mit meinen grossen Linien fünfmal dort!
Ich hüllte dich in lichte Mäntel ein
Und gab dir Leib, wie dieses Bibelwort.
Mit wehnden Haaren stürmst du feurigwild
Von Sonnen immer neuen Sonnen zu,
Für deinen Menschen bist in meinem Bild
Entgegenschwebend und barmherzig du!
So schuf ich dich mit meiner nichtgen Kraft:
Damit ich nicht der grössere Künstler sei,
Schaff mich — ich bin ein Knecht der Leidenschaft —
Nach *deinem* Bilde schaff mich rein und frei!

Den ersten Menschen formtest du aus Ton,
Ich werde schon von härterm Stoffe sein,
Da, Meister, brauchst du deinen Hammer schon.
Bildhauer Gott, schlag zu! Ich bin der Stein."

Une fois de plus, comme c'est si souvent le cas chez Meyer: une discussion lyrique avec sa propre créativité et avec la remise en question de celle-ci. La rencontre du poète avec le tableau de la création est remise et reportée à la confrontation du peintre-sculpteur avec sa propre création. C'est la référence aux Ecritures, où il est question de l'image et du poème, qui tient lieu de signe précurseur à ce qui suit, mais qui sera justement retourné par la suite: référence à Jean, à savoir qu'au commencement fut la parole divine, qui se fit chair, à Moïse, à savoir que Dieu forma l'homme à son image à partir de la terre et: que l'on

ne doit pas se faire une image de Lui. Ainsi, le scandale de l'image est double: elle met Dieu en image, et s'impose, en tant qu'image, à la primauté du verbe.

La relation de l'homme à Dieu illustrée par l'image — flotte-t-il à sa rencontre ou s'éloigne-t-il, abandonnant l'homme —, cette relation est transcrite sous la forme d'un «comme si» en une relation de la parole à l'écoute. Mais celui à qui l'on s'adresse se tait comme le silence de l'espace et celui de l'image, qui rend sonore la parole prononcée devant lui. En fin de compte, il n'y a que le lecteur qui soit vraiment «invité», lui qui se voit obligé d'assister au discours divisé tenu par l'intermédiaire de la station-relais de l'image, divisé entre une grandiose auto-déification et une auto-humiliation grinçante. Ce faisant, le «je» lyrique, poétique, comme metteur en scène du langage, se déplace également le long de l'axe de la transposition dans le discours direct, cité, du peintre-sculpteur devant son œuvre; dissimulé dans ce rôle, il semble se mettre en avant. Double discours des deux dans le texte intratextuel: en analogie hybride avec le dieu créateur, chez qui la parole biblique est une fois encore mise en pratique («Et te donnera corps, comme ce mot biblique»). Il est la créature du sculpteur s'exprimant dans le poème *et* de son discours: lacune d'un destinataire absent. Par le fait d'exposer encore une fois aux yeux du lecteur l'image dans ses traits essentiels, à travers le langage, le texte retraduit la traduction picturale de la parole biblique, il désincarne l'incorporation imagée en dépit de toute rhétorique d'enveloppement, et ramène le mythe de la création à la parole. A cela correspond l'inversion chiasmique suivante: que l'auteur artistique devient l'objet de sa création et voudrait être à nouveau créé par elle. Deux coups accentués se heurtent: «Frappe! Je suis la pierre.» Ce «je», le mot le plus sonore, si j'entends bien, correspond à la pierre muette; cette chose informe, formellement la plus proche de l'image est en même temps la plus dure, dont il faudrait encore extraire une forme tangible, la taillant et la dégageant au burin. Celui qui, se voyant ainsi, se dit ainsi, n'est plus le peintre, qui recouvre le plafond vide d'une pièce comme une surface et le détache, en lui procurant une profondeur métaphysique. Il s'agit du sujet d'un discours qui, de l'extérieur, avec toute son emphase, voile, de manière convexe, un espace creux autour d'un centre où la parole se fige et devient silencieuse. On aurait le cœur brisé, si l'on pouvait entendre ce qui gémit sans bruit, au stade embryonnaire, sous les bruyants coups de marteau d'un tel langage. En s'attri-

buant lui-même un corps de pierre, le «je» s'est transposé en une image du langage. Celui qui tente de le frapper ne touche que la métaphore, et le manque par conséquent. Lu de cette façon, à l'encontre de son propre énoncé, le texte se déconstruit lui-même sous les yeux du lecteur, en annulant l'acte de création qu'il célèbre verbalement dans l'image et qu'il voudrait une fois encore déclencher verbalement à partir de l'image. A la fin lui manque l'image qu'il recouvre de plus en plus au moyen du langage et qu'il remplace par le caractère imagé de son propre *discours*. La parole biblique y est abandonnée au profit d'une créativité de la déconstruction, c'est-à-dire exactement au profit de ce que le texte a fait à travers la cristallisation verbale expurgée d'une instance locutrice figée, en opposition avec l'embrassement et la délimitation picturale d'avant. Il s'agit là d'une solide construction verbale, qui veut être déchiffrée au marteau.

