

**Pour un traduire dialectique : traduction de la poésie conversationnelle de Roque Dalton et  
méthodologie meschonnicienne du continu**

Thomas Gauvin

Mémoire présenté au Département d'études françaises

Comme exigence partielle au grade de maîtrise ès arts (Traductologie)

Université Concordia

Montréal, Québec

Octobre 2022

© Thomas Gauvin, 2022

**UNIVERSITÉ CONCORDIA**

**École des études supérieures**

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Thomas Gauvin

intitulé Pour un traduire dialectique : traduction de la poésie conversationnelle de  
Roque Dalton et méthodologie meschonnicienne du continu

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

**Maîtrise ès arts (Traductologie)**

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de  
l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance :

|                        |              |
|------------------------|--------------|
| Debbie Folaron         | Présidente   |
| Pier-Pascale Boulanger | Examinatrice |
| Juan Carlos Godenzzi   | Examineur    |
| Danièle Marcoux        | Directrice   |

Approuvé par : Françoise Naudillon  
Directrice du Département d'études françaises

Le 20 octobre 2022 Pascale Sicotte  
Doyenne de la Faculté

# Résumé

## Pour un traduire dialectique : traduction de la poésie conversationnelle de Roque Dalton et méthodologie meschonnicienne du continu

Thomas Gauvin

La traduction de la poésie conversationnelle latino-américaine comporte un risque évident qui consiste à s'employer à travailler essentiellement le registre de langue afin de donner l'impression d'une poésie de l'oralité. Sauf que le conversationnalisme ne se limite pas à cet aspect et, au contraire, propose de subvertir les attentes qu'on peut avoir des textes relevant de ce courant, au premier chef le fameux poème « *Taberna* » (1968) de Roque Dalton. La traduction ne peut donc pas s'attarder qu'à une idée préconçue de la « forme » et de tout ce qu'elle implique en termes de clichés, car elle romprait irrémédiablement avec le texte de départ. Henri Meschonnic donne les clés nécessaires pour travailler la continuité du texte : il définit la différence entre oralité et parlé, abolit la distinction traditionnelle en forme et fond, institue le rythme comme fondement de la signifiante et offre une approche novatrice pour l'analyser dans le texte. C'est aussi Meschonnic qui remet au cœur de l'expérience traductive le sujet, le texte et les rapports dialectiques profonds qu'ils entretiennent perpétuellement. Enfin, l'historicité, une notion qu'il applique au texte et à son expérience subjective, permet de cerner sa spécificité, comme dans le cas qui nous occupe, celui de Roque Dalton et de son poème phare. Ce dernier, grâce au cadre conceptuel meschonnicien, se révèle non seulement une poétique-praxis qui consacre le primat du sujet, mais également une poétique du rythme par excellence, le rythme étant organisation du discours. Ce mémoire tâche pour autant d'explorer une méthodologie de la continuité en traduction, en faisant appel aux divers instruments théoriques qu'offre l'important appareil meschonnicien.

**Mots-clés :** traductologie, historicité, poésie, sujet, rythme, oralité, poesía conversacional, posvanguardismo, Dalton, Meschonnic

# Abstract

## For a dialectical translation: translation of Roque Dalton's conversational poetry and Meschonnician methodology of the continuous

Thomas Gauvin

An obvious risk in translating Latin American conversational poetry is to work primarily on the language register in order to give the impression of a poetry of orality. Conversationalism does not limit itself to this aspect, however, and, on the contrary, proposes to subvert the expectations that one might have of the texts of this current, first and foremost the famous poem "*Taberna*" (1969) by Roque Dalton. The translation cannot, therefore, dwell only on a preconceived idea of "form" and all that it implies in terms of clichés, because it would irremediably break with the original text. Henri Meschonnic gives the necessary keys to work on the continuity of the text: he defines the difference between orality and speech, abolishes the traditional distinction between form and content, institutes rhythm as the foundation of *signifiante* and offers an innovative method to analyze it in the text. It is also Meschonnic who puts back at the heart of the translational experience the subject, the text and the deep dialectical relationships they perpetually maintain. Finally, historicity, a notion that he applies to the text and its subjective experience, makes it possible to identify its specificity, as in the case that concerns us, that of Roque Dalton and his flagship poem. The latter, thanks to the Meschonnician conceptual framework, turns out to be not only a poetic-praxis that sanctifies the primacy of the subject, but also a poetics of rhythm par excellence, rhythm being the organization of discourse. The present dissertation attempts to explore a methodology of continuity in translation, using the various theoretical instruments offered by the important Meschonnician apparatus.

**Keywords:** translation studies, historicity, poetry, subject, rhythm, orality, poesía conversacional, posvanguardismo, Dalton, Meschonnic

## Remerciements

Merci à Danièle Marcoux, Ph. D., d'avoir dirigé avec grande générosité ce mémoire. En plus des dizaines et des dizaines d'heures de travail collaboratif que vous avez consenties à ce projet, c'est une passion que vous m'avez transmise. J'ai puisé auprès de vous et de nos rencontres (qui me manqueront) énergie et courage, inspiration et savoir. Merci de m'avoir fait confiance depuis le début, d'avoir été présente sans faute. Merci d'avoir été indulgente quand c'était possible, impitoyable quand il le fallait. C'est vous qui m'avez ouvert les portes de la maîtrise en traductologie d'abord et avant tout par la faveur d'une admiration partagée pour la littérature latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle et votre assurance immédiate que mon projet vous intéressait.

Merci à Susann de m'avoir accompagné tout au long de ce parcours sinueux. Ensemble, on a fait du chemin, mais ta patience, ton amour et ton amitié m'ont été indispensables. Tu m'as ramené à l'ordre lorsque, tenaillé par le doute, je pouvais tout laisser tomber. C'est toi qui me donnes les raisons de relever la tête. Merci pour ta compréhension, tous ces soirs que je disparaissais dans le bureau.

Merci à André et Gael, mes fils, d'avoir jalonné ce chemin de bonheurs. Chaque étreinte est un poème, et je réapprends la vie avec vous. Et tant qu'il y a de la vie, il y a du combat.

Je tiens à remercier ma famille et mes amis pour leur soutien et leur accompagnement, et d'avoir enduré mes occasionnels bavardages sur la subjectivation maximale du discours.

Merci, enfin, à Roque Antonio Dalton García, pour son exemple et sa poésie, *una aspirina del tamaño del sol*.

# Table des matières

|  |    |
|--|----|
| <b>Introduction</b> .....  | 1  |
| <b>Chapitre 1 – Roque Dalton et l’historicité d’une poétique-praxis</b> .....  | 3  |
| <b>Historicité et valeur d’un texte</b> .....  | 3  |
| <b>Roque Dalton et son contexte historique</b> .....   | 7  |
| <b>Prise de conscience de classe et engagement</b> .....   | 7  |
| <b>Guerre de position et exil</b> .....  | 9  |
| <b>Retour au Salvador, guerre de mouvement</b> .....   | 11 |
| <b>« Taberna » comme point de bascule</b> .....  | 12 |
| <b>Définition générationnelle du <i>posvanguardismo</i> par Octavio Paz</b> .....  | 13 |
| <b>La poésie conversationnelle selon Roberto Fernández Retamar</b> .....   | 17 |
| <b>La poétique-praxis de Dalton en trois étapes : <i>neovanguardismo</i>, <i>conversacionalismo</i> et poème-collage</b> ..... | 21 |
| <b>Conclusion</b> .....  | 26 |
| <b>Chapitre 2 – Pour un traduire dialectique</b> .....   | 28 |
| <b>Traduire le conversationnalisme : une expérience de la continuité</b> .....   | 28 |
| <b>Continu pratique-théorie</b> .....  | 29 |
| <b>Continu texte de départ et texte d’arrivée</b> .....  | 35 |
| <b>Continu écriture-lecture, continu création-critique</b> .....   | 38 |
| <b>Le paradigme du rythme dans le langage contre le paradigme du signe</b> .....   | 39 |
| <b>Rythme de groupe</b> .....  | 44 |
| <b>Rythme prosodique</b> .....   | 46 |
| <b>Rythme de répétition</b> .....  | 49 |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Rythme d'attaque.....</b>  | <b>50</b>  |
| <b>Résumé du système de notation appliqué aux systèmes linguistiques français<br/>    (québécois) et espagnol (salvadorien) .....</b> | <b>52</b>  |
| <b>Rôle de la notation métrique .....</b>   | <b>55</b>  |
| <b>Conclusion : la subjectivation maximale du chaos.....</b>  | <b>56</b>  |
| <b>Chapitre 3 – Taverne .....</b>   | <b>58</b>  |
| <b>Présentation du poème traduit.....</b>   | <b>58</b>  |
| <b>Taverne.....</b>   | <b>59</b>  |
| <b>Références bibliographiques .....</b>  | <b>82</b>  |
| <b>Annexe I : « Taberna » (Texte de départ).....</b>  | <b>85</b>  |
| <b>Annexe II : Notation rythmique.....</b>  | <b>108</b> |
| <b>Présentation des marques du système de notation rythmique.....</b>   | <b>109</b> |
| <b>Marques situées au-dessus du vers .....</b>  | <b>109</b> |
| <b>Marques situées en-dessous du vers .....</b>   | <b>109</b> |
| <b>Tableau comparatif.....</b>  | <b>110</b> |

*La littérature existe pleinement non pas quand l'œuvre est écrite, mais quand un lecteur remonte le cours des phrases et des mots pour devenir, par ce moyen, cocréateur de l'œuvre.*

*Hubert Aquin*

## Introduction

L'histoire de la poésie conversationnelle latino-américaine, tendance dérivée de la *posvanguardia*, est celle d'une poétique ne se réalisant pleinement qu'à la fin des années 1960, à travers des textes particulièrement caractéristiques. L'un de ceux-ci, le recueil *Taberna, y otros lugares* (1969) de Roque Dalton, marque un tournant dont la portée résonne dans la littérature universelle, en particulier le long poème « *Taberna* » qu'il contient : voici un texte qui, en plus de constituer une poésie de la syntaxe, participant déjà d'un genre nouveau, inscrit le sujet au centre de l'expérience poétique, de l'écriture à la lecture. Un texte qui ne se définit pas par son contenu, ni par ce qu'on entend traditionnellement par la forme, mais bien par l'organisation en tant que telle d'un discours, la poétisation de la conversation en elle-même ; autrement dit, par la subjectivation de la réalité prise comme poème à transposer à l'écrit, le sens se retrouvant dans l'organisation même de cette mise en mouvement du langage, cette oralité, c'est-à-dire le rythme. Si Henri Meschonnic, et il s'agit pour notre recherche d'une notion clé, définit l'oralité comme du sujet que l'on entend, alors Roque Dalton, lui, donne à lire par son poème une poétique de l'oralité par excellence, offrant, au sujet, du parlé écrit qui, en une sorte de cycle poétique, fera réentendre, dans son historicité, l'écrit et le sujet qui s'y réalisent. Ainsi, l'historicité du texte justifie et explique qu'il soit revisité, et sa valeur tient en cette qualité essentielle qu'est son ouverture à la relecture, réinterprétation, subjectivation. Étant donné qu'il s'agit d'un texte de l'oralité, tout sujet est explicitement invité à l'entendre (en le lisant, et donc en le recréant), dans son contexte et son moment, et c'est à ce jeu que participe une traduction, activité de lecture-écriture. Pour le poème qui fait l'objet de notre mémoire, la conversation de taverne est d'abord traduite en poème en espagnol, puis ce poème est traduit en poème en français, assurant la continuité du discours et de son rythme. Compte tenu ici du rôle prépondérant de l'historicité, Henri Meschonnic offre pour autant le cadre théorique nécessaire au traduire d'un travail dont la sémantique rythmique est le principe fondateur de sa signifiante.

Ce mémoire se divise en trois chapitres. Le premier cherche à étayer la prémisse déjà annoncée voulant que l'historicité de « *Taberna* » en fait un texte dont la valeur spécifique oblige à dépasser le binarisme du signe, spécificité que nous résumons sous l'idée de poétique-praxis. Cette idée force de poésie-praxis est explorée à l'aune des caractéristiques qui distinguent la

*posvanguardia* des débuts du *conversacionalismo*. Au fond, ce premier chapitre cherche à montrer la proximité conceptuelle entre la poétique du continu et du rythme chez Roque Dalton et l'appareil théorique d'Henri Meschonnic. Le deuxième chapitre fait état de ce que le premier rend nécessaire, c'est-à-dire d'adopter une méthodologie inspirée de ce cadre théorique pour traduire le *conversacionalismo*, avec pour critère fondamental celui du rythme, une méthodologie du continu, un traduire dialectique. La visée principale du traduire dialectique est de mettre à l'épreuve la traduction à la lumière de l'appareil conceptuel meschonnicien, mais également de mettre à l'épreuve cette théorie à la lumière d'une expérience appliquée ; en d'autres mots, nous avançons que la théorie du rythme offre les outils nécessaires au traduire de la poésie conversationnelle latino-américaine, mais non sans nuances. Puis, le troisième chapitre conclut le travail en présentant le poème traduit, produit du travail pratique-théorique mené simultanément en amont et dont témoignent les deux chapitres précédents. En annexe, enfin, se trouvent le texte de départ en espagnol et le tableau d'exemples comparatifs de notation rythmique, méthode privilégiée pour l'analyse des rythmes des deux textes.

# Chapitre 1 – Roque Dalton et l'historicité d'une poétique - praxis

Étude portant sur l'historicité, ce chapitre vise trois objectifs : d'abord, définir les notions d'historicité et de valeur, ensuite, présenter l'auteur du texte à traduire dans une perspective permettant de situer son énonciation propre et, enfin, déterminer la spécificité du poème à traduire, de façon à saisir sa poétique, grâce à un coup d'œil historique sur les courants littéraires dont il fait la synthèse et dont il se distingue, paradoxalement. L'hypothèse principale explorée et mise de l'avant dans ce chapitre est celle que la poétique-praxis de Roque Dalton — et celle du texte à traduire — exprime une pensée sur le langage, en rébellion irrépressible contre le dualisme du signe et instituant un primat du sujet. Pour autant, afin de saisir l'activité de subjectivation maximale sous-tendue par la lecture de la poésie conversationnelle (et son écriture), il faut passer par l'oralité du texte, son énonciation. Pour la traduction, comme critère premier, s'impose alors le rythme, en tant qu'organisation du discours, dans une perspective d'éthique du traduire. La confirmation de cette hypothèse rend nécessaire le travail sur une méthodologie dite meschonnicienne du traduire, un travail s'inscrivant à son tour dans les jalons théoriques du travail d'Henri Meschonnic, lesquels permettent enfin de formuler un commentaire sur la traduction et sur la théorie de la traduction que nous retrouvons au deuxième chapitre.

## Historicité et valeur d'un texte

Henri Meschonnic définit ainsi la notion d'historicité :

Sur le plan de la théorie du langage et de la littérature, le statut contradictoire entre une situation historique donnée, qui est toujours la circonstance d'une activité, et la capacité de cette activité à sortir indéfiniment des conditions de sa production en continuant d'avoir une action, et d'être continuellement présente à des présents nouveaux. S'oppose à *l'historicisme*, défini comme réduction du sens aux conditions de production du sens : comme de limiter le sens des pièces de Racine au sens des mots chez Racine. *L'historicité* est un élément imprédictible. Elle est la spécificité même d'une œuvre

littéraire, et ce qui seul rend compte qu'elle continue à être lue. Elle suppose une théorie du sujet du poème. Par là elle montre la nécessité d'une théorie du discours, et d'une théorie de la littérature, pour les autres disciplines qui ont affaire à la notion de sens. L'historicité est le lien et la matière de la valeur, et l'objet même de la poétique. (Dessons et Meschonnic, p. 234)

La poétique du rythme, telle que théorisée par Meschonnic, est une « poétique de la spécificité des œuvres, la poétique de leur liberté et de leur histoire » (*ibid.*, p. 61). L'historicité, ce « statut » d'un poème qui n'est un poème que par son activité transformant le sujet, n'existe qu'à travers le sujet (à n'importe quelle époque et dans n'importe quelle circonstance). Ce statut est déterminé par la valeur du texte, c'est-à-dire par ce qui lui confère sa qualité distinctive dans le langage. Or, cette « spécificité qui nous produit » (Meschonnic, 1982, p. 27) advient précisément dans la lecture-écriture. En d'autres mots, l'historicité se définit comme un rapport de réciprocité entre sujet et texte. Étudier l'historicité du texte de départ, ce qui en fait sa valeur, sa spécificité, se révèle donc essentiel pour démontrer une poétique du sujet chez Roque Dalton, laquelle implique ensuite la nécessité de saisir la poétique du texte définie comme une poétique du rythme. De ce point de vue, l'étude de la spécificité du poème « Taverna » permet de découvrir ce qui constitue les fondements de sa valeur et de sa qualité intemporelle : à la fois pont et point de bascule entre les courants littéraires, remise en question du rôle de l'auteur, mise de l'avant du sujet – écrivain, lisant et, éventuellement, traduisant – en tant que créateur premier du poème et l'inscrivant, pour autant, dans le continu. Le poème que nous traduisons, grâce à une étude de sa « spécificité et [du] caractère radical de son historicité » (Dessons et Meschonnic, p. 236), s'appuie donc sur la notion de valeur définie, à partir de Saussure, comme « différentielle interne dans un système » (*ibid.*), qui n'ajoute plus à l'œuvre mais en constitue le fondement même, et qui implique de passer de l'esthétique (considérations externes à l'œuvre) à la poétique (considérations internes à l'œuvre). Exemple d'une poésie-praxis, et qui en fait toute la valeur, le poème de Dalton obéit ainsi à une idéologie qui l'inscrit dans la continuité : celle du primat du sujet dans le texte, la conversation poétisée étant une expérience subjective d'un discours, de ce qui se met en mouvement dans le langage. Aussi, forcément, une expérience du rythme comme activité créative, l'activité créative étant l'observation-énonciation de la conversation de taverne, la transformation de cette conversation en poème, puis la transformation du sujet par le discours. La notion d'oralité telle que

définie par Meschonnic s'impose ici, car non seulement y a-t-il confusion entre parlé et écrit, mais aussi parce que le texte de Dalton fait passer le parlé à l'écrit en dépassant leur opposition. Tout ce qui reste, c'est du rythme. La proximité conceptuelle entre la poésie de Dalton (le conversationnalisme de « *Taberna* » en particulier, dans le cas qui nous intéresse) et la théorie du langage de Meschonnic commence dès lors à se faire sentir.

L'objectif du mémoire, énoncé en introduction, est donc de traduire le *conversacionalismo* d'un de ses plus importants représentants et d'explorer, grâce à un cadre théorique relevant des études traductologiques sans s'y limiter toutefois, comment certaines notions clés de Meschonnic peuvent informer une pratique traductive (à tout le moins d'un point de vue éthique) et, ultimement, les nuances qu'elles impliquent. Mais d'abord, ce chapitre se voulant une analyse de l'historicité de ce texte fondamental pour le courant qui nous intéresse, le conversationnalisme<sup>1</sup>, il distinguera deux qualités essentielles et spécifiques du texte, en lien avec la posture de Roque Dalton et, plus précisément, de son poème « *Taberna* » devant deux « moments » en poésie latino-américaine : d'abord la post-avant-garde, puis, le conversationnalisme. À travers le texte de Roque Dalton, verrons-nous, le *posvanguardismo* accouche du *conversacionalismo*, lui permet d'exister, lui donne les grandes clés de son existence, dont, au premier chef, un attachement à la « réalité » qui passe éventuellement, dans ses caractéristiques, d'une entreprise esthétique à une entreprise poétique-politique (et, plus largement, idéologique et de l'ordre d'une réflexion sur le langage). Ainsi, selon nous, Dalton n'est ni plus ni moins la dernière étape de la post-avant-garde et la première étape du conversationnalisme, sans avancer pour autant que le conversationnalisme succède à la post-avant-garde ou rompt avec elle définitivement. Le poète salvadorien incarne plutôt une tendance qui s'en détache graduellement. Le rapport entre ces deux poétiques n'en est pas un d'affrontement ou de substitution, il est nuancé. En ce sens, Dalton propose une poésie de la continuité. Le conversationnalisme lui-même se détachera rapidement de la spécificité de la poétique-praxis *daltoniana*. Par conséquent, pour contribuer à un début de réflexion, en

---

<sup>1</sup> Nous nous permettons de franciser les termes « post-avant-garde » et « conversationnalisme » (de *posvanguardismo* et *conversacionalismo*), que nous utiliserons en alternance avec leurs équivalents directement empruntés à l'espagnol. Dans le cas de certains autres termes faisant référence à des courants littéraires de l'aire hispanique, nous croyons toutefois opportun de conserver le vocable en espagnol pour ce travail, car il permet de distinguer clairement, outre le contexte du mémoire, ce dont il est question. Par exemple, le *naturalismo*, ou encore, le *modernismo*. En effet, le *modernismo* du monde littéraire hispanique n'est pas le modernisme, et encore moins le *modernism* américain. Post-avant-garde et conversationnalisme ne sont pas aussi associés, dans l'état actuel des recherches en études littéraires, à d'autres courants littéraires que ceux du monde hispanique (en particulier de la poésie latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle) et, en conservant les termes en espagnol ou en les francisant, le risque du « hors-contexte » ambigu se trouve réduit.

traductologie, sur « comment » traduire une poésie de l'oralité, il est absolument essentiel de situer l'œuvre que nous étudions dans ce moment clef de la littérature latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle et, son auteur, à un point de bascule vers cette poésie de l'oralité — l'oralité, conformément à Henri Meschonnic, se donnant à lire comme un mouvement du sujet dans le discours, autrement dit du rythme. Sans ce passage obligé de Dalton par la *posvanguardia* (entre autres innombrables passages obligés), nous n'aurions pas ce rythme de la poésie conversationnelle, cette spécificité du poème qui en fait l'historicité. Or, toujours suivant Meschonnic, rythme et historicité relevant d'abord et avant tout d'une expérience du sujet, il y a lieu de donner un aperçu de ce dont Roque Dalton est le « sujet », de ce qui détermine la spécificité de son énonciation, son rythme. Il s'agit là d'une entreprise déterminante pour l'analyse du conversationnalisme, car : « La recherche de la spécificité et de l'historicité des textes littéraires, qui est l'objet même de la poétique, est dès lors indissociable de la recherche sur ce que sont le rythme et les transformations de la pensée du langage ». (Dessons et Meschonnic, p. 56). Ainsi, l'étude de l'historicité permet de mettre en relief la spécificité du conversationnalisme comme l'expérience d'un sujet donnant à lire une réalité qui, en soi, est elle aussi une traduction. Il s'agit d'une poésie qui témoigne de l'expérience d'un rythme, dans une perspective où se déploie une relation dialectique entre praxis (le littéraire comme action) et mimésis (la corporalité comme littérature). Le conversationnalisme, c'est donc ce que Dalton fait de la post-avant-garde et de la néo-avant-garde. Spécifiquement, il transforme la poésie du primat de l'auteur en poésie du primat du sujet. En somme, afin de démontrer la proximité conceptuelle entre la théorie du traduire chez Meschonnic et la poésie conversationnelle chez Dalton, il est indispensable d'explorer les particularités du texte du poète salvadorien et de ce qu'il fait « subir » à la poésie et au langage. Une telle exploration peut se révéler utile pour éclairer leur remise en question commune du dualisme du signe — notamment celui qui régnait jusque-là dans la poésie latino-américaine, la *vanguardia* mettant de l'avant la forme, puis la *posvanguardia* mettant de l'avant le fond, et que Dalton remet en jeu grâce à une praxis qui va au-delà de considérations dualistes, du moins à ses débuts, c'est-à-dire au moyen de la poésie conversationnelle. À sa façon, Roque Dalton est ainsi l'instigateur d'une poétique-praxis qui fait de l'activité de subjectivation du texte une fin en soi, un texte « incarné » qui transforme le sujet auquel il propose, plus que jamais, un rythme qui le fait « participer », de par sa proximité avec le réel critique. En outre, nous l'observerons, la spécificité du conversationnalisme, expression par excellence d'une historicité, vient du fait qu'il est lecture par le sujet écrivant d'un lieu et d'un

moment spécifiques, eux-mêmes nourris par tout un ensemble de lectures et d'apports contextuels, autrement dit d'un système. Bref, avant d'aborder l'analyse détaillée de notre traduction française du poème « *Taberna* », laquelle fera l'objet du deuxième chapitre, un détour s'impose pour en étudier d'abord l'historicité, c'est-à-dire les fondements de la spécificité intemporelle de cette poésie-praxis, de sa poétique du continu.