Nous disons ce que nous voyons. Mais voyons-nous ce que nous disons? Le modèle codifié du langage le suggère. Si l'on considère toutefois le code comme un réseau qui structure dès avant le langage les manières de parler en fonction des manières de voir, et si l'on prend au mot les métaphores, alors la fenêtre linguistique grillagée d'un code structuré par des préjugés assimilés et des images cachées ne laisse passer, en fait de réalité extralinguistique, que ce qu'il ne recouvre pas lui-même comme un angle mort du regard. Mais dans ce cas, ce qui tente de rendre visible le langage n'apparaîtrait que dans ses interstices, se détachant de ce qu'elle estampe dans la réalité et de ce qu'elle tait à son sujet.

C'est là que Paul Celan met en œuvre la sonde lyrique en tentant de faire ouvrir les yeux sans cesse à son langage poétique, surtout dans les métaphores: «Des tunnels de vision soufflés dans le brouillard du langage» (*Lichtzwang*), «des voix sans paroles», visibles et audibles dans les «formes vides» (*Niemandsrose*) et les «lignes vides». Dans la *Niemandsrose*, il est question de la «dernière parole qui vous fixa», dans le volume *Sprachgitter*, il est question de «voix oculaires». Et on peut lire dans le poème «Engführung»: «Sahn nicht, nein/Redeten von Worten.» Comme si la véritable parole était simultanément une forme de vision. Un discours tenu à travers les intervalles de la grille, une vision qui ne reflète pas la réalité, mais l'invente dans ces interstices. Ce que dit Celan d'une façon générale de ses poèmes reste valable tout particulièrement pour les images du langage: lors de l'acte de transposition, ils quittent le terrain de la réalité, sans pour

autant pouvoir déjà compter sur un solide pilier, en face, mais ne font que se diriger dans sa direction, en route tel un «message dans une bouteille». «Fleur» — lit-on dans un vers souvent cité — «Fleur/un mot d'aveugle». Succédané provisoire du langage d'une réalité effacée et d'une autre, dans l'intervalle.

Ainsi la conception aristotélicienne de la transcription métaphorique à partir d'un domaine de la chose dans un domaine de l'image conformément à l'analogie est définitivement balayée comme une duperie, une simple question d'étiquette. Celan, dans le poème imagé ci-dessous, a débattu d'une manière lyrique du problème de la transposition qui est le sien.

Les quatre vers sont écrits «Sous un tableau», comme s'il importait de signer ultérieurement cette dernière œuvre du peintre à sa place. C'est aussi une souscription qui souligne la distance face au tableau, dont elle pourrait donner l'espoir d'une plus grande lisibilité grâce à sa traduction allégorisante:

Rabenüberschwärmte Weizenwoge.
Welchen Himmels Blau? Des untern? Obern?
Später Pfeil, der von der Seele schnellte.
Stärkres Schwirren. Näh'res Glühen. Beide Welten.

Engagement verbal impressionniste, un coup de pinceau du langage qui traduit la première impression sensible du tableau en métaphore, qui transpose le champ de blé desséché et froufroutant, ardent de maturité, en un milieu liquide, lequel, imaginé comme une vague, correspond aux flots bleus d'en haut et dissimule en même temps superficiellement une autre profondeur, en bas. Les couleurs complémentaires sont d'ailleurs implicitement mélangées entre elles et dévolues à l'automatisme complétant, activé par l'image du langage, de la perception intérieure du lecteur-observateur, tandis que dans le domaine visible, elles contrastent en haut et en bas. La seconde ligne le dit explicitement et l'analyse à travers des questions sans réponses: «Welchen Himmels Blau?» (De quel ciel, le bleu?) De ce ciel si couvert, si morne? de celui au-dessus, derrière? ou bien de l'image du langage pour le blé, en bas, foisonnant dans sa jaune maturité et appelant à la moisson? «Celui qui marche sur la tête, mesdames et messieurs», dit Celan lors de son discours relatif à la remise du Prix Büchner, à propos du *Lenz* de Büchner, — Lenz qui regrettait parfois, lors de ses randonnées dans la montagne, de ne pouvoir marcher sur la tête —, «celui qui marche sur la tête, voit le ciel comme un abîme au-dessous de lui». Tel est le