## **Roque Dalton et son contexte historique**

Né le 14 mai 1935 à San Salvador, poète incontournable dans l'histoire de l'Amérique centrale, et en particulier de son pays, El Salvador, Roque Antonio Dalton García incarne de façon exemplaire l'union entre la poésie et la révolution (au sens de la lutte révolutionnaire<sup>2</sup>) ; une synthèse de deux pratiques-théories, l'une littéraire et l'autre, politique. Pourfendeur en ce sens de la compartimentation de la pensée et du geste en disciplines et champs d'action arbitrairement scindés par la tradition — artistique, politique ou philosophique —, il partage avec Henri Meschonnic le même cheval de bataille, quand ce dernier blâme le monde académique de sa cécité face au nécessaire continu « langage-poème-éthique-politique » (Meschonnic, 2007, p. 9). La vie mouvementée du guérillero Dalton prend fin autour du 10 mai 1975, exécuté par des membres de son propre camp dans des circonstances obscures.

### **Prise de conscience de classe et engagement**

Roque Dalton grandit à San Salvador avec sa mère María García, infirmière, généralement en l'absence de son père, Winnal Dalton Jr., dont il est l'enfant illégitime. Il reçoit une éducation catholique dans des collèges qui laisseront leur marque sur sa pratique, son œuvre étant traversée de thèmes religieux, dont les leitmotifs du sacrifice, du martyr, etc. Ainsi, dans les années 1960, il est sensible à l'émergence de la théologie de la libération, dont Ernesto Cardenal, son contemporain, sera le porte-étendard, en plus de partager, avec d'autres, le rôle de fondateur du

---

<sup>2</sup> La lutte, tout simplement (au sens général), comprise comme l'action politique motivée idéologiquement par le marxisme de l'époque, une lutte pour la libération des peuples et des travailleurs, mais aussi telle que l'entendait Antonio Gramsci, une lutte d'hégémonie culturelle, c'est-à-dire pour combattre l'idéologie dominante bourgeoise et visant à exacerber la conscience de classe et fomenter la révolte face à l'ordre injuste. La révolution se fait, donc, en deux étapes : la première, la guerre de position, désigne la lutte culturelle, et la seconde, la guerre de mouvement, est la mise en branle de l'insurrection. Roque Dalton incarne à travers sa biographie ces phases révolutionnaires théorisées par Gramsci, d'où les intertitres de cette section.

conversationnalisme. Lorsqu'il entame ses études en droit au Chili en 1952, il entre aussi en contact avec le marxisme, une philosophie qui change en profondeur sa vision du monde et qui lui offrira une grille d'analyse de la réalité des conditions matérielles d'existence de son peuple, et, de façon plus déterminante encore, une vision de l'histoire et de la littérature. Sa transition est fulgurante : « J'ai commencé à dériver rapidement et vertigineusement vers une position marxiste militante et, en même temps, rapidement et vertigineusement vers la poésie<sup>3</sup> » (Valdés Muñoz, 1986, p. 39). Très vite, Dalton se forme à l'idée d'une action politique plurielle, c'est-à-dire s'accomplissant à la fois dans les idées et dans les gestes, la réflexion et l'action. Cette vertigineuse descente dans la poésie, cette chute dans la littérature, s'accompagne simultanément d'un éveil intellectuel (à travers la réflexion critique, les lectures, etc.) et corporel en phase avec une expérience sociale constante. La réflexion de Dalton, celle qui porte particulièrement sur le rôle du poète, s'ancre dès lors et durablement dans un continu entre la pratique et la théorie.

Au retour de Dalton au Salvador, il devient une figure intellectuelle d'importance en tant que journaliste et chroniqueur. Il publie ses premiers recueils de poésie, déjà politiques et inspirés par la philosophie du matérialisme historique, *Dos puños por la tierra*, par exemple, son premier recueil écrit avec Otto René Castillo (1936-1967), poète guatémaltèque, dans lequel il rend hommage à Anastasio Aquino, leader autochtone salvadorien qui mena une rébellion en 1832, et qu'il proclame héros national, hérésie pour l'élite nationaliste de l'époque (Dalton, 2005, v.1, p. 19). Dalton reprend l'esthétique des poèmes-chants de Pablo Neruda, figure de proue, quant à lui, de la *vanguardia* latino-américaine. En 1955 et 1956, Dalton fonde le *Círculo Literario Universitario* (CLU), qui rassemble la *Generación Comprometida*, un groupe hétérogène d'auteurs exilés politiques se retrouvant dans les années 1950 au Salvador, provenant de plusieurs pays d'Amérique latine (Nicaragua, Honduras, Argentine, etc.), dont José Roberto Cea, Manlio Argueta, Tirso Canales, Álvaro Menéndez Leal. Avec la création de ce groupe, la posture particulière de Roque Dalton au sein du mouvement littéraire post-avant-gardiste commence à se définir, en particulier en ce qui a trait à la recherche d'une esthétique innovante. Dans le cadre des publications du CLU, Dalton a l'occasion d'élaborer et d'approfondir sa pensée sur la poésie, le poète et son rôle<sup>4</sup>. Le poète doit être au service du peuple et, cette conviction qu'il nourrira jusqu'à la fin, il la résume ainsi dans *Poemas clandestinos* (1975) :

---

<sup>3</sup> Les sources en langue espagnole citées en français sont traduites par l'auteur du mémoire.

<sup>4</sup> Pour une analyse approfondie de sa vision du rôle du poète, voir l'article de Martivón Galindo publié en 1996 dans *Lucero*, « *La poética del exilio permanente de Roque Dalton García: Vanguardia revolucionaria y revolucionaria* »

Quelle que soit sa qualité, son niveau, sa finesse, sa capacité créatrice, son succès, le poète, pour la bourgeoisie, ne peut qu'être :

SERVITEUR

BOUFFON ou

ENNEMI

## **Guerre de position et exil**

En 1957, lors d'un voyage en Union soviétique, Dalton fait la connaissance de Juan Gelman, poète argentin qui, comme lui, est l'un des premiers conversationnalistes. À son retour au pays, il devient militant du Parti communiste du Salvador. Vers la fin des années 1950, il exerce le droit et continue de participer à des revues littéraires et politiques, ainsi qu'à des rassemblements et à des rencontres de discussions. C'est à cette époque que Dalton se démarque dans l'art de la conversation, alors qu'abondent les soirées arrosées entre artistes, écrivains et intellectuels de gauche :

Satirique, mordant, farceur, mais débattant en même temps, là, des questions d'un intérêt aigu pour l'*ethos* de la génération, comme le reflète savoureusement le chapitre 3, *TODO. El party*, de *Pobrecito poeta que era yo*, le modèle ultime de conversatoire bohème dans le récit de Dalton, comme « Taberna » l'est dans sa poésie. (Dalton, 2005, v. 1, p. 22)

C'est aussi à cette même époque que la situation politique se dégrade et que le gouvernement libéral de José María Lemus réprime les révoltes sociales contre l'austérité. Dalton, rédacteur en chef de la revue étudiante *Teleperiódico*, leader de la gauche universitaire, est ciblé par une vaste entreprise de censure et de répression. Emprisonné en octobre 1960, on prévoit de le condamner à mort. Le même mois cependant, le gouvernement Lemus est renversé par une junte de gouvernement à l'orientation politique populaire d'inspiration castriste. La junte libère les prisonniers politiques, dont Roque Dalton, dont la remise en liberté est célébrée par une foule en liesse venue lui manifester son appui (*ibid.*, p. 23). Un an plus tard, la junte est à son tour renversée

---

*vanguardia* ». La complémentarité dialectique de l'action politique et littéraire y est amplement exposée et l'auteur illustre la praxis révolutionnaire du poète, celle-là même qui l'a peut-être mené à sa perte, étant donné les différences marquées avec une partie des militants de la guérilla salvadorienne. Cette praxis a également eu pour effet de marginaliser les écrits de Dalton, longtemps clandestins parmi la population de son pays. Aussi, à noter que la citation de Dalton qui suit, tirée de *Poemas clandestinos*, vient de l'article de Galindo, traduite par l'auteur du mémoire.

par le réactionnaire *Directorio cívico-militar*, au service de l'oligarchie locale, qui expulse les figures majeures de la gauche, dont Dalton, contraint à l'exil au Mexique.

Poursuivant là-bas son activité littéraire et politique, il publie plusieurs recueils de poésie et il tisse des liens d'amitié avec de nombreux auteurs, dont Mauricio de la Selva, Eraclio Zepeda, Salomón de la Selva. En 1962, il s'installe à Cuba et se joint à la Révolution cubaine (*ibid.*, p. 25). Il reçoit un entraînement militaire et participe activement à diverses institutions culturelles cubaines au sein desquelles il joue un rôle de plus en plus important. Il rencontre Roberto Fernández Retamar, qui deviendra le poète conversationnaliste le plus célèbre de Cuba, en plus d'être le premier penseur à en avoir distingué les principales caractéristiques. Liés par une grande amitié, ils consolideront l'une des tendances poétiques les plus innovatrices issues de la *posvanguardia*. Le poète salvadorien anime et participe à d'innombrables *tertulias*, des soirées de discussion, et il se démarque par ses talents « conversatoires » et sa contagieuse passion. Pour Dalton, la conversation est là où se forge la pensée, et cette pensée est, par conséquent, commune et dialectique.

En 1964, il retourne clandestinement au Salvador où il se butte à l'immobilisme des cadres du Parti communiste. Capturé par la police dans un bar, et détenu dans la prison de Cojutepeque, il est soumis à de longs et pénibles interrogatoires par la CIA. Après deux mois, il réussit à s'évader et, en 1965, il se réfugie de nouveau à Cuba, renouant avec des responsabilités au sein de la revue de la Casa de las Américas, alors dirigée par Fernández Retamar.

En 1966, mandaté par Cuba, il s'installe avec sa famille à Prague, en Tchécoslovaquie. Il fait la connaissance de Régis Debray, constate les limites et défis du socialisme réel et publie *Taberna, y otros lugares*, recueil de poésie qui lui vaudra en 1969 le Prix de poésie de la Casa de las Américas.

De retour à Cuba durant l'année 1968, avant la répression soviétique du Printemps de Prague, il reprend sa collaboration avec des revues littéraires, y publiant poèmes et critiques. Dans une entrevue accordée à cette époque, il cite comme influences Saint John Perse, Henri Michaux, Jacques Prévert, James Joyce, Julio Cortázar (*ibid.*, p. 29). Il passe d'une proximité avec les poèmes-chants de Neruda à une poésie « lyrique-idéologique, inspirée d'abord de [César] Vallejo et ensuite d'Ernesto Cardenal et Bertolt Brecht » (*ibid.*). À l'instar d'autres chefs de file du mouvement révolutionnaire de son pays, il rompt avec le Parti communiste salvadorien, jugé trop tiède. Le recours à la lutte armée lui semble inéluctable.

## **Retour au Salvador, guerre de mouvement**

Dalton publie un nombre impressionnant de livres entre 1970 et 1973. Son intérêt, dans ses textes, se concentre de plus en plus sur son pays, passant de considérations internationales (et internationalistes) avec *Un libro rojo para Lenin*, à des interprétations poétiques de l'histoire du Salvador avec *Las historias prohibidas del pulgarcito* (*ibid.*, p. 30). Ébranlé par les scissions entre écrivains progressistes latino-américains, dont les attaques à l'auteur dissident Heberto Padilla (dont il était proche), il se détache de la Casa de las Américas et de Fernández Retamar. Fervent marxiste-léniniste, Dalton adhère clairement à la gauche latino-américaine, sur le plan politique, ainsi qu'à la stratégie castriste. Néanmoins, il est critique d'une approche s'imposant dans le monde littéraire cubain voulant que la littérature soit essentiellement un outil de propagande. En témoignent ses rapports profonds avec Ernesto Cardenal (qui donne lui aussi un appui critique à la Révolution cubaine). Pour que la poésie soit la poésie du peuple, il faut non seulement que celle-ci parle au peuple, mais aussi que le peuple parle à travers elle. Dans le métalangage meschonnier, nous avançons que Roque Dalton pense et pratique une poésie « du primat du sujet ».

En 1972 et 1973, Dalton intensifie ses efforts pour intégrer la guérilla au Salvador. C'est le nouvellement fondé *Ejército Revolucionario del Pueblo* du Salvador qui jouira du soutien de Cuba, par l'entremise de Roque Dalton qui sert d'intermédiaire. Ce dernier se rend donc clandestinement au Salvador, devient responsable des communications et stratège militaire au sein de l'organisation où il gagne de plus en plus d'importance. Représentant, avec d'autres intellectuels, une tendance politique de masse, Dalton ne tarde pas à affronter une autre tendance plus militariste et hiérarchique, composée d'anciens militaires suspicieux de l'influence de Dalton et de ses liens étroits avec les Cubains. Les militaristes finiront par prendre le contrôle de l'organisation grâce au fondateur de celle-ci, Joaquín Villalobos.

Les tensions entre les deux tendances arrivent à leur paroxysme et une intense campagne de salissage est menée contre Dalton. L'ordre est donné de l'emprisonner par Alejandro Rivas Mira, dirigeant de l'organisation, puis, le 10 mai 1975, de l'exécuter sommairement. Le meurtre

aurait eu lieu dans la région volcanique de El Playón, mais la dépouille du poète n'a jamais été retrouvée.

Ce bref parcours biographique rend compte, nous le voyons, de l'inséparabilité entre pratique et théorie, chez Dalton, que ce soit en littérature ou en politique. La guerre qu'il mène est à la fois dans la poésie et pour la poésie, à la fois une guerre de position *et* une guerre de mouvement, telles que pensées par Gramsci. Une telle attitude fait la spécificité de la poétique de Dalton : non pas une simple posture ou une simple esthétique, mais bel et bien une *praxis* qui forge le rapport du texte au sujet tout comme le rapport du sujet au texte. Pour autant, l'idéologie à l'œuvre justifie une *praxis* qui ne donne pas lieu, en écriture, à un réalisme socialiste de propagande. Au contraire, c'est une poésie de la démythification par excellence et sa poétique n'en est pas une, non plus, d'ironie purement anarchiste comme la *posvanguardia*, ou de recherche de l'art pour l'art, comme l'était l'intuition *vanguardista* du début du siècle. Point de bascule entre deux mouvements littéraires, dont elle constitue une inclassable synthèse, nous verrons donc comment, précisément, cette poétique est spécifique, ce qui en fait la valeur. En d'autres termes, nous tenterons de montrer qu'il s'agit d'une poétique du sujet, donc du langage, en cela qu'elle est une activité destinée à transformer le sujet, activité qui, par ailleurs pour Meschonnic, constitue la qualité primordiale du poème.

### **« *Taberna* » comme point de bascule**

Unique et complexe, l'œuvre de Roque Dalton, son rapport particulier au mouvement littéraire de la post-avant-garde latino-américaine, illustre l'esprit de nuance que nous cherchons également à préserver dans notre travail de recherche. Si « l'historicité, c'est toute la poétique » (Meschonnic, 1999, p 130), dans le cas qui nous occupe, l'enjeu est de déterminer la spécificité du poème « *Taberna* ». Pier-Pascale Boulanger, dans son *Glossaire notionnel de l'œuvre de Henri Meschonnic*, explique que « l'historicité, dans la théorie du langage de Meschonnic, est la recherche des valeurs spécifiques » (Boulanger, 1997, p. 11). L'historicité se base à son tour sur la notion de valeur, introduite par Saussure, qui « affirme que pour trouver la valeur d'un signe il faut le mettre en relation avec d'autres qui lui sont proches » (*ibid.*). Nous soumettons donc l'hypothèse

que la qualité spécifique du poème « *Taberna* » est qu'il institue une poésie du primat du sujet<sup>5</sup>, et du rythme, car il s'agit de l'expression (fondatrice, s'il en est) d'un conversationnalisme qui se définit par sa volonté de dépasser les critères de différenciation de la forme et du fond qui prévalaient jusque-là en poésie latino-américaine. Pour démontrer cette hypothèse, nous survolerons d'abord les définitions de la post-avant-garde et de la poésie conversationnelle qu'offrent, respectivement, Octavio Paz et Roberto Fernández Retamar, ce qui, d'un côté, confirme une filiation certaine à la tradition du signe, et qui, de l'autre, s'en éloigne par la quête d'une poétique qui surpasserait les oppositions binaires et antithétiques du passé. Nous mettrons en relief, ensuite, la poétique-praxis de Dalton par rapport au courant dont il est en partie issu et à celui qu'il permet de consolider, participant de cet exercice de « distinction » de la valeur spécifique du texte.

### **Définition générationnelle du *posvanguardismo* par Octavio Paz**

Le *vanguardismo*, ou la *vanguardia*, en poésie latino-américaine, surgit dans les années 1910 et connaît son apogée entre les deux Guerres mondiales. C'est en quelque sorte à ce moment que l'aire littéraire hispanique rattrape l'Europe, car l'avant-garde succède au *modernismo* de Darío, Lugones, Agustini, entre autres, sorte d'incarnation hispanique du symbolisme français du XIX<sup>e</sup> siècle des Baudelaire, Rimbaud, Verlaine et compagnie. Le *modernismo*, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, initie la poésie latino-américaine à de nouvelles métriques, la fait balbutier ses premiers vers libres, impose le règne du « je », la détourne des exotismes du romantisme et du *naturalismo* (équivalent hispanique du réalisme), fait appel à des procédés comme la synesthésie et la métaphore, ainsi qu'aux figures de la mythologie, et il se démarque par la mélancolie qui traverse les textes. S'ensuit une brève décennie de *posmodernismo*<sup>6</sup> se définissant essentiellement en réaction au *modernismo* et constituant une transition. Pour Octavio Paz, et également pour la grande majorité des textes de références en études littéraires latino-américaines, la *vanguardia* débute en langue espagnole avec le poète chilien Vicente Huidobro en 1916 (Paz, p. 201).

Octavio Paz n'a pas seulement appartenu à la post-avant-garde dans ses écrits (par ses œuvres poétiques), il est aussi le premier à avoir produit une réflexion critique sur ce mouvement

---

<sup>5</sup> À noter que ce que nous entendons ici n'est pas que la poésie crée un primat du sujet, mais plutôt que la poésie le met en lumière.

<sup>6</sup> Il est intéressant de noter ici que le *posmodernismo* (1905-1914) constitue, selon Federico de Onís, dans *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932* (1934), une réaction conservatrice au *modernismo*, une opposition à une « révolution littéraire triomphante » devenue « habituelle et rhétorique ». Plus tard, Fernández Retamar reconnaîtra la continuité entre les moments d'antipoésie en littérature latino-américaine.

dont il est l'un des principaux théoriciens. Il faut lire comment Paz définit la *posvanguardia*, mais également lire sa pensée générale sur la poésie, pour comprendre comment Roque Dalton se démarque de ce mouvement. En fait, Paz prônait, pour la poésie, de s'éloigner de l'Histoire au profit d'une préférence marquée pour le « signe ». En effet, il s'agit d'une caractéristique fondamentale de la post-avant-garde, l'antipoésie latino-américaine se réclamait d'un rejet du politique ; une rupture s'il en est avec les grands noms de la *vanguardia* qui, à l'arrivée de la Seconde Guerre mondiale, se sont politisés ou détournés des visées d'innovation « formelle<sup>7</sup> ». Neruda est l'exemple le plus clair de ce « militantisme poétique », lui qui combat dans les rangs des républicains pendant la Guerre civile espagnole (1936-1939) : une poésie fièrement communiste qui met de l'avant le national, l'identité latino-américaine, avec ses fameux grands chants lyriques (*cantos*) patriotiques. Cette fin de l'avant-garde (1935-1950) voit la consolidation des poétiques de ses représentants historiques (Neruda, Girondo, Vallejo, Huidobro, etc.), dans un contexte de montée du fascisme en Europe, de même que des populismes en Amérique latine, pensons à Perón en Argentine. La post-avant-garde propose un retour à l'individualisme, contre le collectivisme avant-gardiste, qui, quant à lui, rompait avec l'esthétique individualiste moderniste (et exacerbé par l'instant *posmodernista*).

Dans *Los hijos del Limo* (1974), Octavio Paz propose une définition essentiellement générationnelle du mouvement post-avant-gardiste. Pour les théoriciens de la littérature latino-américaine, l'illustre poète mexicain s'inscrit dans une tradition générationnaliste<sup>8</sup>, celle qui analyse la chronologie des courants littéraires selon des délimitations essentiellement dictées par la proximité générationnelle de leurs auteurs, en plus des caractéristiques communes que présentent leurs textes. Paz parle, donc, d'une génération d'auteurs nés entre 1914 et 1925 et dont les œuvres apparaissent dans les années 1940 et 1950. Le point de départ du mouvement, toujours selon Paz, c'est lorsque se produit l'essoufflement de la *vanguardia*. Malgré une sorte de ras-le-bol envers l'avant-garde historique, d'une part définitivement politisée, et d'autre part reléguée au second plan par les circonstances « politisantes » de l'Histoire (mentionnons l'exemple de Borges, retournant à des formes classiques, dont la *décima*) ou encore critiquée par leurs confrères de génération (voir

---

<sup>7</sup> Parler ici de « forme » est une démonstration claire du règne absolu du dualisme du signe dans l'histoire des études littéraires. Inutile de dire que les textes d'Octavio Paz s'inscrivent dans celui-ci et le perpétuent, à l'évidence.