décalage que le texte semble vouloir mettre en évidence dans le tableau. En effectuant une copie de la *Résurrection de Lazare* de Rembrandt à l'asile de Saint-Rémy, van Gogh avait remplacé le Christ par un soleil levant. Ici il est éteint, décalé, semble-t-il, vers un soleil secondaire à gauche, et la croix formée par les chemins divergents, s'égarant, est tordue, l'horizon d'une luxuriance crue et barricadé, sans aucun point de fuite. On ne peut dire des messagers de la mort voltigeants s'ils volent vers le bas ou vers le haut, en arrière ou en avant. Mais: ce que l'on pourrait lire symboliquement, à partir d'éléments biographiques, dans ce «chemin de croix», n'est justement pas explicité dans le poème, mais transposé comme un problème de couleurs lié à l'espace pictural du tableau dans un espace linguistique de l'indétermination. *Ainsi* le discours lyrique, *im*pression tout d'abord du tableau expressif, se veut maintenant son *ex*pression. A travers l'acte de transmission accompli par l'image du langage, un tel discours, de telles interrogations deviennent l'intermédiaire d'une lecture de l'image dans laquelle le langage de l'image apparaît lui-même comme un processus de transpositions pleines de tension.

Au troisième vers, l'image n'est pas représentée métaphoriquement comme dans la première, mais interprétée *en tant* que métaphore dans laquelle semble se concentrer toute son essence et tout ce que cela a pu signifier pour le peintre, en tant qu'ultime production jaillie de son âme, peu avant le coup de feu mortel. C'est en même temps une métaphore du discours métaphorique chez Celan en général, l'image d'une trans-scription qui se repousse, sans l'assurance d'un prétendu «en soi» où elle puisse être ramenée en cas de danger. Pas plus que l'image. L'image discursive siffle dans le vide, comme la flèche, mouvement immobile en route entre l'origine et le but, entre le peintre et le spectateur, le poète et le lecteur. Cependant, l'image la plus forte de ce texte concis possède le plus faible degré de clarté. Elle efface l'image qui est son propos. Et comme cette flèche imagée du langage, qui signifie la flèche peinte du tableau, ne fait mouche que lorsque celle-ci atteint le lecteur et comme elle ne l'atteint que lorsque ce dernier redevient le spectateur du tableau et retranspose l'image discursive, fenêtre et véhicule d'une expérience intégrale de l'image, dans le tableau et ses éléments individuels, au quatrième vers: le bruissement des corbeaux frémit de concert avec les épis. La tentative de toucher l'image par le discours: un boomerang qui revient à l'expéditeur, comme l'expliquent les vers d'un poème immédiatement apparenté:

als schwirrte, vom Nichts her. ein Wurfholz
ins Ziel einer Seele: soviel Zeit
denk mir, als Auge, jetzt zu:
dass ich's schwirren hör, näher — [...]

Ainsi s'évapore l'effet de l'image, lorsqu'elle est devenue langage. «Beide Welten» (les deux mondes): faiblement, comme si le poème, de par l'effort continu de translation, avait attrapé une hernie après quatre vers déjà, il ne parvient plus à qualifier que de juxtaposé ce que peu avant, il venait de caractériser dans le tableau comme quelque chose d'inséparable, de profondément uni. Ainsi il se retire et se subordonne au tableau, auquel il renvoie. Un poème, pour utiliser le vocabulaire de Celan, du genre des «Bogengebete» (prières arquées), un «méridien», lequel — je cite la fin du discours de la remise du Prix Büchner — est quelque chose de «circulaire», quelque chose qui «retourne sur soi-même» par les deux pôles, en traversant d'ailleurs — d'une manière amusante — les tropiques; les pôles: l'image et le mot. Ce texte s'intercale comme transformateur et amplificateur entre image et image. Chez C.F. Meyer, le contraire était le cas. Là, le texte intercalait l'image entre lui et lui.

Image *et* parole, voir *et* lire — c'est à ce «et» du titre que ces lignes sont consacrées; ce «et» comme bouchon dans l'ouverture entre deux termes, je voulais l'éprouver, tel un tire-bouchon, pour autant que cela me fût possible, ce «et», non pas comme un passe-partout simpliste, comme une colle universelle, mais en tant que trait d'union *et* division, qui désigne un intervalle plein de tension, une terre inconnue de l'expérience, peut-être, où le schématisme binaire de Kant, son décret que des concepts sans intuition sont vides, que des intuitions sans concept sont aveugles, devient superflu. On en restera sans aucun doute à une telle synthèse d'antinomies, en une simple succession, une simple juxtaposition, aussi longtemps que nous aurons un voile noir, noir sur blanc, en lisant, aussi longtemps que nous ne verrons rien en pensant et que nous ne penserons pas en voyant. Le temps est peut-être venu de penser au-delà et de regarder par-delà une telle division du travail intellectuel, ne serait-ce que — pour déchiffrer le funeste présage.

Christiaan L. HART NIBBRIG

Traduit de l'allemand par Marc Abbühl.