<sup>8</sup> Voir l'œuvre complète du Chilien Cedomil Goic (1928), qui sera le critique le plus reconnu pour son « atlas » générationnel de la littérature latino-américaine, avec, entre autres, l'ambitieuse *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (publiée entre 1988 et 1991).

le « Canto general » de Pablo Neruda), un certain esprit rebelle anime encore ces auteurs des années 1940-1950, du moins dans leurs premiers pas vers la *posvanguardia*. Il suffit de penser, par exemple, à ces œuvres de révoltes *personnelles* contre l'embourgeoisement social<sup>9</sup>. Octavio Paz offre comme critère d'identification de la poétique post-avant-gardiste le règne de l'ironie. Il insiste sur le fait que le mouvement est d'une désinvolture sans « stridences » (« *sin estridencias* »), centré sur des enjeux de « signification », c'est-à-dire, encore une fois, autour de préoccupations fondées sur les critères traditionnels du signe. Le mouvement se démarque également par son attachement à la réalité, mais pas dans une optique « réaliste », et encore moins « réaliste socialiste », dédaignée par Paz. Selon lui, la vieille *vanguardia* s'est cristallisée, à travers le réalisme socialiste, dans une propagande sociale et politique qui a « sacrifié la recherche du verbe et l'aventure poétique au profit de la clarté et de l'efficacité politique » (Paz, p. 207). La *posvanguardia* est, finalement, une génération de poètes plus clandestins, individualistes, marginaux, anarchistes ou rejetant toute étiquette, se complaisant dans cette marginalité (leur « véritable patrie ») et la rébellion solitaire, une génération de poètes qui aurait appris à « rire d'eux-mêmes », qui ne prétendrait pas, à l'instar du mouvement précédent, se trouver au début d'un nouveau monde, mais plutôt, « consciente d'en être peut-être la fin » (*ibid.*, p. 208-210). Toujours selon Paz, déçus par la crispation des élites littéraires de leur temps ayant abandonné « l'aventure poétique », ils vont vers le langage.

La préoccupation des poètes *posvanguardistas* n'est pas esthétique non plus, au sens où ils ne cherchent pas à réinventer la poésie, mais plutôt à jeter sur elle un regard critique. On s'éloigne des enjeux traditionnellement désignés comme « formels », pour mettre de l'avant le « fond ». La manière privilégiée de le faire, c'est d'écrire dans un langage qui ne permette pas au sujet de se perdre dans la métaphore, le style. Ce qui est mis de l'avant n'est d'ailleurs pas non plus un « fond » assorti d'un message propagandiste, au contraire, on le rejette explicitement, on s'en moque en se

---

<sup>9</sup> Offrons pour exemple l'œuvre du Nicaraguayen Carlos Martínez Rivas (1924-1998), une parfaite illustration du phénomène post-avant-gardiste : poète apolitique, il tient quand même en dégoût le mode de vie bourgeois. Le poème « *Petición de mano* » du recueil *La insurrección solitaria* (1953), suggère, en guise de déclaration d'amour, de « renverser le mariage / le faire sauter » (Volcar el matrimonio / ¡hacerlo saltar en astillas!) (Martínez Rivas, p. 43) montrant l'aspect subversif, sans être révolutionnaire, de la *posvanguardia*. Il s'agit, qui plus est, d'un poème d'amour : un exemple du ton ironique du mouvement. À la fin de la première partie de « *La insurrección solitaria* », Martínez Rivas écrit : « il ne fut qu'un peintre [...] faisant et refaisant le visage du monde. Le visage du vaste monde de plastique, super modelé et vide. » (« él fue solamente un pintor [...] Rehaciendo y contrahaciendo el rostro del mundo. El rostro del vasto mundo plástico, supermodelado y vacío. ») (*ibid.*, p. 60) Ces vers donnent une bonne idée de la posture du poète, de son ambivalence, voire de son cynisme.

moquant de la figure même du poète. Le langage devra par conséquent être le plus dépouillé possible<sup>10</sup>. C'est l'idée qui guide « l'antipoésie » de Nicanor Parra.

Octavio Paz appartient à la post-avant-garde latino-américaine et en est l'un des poètes les plus populaires. Son regard, à l'évidence, n'a pas le recul que les chercheurs et les critiques auront par la suite. Si les caractéristiques qu'il nomme demeurent peu discutées, plusieurs remarqueront qu'elles sont insuffisantes et limitées : Fabry et Pérez López (2014) notent, par exemple, qu'il serait plus approprié de classer Ernesto Cardenal, contrairement au cadre de Paz, parmi les écrivains qui surgissent dans les 1960. C'est le choix qu'a fait, par exemple, Cedomil Goic, qui nomme ce courant des années 1960 « la troisième avant-garde » (Fabry, p. 8), et dont Roque Dalton serait un acteur de premier plan. Quant aux caractéristiques de la post-avant-garde, les principaux bémols apportés par les critiques ont trait à la recherche d'innovation formelle, présente chez bien des auteurs, malgré qu'il ne s'agisse pas d'une obsession comme pour la première avant-garde. Fabry et Pérez López donnent les exemples de Juan Gelman, Jorge Eduardo Eielson, Ernesto Cardenal et, paradoxalement, Octavio Paz et Nicanor Parra. Somme toute, il est vrai que la catégorisation des œuvres pourrait se faire autrement, en se basant sur des critères encore plus spécifiques (*neobarroco*, antipoésie, *exteriorismo*<sup>11</sup>, etc.). Toutefois, il faut reconnaître aussi que les efforts de théorisation d'Octavio Paz ne visaient pas à mettre, et une fois pour toutes, tous les auteurs de son temps dans le même bateau, ni même d'en exclure d'autres. Il cherchait surtout à décrire l'attitude et la posture d'une certaine génération d'auteurs surgissant dans les années 1940, épuisés par le bellicisme de la vieille avant-garde. Les critiques non plus ne sont pas à l'abri d'une conception dualiste visant, en quelque sorte, à évaluer le « degré » d'innovation formelle, réflexe, qui plus est, devenu plutôt prévisible. Le conversationnalisme a cette qualité de tenter de dépasser un peu (nous le verrons avec Fernández Retamar), consciemment ou pas, ces considérations, d'où sa proximité conceptuelle avec le cadre d'analyse meschonnicien. Pour saisir l'absolu, le cerveau humain se plaît à tout catégoriser, à reconnaître les formes, à structurer la totalité, à interrompre la continuité. À force de catégorisation, inéluctablement des risques sont pris, prêtant flanc à la critique. En somme, ce qu'il faut retenir de cette tentative de définition par Paz de son propre mouvement, ce

---

<sup>10</sup> Selon Paz, le travail sur le langage mis en œuvre par la génération post-avant-gardiste est embryonnaire par rapport à celui qui sera accompli par la poésie conversationnelle. En réalité, c'est un indice supplémentaire que le conversationnalisme et le mouvement qui l'a enfanté entretiennent une relation de continuité, et non de rupture.

<sup>11</sup> Terme et concept inventés par Cardenal pour désigner une poésie inspirée par le monde extérieur dont on fait l'expérience sensible et sensorielle.

sont les caractéristiques générales de celui-ci, et non pas son caractère générationniste, critère manifestement caduc dans les études littéraires contemporaines. Notons d'ailleurs au passage que Roque Dalton, né en 1935, ne pourrait pas appartenir à la génération post-avant-gardiste, si l'on s'en tenait au critère strictement générationnel utilisé par Octavio Paz. Nous retrouvons cependant, chez le poète salvadorien, tous les signes d'une poésie marquée par les lectures de son temps : ton ironique, attachement à la réalité, dépouillement stylistique, dépouillement du langage.

### **La poésie conversationnelle selon Roberto Fernández Retamar**

Quelques années avant Paz, Roberto Fernández Retamar, dans son texte phare « *Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica* », publié en 1969, est celui qui a le plus clairement distingué les deux courants littéraires. Comme Paz et bien d'autres quand il s'agit d'étudier la poésie latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle, Fernández Retamar reprend le cadre générationnel pour situer les principaux courants littéraires étudiés et poser les bases servant à les différencier. Ainsi, il distingue la génération de l'avant-garde (Neruda, Huidobro, Vallejo, Borges, tous nés au tournant du XX<sup>e</sup> siècle) de la génération de la post-avant-garde (Lezama Lima, Paz, Parra, Cardenal, nés quant à eux autour de la Première Guerre mondiale). Cependant, il annonce la montée d'une nouvelle génération à laquelle il appartient lui-même, celle des Juan Gelman, José Emilio Pacheco, Jorge Enrique Adoum, Roque Dalton et Alejandro Romualdo, nés un peu avant ou pendant la décennie 1930. Au-delà des distinctions générationnelles, Fernández Retamar sera le premier à mettre en lumière les similitudes entre les divers moments de ce qu'il désigne comme de l'« antipoésie ». En fait, le terme « antipoésie » est depuis la post-avant-garde complètement associé à la figure de Nicanor Parra, auteur de *Poemas y antipoemas* (1954), à une époque où on parlait d'antiroman, d'antithéâtre, etc. Mais l'antipoésie de Parra, affirme Fernández Retamar, est en réalité un « anticertain type de poésie » (Fernández Retamar, p. 163), qui chez les premiers post-avant-gardistes est avant tout une poésie anti-Neruda (le qualificatif vient de Mario Benedetti, cité par Fernández Retamar), qui veut se démarquer devant la monumentale œuvre nerudienne, « abondante et prétentieuse » (*ibid.*). Qui plus est, il ne s'agirait pas de la première instance d'une « antipoésie ». En effet, devant l'œuvre tout aussi monumentale de Rubén Darío (*modernismo*) et son lyrisme sentimental, une génération *posmodernista* a tenté brièvement de faire sa place, menée

par le Colombien Luis Carlos López. Auparavant, devant le *romanticismo* espagnol monumental de José Zorrilla, un courant *posromanticista* a également existé, avec à sa tête Ramón de Campoamor (1817-1901). Dans tous ces exemples, ces poésies se sont définies par la négative, toujours selon Fernández Retamar, d'où le préfixe « anti » qui pourrait s'appliquer à ces trois épisodes d'« antipoésie ». Non seulement se sont-ils définis négativement, mais ils ont également partagé de nombreuses caractéristiques. Le critique cubain souligne qu'Ángel del Río, dans son *Historia de la literatura española*, notait que le postromantisme espagnol se distinguait par son « vulgarisme ironique aux aspirations philosophico-didactiques<sup>12</sup>, son ton sceptique et son style prosaïque marqué » (*ibid.*, p. 164). À propos du *posmodernista* Luis Carlos López, Federico de Onís dira, dans son *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932*, en 1934, que c'est du « *modernismo* à l'envers, le *modernismo* qui se moque de lui-même, qui se perfectionne en se défaisant dans l'ironie » (*ibid.*, p. 165). La démonstration est faite, implacable : les moments « post » (ou d'antipoésie) font dans l'ironie et le prosaïsme, succédant à une poétique qui, à force de se prendre trop au sérieux, s'essouffle et ne semble plus parler au commun des mortels.

Fernández Retamar insiste sur la définition par la négative de ces trois moments dits antipoétiques. Quand il est question du *posvanguardismo*, il s'attaque un peu aux définitions passées du courant et il tente pour le moins de montrer comment il ne s'agit pas de définitions « positives ». Il répond à la tentative en ce sens faite par Pedro Lastra dans un texte de 1958, qui recense les principales caractéristiques de la post-avant-garde en parlant d'absence de toute rhétorique, d'artifices ou de procédés poétiques, de la « substitution d'un vocabulaire poétique épuisé par des expressions colloquiales plus communes », puis d'un « caractère conversationnel » (*ibid.*, p. 167). Impossible, selon Fernández Retamar, d'échapper à « toute rhétorique ». En poésie, inévitablement, on retrouve des procédés stylistiques. Il faudrait parler, selon lui, d'un effort d'échapper à la rhétorique *antérieure*. Quant à la substitution d'un vocabulaire épuisé, le poète et critique cubain rétorque essentiellement que toute véritable poésie cherche une nouvelle façon de dire quelque chose<sup>13</sup>, et donc qu'il s'agit d'un critère d'identification incongru. Sauf que Lastra parle de substitution par des expressions colloquiales, ce qui n'est pas le propre de toute la poésie,

---

<sup>12</sup> En tout point, cette description sied à la post-avant-garde. À l'instar des aspirations philosophico-didactiques du postromantisme espagnol, la post-avant-garde suggère très directement une vision du monde au sujet-lecteur, sans détour ni métaphore (ou presque), une perspective d'après-guerre de désenchantement et d'individualisme. C'est le fond avant la forme.

<sup>13</sup> Nous pourrions parler de recherche de spécificité.

mais seulement des « antipoésies » de toutes les époques, cherchant à se rapprocher de la prose et du registre familier. Pour Fernández Retamar, en somme, aucune caractéristique de la post-avant-garde ne présente de qualité proprement inédite en poésie. Il ne nie pas les caractéristiques avancées par les divers auteurs, dont Paz éventuellement, qu'il ne cite pas (évidemment, car son texte précède celui de Paz de cinq ans), mais il les désigne comme des « réactions » semblables en tout point.

Quant à la poésie conversationnelle, elle se définit, toujours selon Fernández Retamar, de façon « positive ». Il va plus loin : « elle prend peu soin de se définir, se projetant dans l'aventure de l'avenir sans trop se préoccuper de sa définition » (*ibid.*, p. 174). Si l'antipoésie est sarcastique et moqueuse, la poésie conversationnelle « tend à être grave, sans être solennelle, bien qu'elle n'écarte pas l'humour » (*ibid.*). Puis, elle admet l'expression des idéologies, des croyances, elle ne fuit pas le politique. L'auteur avance que contrairement à l'antipoésie qui jette un regard destructeur sur le passé, le conversationnalisme considère le passé avec une vision plus ample, critique ou admirative, et s'ouvre sur le présent et l'avenir. Plutôt que l'incongru du quotidien exprimé par la post-avant-garde, les conversationnalistes font lire le surprenant ou le « mystère du quotidien » (*ibid.*). Enfin, de l'avis du Cubain Fernández Retamar, l'antipoésie serait « fermée sur sa propre rhétorique », alors que la poésie conversationnelle admettrait avec enthousiasme différentes itérations, ne se complaisant pas en formules prévisibles, et permettant « le mouvement vers de nouvelles perspectives » (*ibid.*). C'est cette dernière caractéristique qui sied le mieux au conversationnalisme de Dalton, sans aucun doute. Les tentatives de Fernández Retamar pour définir le conversationnalisme s'arrêtent là, mais on y sent tout l'enthousiasme d'un poète à la tête d'une sorte de *neovanguardismo* inavoué, dont les visées nouvelles s'annoncent emballantes.

Ce dont le conversationnalisme hérite de la post-avant-garde, c'est certainement son attachement à la réalité. Il s'agit, en définitive, d'une tendance de la post-avant-garde dont s'est emparé une génération nouvelle, se spécialisant dans le *coloquialismo* et, en même temps, se diversifiant dans la recherche de nouvelles « formes » poétiques, la mise en poème de l'oral, le prosaïsme, la syntaxe et le rythme de la conversation. Cette nouvelle génération reçoit le flambeau du conversationnalisme des mains d'Ernesto Cardenal et c'est Roque Dalton qui, avec d'autres dont Juan Gelman, Roberto Fernández Retamar et Mario Benedetti, le saisit. Ce « nouveau réalisme » (*ibid.*) donne une légitimité poétique inédite au langage courant (à la langue courante) et aux figures du quotidien. C'est une poésie qui, plus que jamais, veut parler au lecteur le plus

directement possible, car elle est motivée par d'exigeantes idéologies, l'urgence révolutionnaire se faisant sentir plus que jamais.

Au cours des années 1970, la poésie conversationnelle devient le genre par excellence à Cuba. Cependant, devenant de plus en plus prévisible, elle se détourne de l'intimité ou de la critique sociale, cette caractéristique qu'elle avait au cours de la décennie antérieure. De plus, elle tend à exclure, en quelque sorte, d'autres expériences poétiques plus marginales. L'État faisant parfois la promotion d'une poésie essentiellement propagandiste, une forme de réalisme socialiste à la cubaine, le conversationnalisme se voit peu à peu ramené à la vision réductrice d'une poésie de la simplicité par sa propension à faire parler l'archétype du citoyen révolutionnaire. D'une certaine façon, on assiste alors à un mouvement qui se « ringardise ». En réalité, c'est la cristallisation d'une syntagmatique du familier qui s'impose, loin de la fluidité du conversationnalisme de Dalton qui, lui, continue de proposer une poétique du sujet, sans trop se préoccuper d'une forme nécessairement définie par son registre familier (*coloquial*)<sup>14</sup> ou d'un fond ou de « fonctions<sup>15</sup> » qui répondraient aux injonctions politiques de l'heure. Puis, dans les années 1980, par un mouvement de balancier, on retrouvera un peu partout en Amérique latine une répétition singulière et quelque peu désabusée du courant, que certains nommeront post-conversationnalisme. Cette forme de conversationnalisme renouera avec l'ironie, l'intime et un regard désenchanté, voire nihiliste, sur les retombées réelles du socialisme et de la Révolution cubaine.

Ce détour par l'histoire, au moyen des essais d'Octavio Paz et de Roberto Fernández Retamar, permet de mettre en lumière une tradition soucieuse de différencier les mouvements littéraires en fonction des rapports de rupture qui les opposeraient. Or, le poème « *Taberna* » dépasse cette tradition de binarisme. C'est ce qui en fait sa qualité spécifique, c'est-à-dire son historicité. La valeur du poème étant déterminée, rappelons-le, par ce qui le distingue, nous verrons maintenant comment il met en rapport dialectique les deux courants littéraires (*posvanguardismo* et *conversacionalismo*) en allant au-delà de leurs oppositions. Nous découvrirons ainsi qu'ils ne sont pas si opposés, en réalité, mais plutôt complémentaires, en continuité, ce qui, par ailleurs, mettra en relief la proximité conceptuelle entre la pratique d'écriture de Roque Dalton, sa poétique-praxis, et la pratique de la traduction chez Henri Meschonnic. Au dualisme stérile de la tradition, nous proposerons plutôt la dialectique continue du poème.

---

<sup>14</sup> Ce phénomène est particulièrement flagrant dans le poème « *Taberna* », lequel, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, opère un décentrement par rapport à la conversation.

<sup>15</sup> Le terme « fonction » est utilisé dans le sens défini par Vladimir Propp, dans sa *Morphologie du conte* (1928).

## **La poétique-praxis de Dalton en trois étapes : *neovanguardismo*, *conversacionalismo* et poème-collage**

L'historicité du texte de « *Taberna* », nous l'avons déjà dit, c'est sa qualité de point de bascule, qualité qui recèle la valeur du texte et son statut. La post-avant-garde, dans les définitions inaugurales données par Octavio Paz et Roberto Fernández Retamar, ne désigne pas un groupe homogène de poètes ou encore un mouvement partageant un objectif commun. Par rapport à ce courant, la posture de Dalton est particulière : si l'on avait recours à un critère strictement générationnel, il n'y appartiendrait pas, le poète salvadorien ayant écrit la plupart de ses œuvres dans les années 1960 et 1970, au sein de ce que Cedomil Goic, théoricien générationniste, qualifie de « troisième avant-garde ». Depuis, la démonstration a été faite des limites du générationnisme, d'où l'importance de parler aujourd'hui des caractéristiques particulières des textes. Il s'agit donc d'observer comment Dalton a transformé le post-avant-gardisme, élaboré notamment par son compagnon de lettres Fernández Retamar, pour donner à lire cette œuvre distinctive, *Taberna, y otros lugares*. La façon d'écrire de ce bouillonnant poète nous renseigne forcément sur sa posture, sur ce qui constitue l'historicité du poème, et que nous désignons ici sous le terme d'une « poétique-praxis ». Afin de mieux cerner cette notion, il est utile d'avoir recours aux travaux de Luis Melgar Brizuela (Dalton, 2005, v.1, p. 37-38). Cet exégète de l'œuvre de Dalton distingue trois grandes étapes, auxquelles nous adhérons, mais que nous dotons d'étiquettes aidant à les résumer :

- **Première étape (1956-1964) : un (*neo*)*vanguardismo* critique**

Ce « premier Dalton », comme le dit Melgar Brizuela, est essentiellement « nérudien » dans son écriture : exaltation d'un certain « je » lyrique et chant patriotique aux accents révolutionnaires. Les thèmes sont politiques, autobiographiques, religieux ou spirituels, mélancoliques. Ce « premier » Dalton n'est pas dans la rhétorique post-avant-gardiste, sauf pour une certaine tendance à explorer par moments une poétique dialogique. C'est pourquoi nous parlons de *vanguardismo* critique. Il ne s'agit donc pas d'imitation, ni encore moins de pastiche. C'est une voix qui se cherche, mais qui, déjà, récuse le cynisme ambiant et qui élabore la posture du poète qui *doit* être engagé.

- **Deuxième étape (1965-1970) : la poésie conversationnelle et la prose testimoniale** Dans cette étape, nous retrouvons, en condensé, toutes les caractéristiques de la post-avant-garde et de la poésie conversationnelle. Le vers libre est de plus en plus prosaïque et marqué par l'ironie, l'autodérision et l'humour, thématiquement intéressé par la figure du martyr, entre autres. Ici, la voix *daltoniana* devient plus audible, car c'est le début des expérimentations littéraires les plus inédites, dont témoigne avec éloquence le recueil *Taberna, y otros lugares*. L'idéologie socialiste est présente dans tous les textes et, si Roque Dalton continue à remettre en question la posture du poète, il accentue sa critique du rôle même de ce dernier à l'intérieur du poème, donnant la voix à d'autres énonciations lyriques, que ce soit à travers le « conversatoire » de la taverne et à sa multiplicité équivoque ou à travers le roman testimonial de Miguel Mármol.
- **Troisième étape (1971-1975) : le poème-collage**  
Dalton renoue, pendant cette étape, avec un vers libre plus conventionnel, tout en expérimentant avec la forme inédite du poème-collage, inspiré du cinéma et d'autres formes d'expression artistique. La visée de cette poétique est de faire une poésie accessible, directe, où le rôle de l'auteur est brouillé au profit d'une participation du sujet à sa propre transformation. Malgré sa rupture avec la Casa de las Américas en 1970, Dalton atteint l'objectif de la poésie colloquiale exprimé par Mario Benedetti, celui de créer une poésie « claire ». S'effaçant au service d'un propos révolutionnaire, le poète en est quelque sorte « invisibilisé ». Le lecteur cible est lui aussi commun : souvent, il s'agit carrément du militant. C'est l'époque de la clandestinité et de la guérilla, celle des impératifs révolutionnaires et de leur urgence, immédiate.

Conversationnelles, les deux dernières étapes instituent cependant, par une poétique-praxis, le primat du sujet du texte, c'est-à-dire une poétique fondée sur une théorie du langage ne permettant plus de catégorisation binaire. La poétique-praxis bascule effectivement dans la dialectisation de la praxis et de la mimésis, contribuant ainsi à redéfinir la poésie en tant qu'action et le poète, en tant que sujet-créateur. Par conséquent, même si certains textes de la dernière étape tendent soit vers le *coloquialismo* quasi-benedettien (donc nettement moins différent que le recueil *Taberna, y otros lugares*), soit vers le poème-collage à la structure à première vue éclatée, ils correspondent

toujours à cette poétique-praxis qui, tout en inscrivant l'œuvre de Dalton dans l'histoire, inscrit également le sujet écrivant dans l'histoire.

Le conversationnalisme a pour principales caractéristiques l'utilisation d'un langage familier et le prosaïsme, par le recours à des scènes ou à des thèmes quotidiens généralement traités sur un ton ironique. *Taberna, y otros lugares* s'inspire fortement de ce courant, mais il s'en détourne graduellement. La première partie du recueil, « *El País (I)* », est sans doute la plus conventionnelle, avec des poèmes titrés et de longueurs généralement comparables, à l'exception du long poème « *La segura mano de Dios* » (La main sûre de Dieu). Cependant, le poème « OEA », par exemple, reflète très bien la tendance prosaïque du style conversationnel, puisqu'il s'agit d'une longue phrase syntaxiquement très proche de la langue parlée : « Le président de mon pays / s'appelle aujourd'hui le colonel Fidel Sánchez Hernández, / mais le général Somoza, président du Nicaragua, est aussi président de mon pays, / et le général Stroessner, président du Paraguay, est aussi un peu président de mon pays, bien que moins / que le président du Honduras, c'est-à-dire / le général López Arellano [...] » (Dalton, 2005, v.2, p. 316). Il en va de même avec l'usage du « comme je disais » (*ibid.*) à la toute fin pour faire référence au deuxième vers. Dans « *La segura mano de Dios* », la longue diatribe porte elle aussi les marques d'une poésie de l'oralité. En témoigne l'usage des conjonctions de subordination ou de coordination (« mais », « aussi », « et », « pues », etc.) parsemées tout au long de la strophe de cinq pages, et qui servent d'outils d'enjambement qui permettraient expressément de reprendre son souffle, sans couper le phrasé typiquement conversationnel. La deuxième partie du recueil, "El País (II)", est une sorte de discussion, par poèmes interposés, entre différents acteurs. Ils se lisent presque comme une pièce de théâtre, chaque poème portant un titre récurrent (le nom d'un personnage, en quelque sorte, comme Sir Thomas, *El obispo*, Samantha, Matthew) à forte tendance prosaïque. Ils rappellent des figures de la mythologie christique, formulant parfois blasphèmes et critiques acerbes contre l'ordre imposé par l'Église, usant parfois de dérision contre les « clowns eucharistiques » (*ibid.*, p. 346). La troisième partie s'intitule « Le pays (III), Poèmes de la dernière prison », et chaque poème peut pratiquement être lu comme une entrée versifiée du journal d'un prisonnier. Il s'agit d'une section plus intime et la longueur des poèmes est tout à fait hétérogène. La métrique, aussi, complètement instable, les enjambements ne dépendant plus d'impératifs sémantiques, mais davantage syntaxiques ou, pour ainsi dire, oraux. La quatrième partie, « Six poèmes en prose », confirme le style de « poésie de la syntaxe » privilégié par Dalton qui brouille manifestement la distinction

entre vers et prose et se révèle précurseur du style conversationnel à venir. La cinquième et dernière partie, « Histoire, écrite à Prague », contient le célèbre poème « *Taberna* », un recueil de bribes de conversations entendues par Dalton dans la taverne U Fleku à Prague. Dans un commentaire qui introduit le long poème, il définit ainsi l'exercice : « L'auteur s'est contenté d'agencer le matériau et de lui donner le traitement formel minimal pour construire avec lui une sorte de poème-objet fondé à son tour sur une sorte d'enquête sociologique furtive » (*ibid.*, p. 415). Au moyen des changements de typographie et de strophe, on comprend que le poème change de voix, qui tantôt répond à celle qui le précède, qui tantôt correspond à un nouveau moment.

La relation de Roque Dalton avec le conversationnel est à ce point étroite que nous pouvons affirmer qu'il en est l'un des fondateurs. Variés, les thèmes servent une idéologie et s'approchent déjà de l'histoire et de la sociologie. Dalton crée à travers cette poésie une étude sociologique aussi « réaliste » que possible, telle qu'il se la propose en introduction, en donnant directement la parole à des acteurs du peuple (en une sorte de mimésis poétique) réunis dans un lieu populaire par excellence : la taverne. Il s'agit d'ailleurs d'une taverne de Prague, ce qui met également en relief le caractère internationaliste de l'œuvre, un autre principe cher au marxisme. Cette expérimentation verbale remet toutefois en question le rôle de l'auteur qui devient sujet d'un discours : transcription créative (allant par conséquent plus loin que la poésie *coloquiale* de nombreux poètes post-avant-gardistes), la poésie conversationnelle favorise en effet l'émergence d'un projet poétique qui, bien que d'allégeance socialiste, n'en demeure pas moins foncièrement novateur. Ainsi, la valeur du texte, sa spécificité, tient en ce brouillage volontaire des frontières entre oral et écrit, d'où ses affinités avec le cadre conceptuel de Meschonnic. Le conversationnel de « *Taberna* » veut imposer le récitatif comme seule activité transsubjective du poème, c'est-à-dire qu'il cherche à être considéré comme une activité du sujet à toutes les étapes de sa création dans l'écriture et de sa recreation dans la lecture ou la traduction. Si l'oralité, telle que définie par Meschonnic, consiste à faire *entendre l'écrit*, alors le conversationnel de Dalton n'existe pas sans la réciprocité parfaite de la mise en mouvement du discours par la parole et de la mise en poème du discours entendu. Le poème n'est *vécu* que dans le corps de son écriture, depuis sa création jusqu'à son éventuelle traduction. « *Taberna* » rend compte ainsi de cette idée meschonnicienne selon laquelle un poème se vit, à travers son historicité, cette dernière se distinguant à son tour par le caractère exemplaire d'une poétique du rythme.

Nous allons plus loin : avec ce texte de 1967 contemporain de *La mort de l'auteur* de Barthes, Roque Dalton semble proposer une poétique aux accents poststructuralistes (en commençant par le court-circuitage des binarismes) ou, plus ouvertement, barthésiens. Une analyse plus attentive révèle toutefois que la visée de « *Taberna* » ressemble davantage à celle préconisée par Meschonnic dans son approche du langage, au sens où le dispositif conceptuel de ce dernier ne met pas à mal l'auteur au profit d'un travail soit sur le signifié, soit sur le signifiant, ce qui perpétuerait le discontinu du signe, mais bien au profit du sujet et du sujet dans le langage. D'une part, le structuralisme met de l'avant une étude des structures dans lequel s'inscrit le texte. Prenant pour base Saussure et sa notion de valeur, cette approche analyse le texte en fonction de ce qui le distingue au sein d'un système (le langage). D'autre part, le poststructuralisme met les projecteurs sur les limites de ce langage-système, ramené à l'infinité d'interprétations qu'il permet avec, pour conséquence, le rejet de l'auteur ou, plus précisément encore, de la recherche de ses intentions. Or, pour Dalton, la poétique-praxis s'inscrit dans une poétique du rythme de la même façon que, pour Meschonnic, la poétique du rythme répond une poétique du sujet. En d'autres termes, « *Taberna* » dépasse le structuralisme (car il dépasse le signe), mais il dépasse également le poststructuralisme, les visées déconstructionnistes à la Derrida<sup>16</sup> ne permettant pas de *vivre* un poème, parce qu'elles nient l'historicité du texte en tant que subjectivation maximale d'un discours. Somme toute, en instaurant un paradigme distinct qui admet la continuité entre les courants littéraires et qui accorde, par une parfaite adéquation entre le poème et sa mise en discours dans la parole, un rôle prépondérant au sujet de l'écriture, le poème « *Taverna* » offre un cadre propice à la vaste exploration de la théorie du rythme de Meschonnic.

---

<sup>16</sup> Dans le sens de voir le texte comme un « prétexte à penser » ou encore au sens de l'hyper fragmentation disciplinaire de l'analyse du texte. Pour comprendre le fossé séparant Derrida et Meschonnic (dans l'approche), voir Pier-Pascale Boulanger, 2012 (source complète en bibliographie).

## Conclusion

Au moment de conclure ce chapitre consacré à l'étude de l'historicité du texte à traduire, nous souhaitons insister sur certains éléments explorés jusqu'à présent. D'abord, le survol de la vie de Roque Dalton et du contexte d'écriture du poème « *Taberna* » nous ont permis de comprendre la posture du poète ainsi que son rapport à la création littéraire, tous deux portés par une idéologie marxiste justifiant et son parcours et les visées de son travail poétique. Ce bref survol s'est révélé utile pour situer la valeur spécifique du travail de Dalton, en cerner les prémisses, distinguer ce qui en fait l'originalité, conformément aux éléments qui, selon Henri Meschonnic, doivent participer d'une étude d'historicité. Les définitions de la *posvanguardia* et du *conversacionalismo* nous ont offert ensuite une vue d'ensemble des courants littéraires côtoyés par le poème « *Taberna* », de même que le langage poétique dont il se distingue. Cette distinction, fondement même de l'historicité de l'œuvre, annonce déjà la « méthode » de traduction à privilégier. Sans analyse de la spécificité de cette œuvre, nous ne pourrions pas comprendre, par exemple, que la traduction de cette poésie conversationnelle ne doit pas céder à la tentation, facile, du registre familier ou encore, intuitivement, faire appel à un sociolecte d'un niveau équivalent, argotique, voire vulgaire. La post-avant-garde proposait déjà une poésie simple et accessible. Or, nous l'avons vu, le conversationalisme de *Taberna, y otros lugares* est plus nuancé. Sa visée n'est pas de faire lire le *coloquial*, mais de faire du sujet la pierre angulaire du poème. C'est aussi ce chapitre qui nous a permis de voir le couple étonnant, imprévu, formé par la poésie de Dalton et l'œuvre de Meschonnic, leur objectif commun de dépasser le dualisme du signe. De ce point de vue, l'étude d'historicité s'est aussi révélée essentielle pour éviter des appréciations simplistes du travail de l'auteur salvadorien, lesquelles pourraient nous pousser à faire une traduction tentant de recréer artificiellement le contexte de l'époque ou, peut-être pire, à nous laisser guider par des objectifs essentiellement politiques. Succomber à de telles tentations risquerait de se solder par une sorte d'imitation ne rendant pas justice à la signifiante, telle qu'élaborée par Meschonnic, portée par le rythme. La polémique suscitée par le texte à sa publication, par exemple, parce qu'il jetait des regards critiques sur les révolutions socialistes de l'époque et sur leur modèle et alliée, l'Union soviétique, notamment leur propension à la bureaucratisation des élites, cette polémique, donc, se révèle caduque dans notre expérience subjective. Nul besoin d'insister sur cet aspect dans notre propre travail, au risque de produire une traduction purement « historiciste », comme dirait

Meschonnic (Meschonnic, 1982, p. 237). En réalité, avec le poème « *Taberna* », Roque Dalton donne l'occasion de lire une historicité en tant que telle, c'est-à-dire un poème constituant une « lecture-écriture » à l'état brut, une traduction (intersémiotique et transémiotique) d'une écoute active. À la fois conversation de toute une époque et d'un vécu hors du commun, c'est la transposition en poésie de l'aventure d'un sujet que le poème donne ainsi à lire, l'énonciation d'un discours organisé par un sujet et, réciproquement, qui organise le sujet, une expérience subjective critique marquée par le rythme dédouané des appréciations binaires du signe ou du vers.

## Chapitre 2 – Pour un traduire dialectique

### Traduire le conversationnalisme : une expérience de la continuité

Dans le chapitre précédent, nous avons démontré la proximité conceptuelle entre la poésie conversationnelle de Dalton et l'œuvre théorique de Meschonnic. En effet, celles-ci partagent une valeur essentielle de même qu'un objectif commun : le dépassement du dualisme du signe. Traduire cette poésie implique donc une posture éthique qui ne disconvienne pas de cette visée. Le présent chapitre propose de faire une revue critique du processus de traduction de « *Taberna* », de la méthode développée et de la posture éthique privilégiée pour mener à bien le projet. Ce commentaire traductologique ne s'attarde donc pas que sur les critères justifiant les choix de traduction et sur une analyse des problèmes rencontrés, bien que nous en traitons évidemment. Il s'agit surtout d'une observation de la pratique traductionnelle, telle que nous invite à l'exercer la typologie meschonnicienne : « Un établissement des critères de traduction et une typologie des traductions peuvent se faire non en fonction de la résolution ponctuelle des problèmes philologiques, mais en dégageant de chaque pratique sa théorie » (Meschonnic, 1973, p. 305). L'expérience nous fait proposer, comme approche, l'idée d'un « traduire dialectique », qui implique de traduire en adoptant une posture éthique permettant de surmonter le discontinu, c'est-à-dire d'entretenir à travers tout l'exercice un rapport de continuité dialectique entre pratique et théorie, écriture créative et lecture critique, texte de départ et texte d'arrivée. En fait, la traduction dialectique résume une expérience de traduction, la nôtre, en suivant le cadre conceptuel fourni par Meschonnic, et en particulier certaines notions clefs de ce cadre, dont le rythme, le sujet, la traduction-texte.

Ce chapitre explorera, par conséquent, ces trois axes d'un traduire dialectique, ces trois continus fondamentaux, en regard du travail de traduction à proprement parler. En bout de ligne, par l'approche meschonnicienne, nous rendrons compte des problèmes et des solutions posés par la traduction d'une œuvre qui, de façon exemplaire il nous semble, devrait bien se prêter à cette approche, et ce, à toutes les étapes du travail (méthode, analyse, choix, etc.). Nous chercherons ainsi à démontrer que le mouvement opéré pour appréhender à la fois la traduction elle-même, mais de façon plus cruciale le cadre théorique qui sert à l'analyser et la parfaire, en est un de rapports entre concepts, textes, langues, théorie, pratique, moments, contradictoires ou complémentaires,

successifs ou concomitants. C'est la reconnaissance fondamentale de ces divers rapports dialectiques qui, en somme, orientera la traduction de « *Taberna* ».

### **Continu pratique-théorie**

En 1973, Meschonnic s'attaque au dualisme opposant pratique et théorie, et propose une approche novatrice en traduction littéraire : « il n'y a plus, ici, antagonisme entre une activité réflexive et une pratique, mais une homogénéité dialectique. Traduire n'est pas détruire. C'est montrer ici qu'un texte continue » (*ibid.*, p. 301). Ce passage a inspiré la méthodologie privilégiée pour ce travail de traduction, ce dernier constituant une expérimentation d'un traduire engagé et réfléchi, qui admet deux choses essentielles : que l'acte traduisant est en réalité une lecture ancrée dans une historicité spécifique (la lecture étant une écriture, selon la notion de sujet de Meschonnic), et que, par conséquent, le texte continue. Admettre ainsi la continuité dédouane le traducteur et stimule la création, car le texte n'est pas fini. Cependant, plus fondamentalement encore, le traducteur doit se saisir d'une théorie du langage qui se tient ; il s'agit, en quelque sorte, de la toute première étape, car elle l'oblige à réfléchir à son éthique du traduire, en critiquant ses propres idées reçues sur le langage et la traduction. Le texte d'arrivée n'est pas qu'une sorte de dénouement d'une expérience interprétative singulière : il est également le résultat d'un processus de réflexion théorique, il atteste de ce processus et, en tant que tel, en est constitutif.

Concrètement, nous avons fait l'expérience d'un va-et-vient constant entre pratique de la traduction, elle-même vécue en plusieurs étapes cycliques et répétées, et théorie de et sur la traduction. La portion pratique est constituée de lectures détaillées et énoncées du texte de départ, d'analyses rythmiques, de traductions « intuitives », de révisions, de retraductions, de travail sur le rythme du texte d'arrivée, de lectures critiques des premières itérations du texte d'arrivée par un tiers, ici la directrice du mémoire, elle-même témoin engagé d'un processus complexe d'améliorations, de retouches, de refontes, de corrections, de réparations, de modifications, de rectifications, etc. Quant à la portion théorique, elle comprend l'approche de l'imposante théorie du langage élaborée par Henri Meschonnic, au moyen d'amples lectures de ses essais, de comptes rendus, de revue de la littérature portant sur sa théorie, d'analyse et de synthèse et, pour autant, d'une certaine assimilation des notions fondamentales ou plus ouvertement pertinentes pour notre entreprise. Cette dernière étape, menée avec discernement et esprit critique, est importante pour

confirmer ou infirmer notre compréhension de cet appareil conceptuel. L'assimilation des notions théoriques, renvoyant toutes les unes aux autres, débouche sur la possibilité d'observer comment ces notions déterminent à leur tour le travail de traduction mené jusque-là. La réflexion critique et théorique renseigne donc sur la traduction, de manière à parfaire ou à continuer, justement, son remaniement. Disons que la réflexion approfondie permet l'identification des problèmes, et, plus largement, une lecture sensible au rythme avec, comme retombée, une (ré)écriture poétique. Les moments de pratique et de théorie entretiennent un rapport qui, d'abord simplement marqué par leur caractère consécutif, devient peu à peu de l'ordre de la concomitance. Parfois contradictoire, souvent complémentaire, c'est un rapport qui passe de l'opposition à l'homogénéité, quand il devient pratiquement impossible de scinder les deux activités.

Le rapport dialectique admet l'existence initiale de deux éléments distincts. Meschonnic avance que c'est la tradition académique qui a eu tendance, historiquement et globalement, à distinguer pratique et théorie. De telles catégorisations impliquent nécessairement une valorisation différente pour chacune d'entre elles, allant, dans le monde académique, du dédain pour le pratique à la surenchère, du côté des penseurs, pseudo-théorique ultra-abstractionniste. Or, une théorie du langage ne tient pas debout sans pratique, et vice-versa :

On peut donc considérer comme démontré que le problème majeur de la traduction est sa théorie du langage. Ce qui est bien, d'emblée, implique deux choses : l'inséparabilité entre ce qu'on appelle une théorie et ce qu'on appelle une pratique, c'est-à-dire qu'une pratique n'est pas une pratique si elle n'est pas réflexive ou réfléchie, ce n'est qu'un ânonnement de recettes apprises, et si elle est cette réflexivité, cette pratique implique nécessairement une théorie d'ensemble du langage ; et réciproquement une théorie de la traduction qui ne serait pas la réflexion d'une pratique ne serait que de la linguistique de la langue appliquée sur du discours, c'est-à-dire de la non-pensée. (Meschonnic, 2007, p. 43-44)

La pensée meschonnicienne sur le continu pratique-théorie constitue une remise en question de deux autorités : celle de l'auteur (ou traducteur) et celle des académies, et il s'agit d'une entreprise partagée par Roque Dalton, dans son propre champ et dans sa propre historicité. Dans le premier cas, celui de l'autorité de l'auteur, la relation de pouvoir entre le traducteur et le texte de

départ est renversée : le traduire est l'activité d'un sujet écrivant<sup>17</sup>. Nous avançons que Dalton, dans sa vision et sa pratique de la poésie conversationnelle, transforme et remet en question le rôle de l'auteur. Ce dernier n'est que le réceptacle créatif d'une expérience sensible, celle de la taverne comme lieu de discours. Le titre du recueil de poèmes, *Taverne, et autres lieux*, est la proposition même d'une poésie définie comme « lieu », c'est-à-dire comme moment caractérisé par des valeurs spécifiques. C'est dire précisément que la poésie est une expression d'historicité, telle que pourrait l'entendre Meschonnic. Le poète s'adonne à une sorte de traduction intersémiotique en transformant les discours de taverne en poèmes. Il fait « continuer » ces discours, en dénichant le poétique dans la conversation, en lui donnant un rythme (ou en le reconnaissant, c'est-à-dire en témoignant de sa lecture par cette expérience). Cette recherche est la même que celle que nous entreprenons à travers l'acte du traduire, et est elle-même informée d'une théorie, c'est-à-dire d'une posture très bien définie quant au rôle de l'auteur auquel Dalton a longuement réfléchi. En atteste son approche, que nous avons nommée, au chapitre précédent, poétique-praxis. En effet, la poésie conversationnelle n'est pas qu'une simple transposition de l'oral à l'écrit, elle est décentrement, ou, comme dirait Meschonnic, elle implique « travail dans la langue, [un] décentrement, [un] rapport interpoétique entre valeur et signification » (Meschonnic, 1973, p. 354) En accord avec la théorie du langage qui nous intéresse, elle constitue en elle-même une traduction, traduire étant écrire en tant que sujet. Saisi sous cet angle, le conversationnalisme apparaît donc comme une poésie de la signifiante par excellence, son rythme (syntaxique, notamment) étant ce qui produit le sens, ce qui, par ailleurs, invalide toute définition qui le limiterait à une opposition binaire entre la forme et le contenu.

Dans le second cas, celui de l'autorité académique, elle est vertement critiquée par Dalton tout au long de son œuvre et de son militantisme. Nous en verrons un exemple bientôt dans l'analyse de la traduction. Contentons-nous pour l'instant de mentionner que le poète salvadorien fut lui-même victime d'un certain dédain du monde académique en raison de sa poésie jugée trop

---

<sup>17</sup> Meschonnic se méfie du structuralisme en traduction, et de son corolaire, le prisme de la langue-structure qui exclut historicité et auteur (de façon exacerbée à partir du poststructuralisme) au profit d'une analyse essentiellement formelle et linguistique du signe dans son contexte. Or, il se méfie également d'autres approches mettant l'auteur au cœur de l'analyse : « Tout comme l'imposture du signe, selon l'expression de Meschonnic, l'approche historicisante (le texte comme produit d'une époque), psychologisante (la recherche de l'intention de l'auteur) ou sociologisante (le texte comme produit d'un milieu social) sont des prismes extérieurs qui s'imposent aux traducteurs et limitent ainsi le rapport direct entre un sujet traduisant et l'original. » (Klimkiewicz, 2000, p. 177) Ainsi, une poétique du traduire implique de se défaire des systèmes et théories du langage qui braquent les projecteurs sur autre chose que le texte lui-même, et, de manière plus cruciale encore, qui prônent les dichotomies du signe et le discontinu.

politique. Ce monde académique, en particulier au Salvador, lui a tourné le dos lorsque la dictature a condamné ses textes à la clandestinité. Sa position d'intellectuel lui a aussi valu d'être un objet de méfiance dans le monde militant. Sans trop nous tromper, nous pourrions affirmer que ce sont des conceptions dualistes à l'extrême qui l'ont mené à sa perte, celles-là mêmes qui veulent forcer un choix entre pratique et théorie, qui nient la synthèse dialectique qu'il est possible de faire de ce rapport. Les catégorisations dualistes, particulièrement si on les saisit sous l'angle du continu pratique-théorie, sont artificielles. Elles prêtent flanc à des contradictions fondamentales, que ce soit dans le domaine de l'action politique, de l'écriture poétique, de la théorie du langage, ou du traduire poétique. Au péril de sa vie, Dalton a au contraire risqué l'exercice de la synthèse. Il a voulu mettre la poésie entre les mains de tous, en lovant sa théorie de la poésie au sein même de sa poésie comme l'illustre ce poème :

Creo que el mundo es bello,  
que la poesía es como el pan, de todos.

Y que mis venas no terminan en mí  
sino en la sangre unánime  
de los que luchan por la vida,  
el amor,  
las cosas,  
el paisaje y el pan,  
la poesía de todos. (Dalton, 2005, v. 3, p. 569)

Poète du « continu », Dalton dit ici que « [ses] veines ne se terminent pas en [lui], / mais dans le sang unanime / de ceux qui luttent pour la vie / [...] la poésie de tous ». Ce faisant, il brouille les limites des catégories étanches entre texte et auteur. Il donne plutôt à entendre que, parce qu'elle appartient à tout le monde, la poésie est une œuvre collective. En d'autres mots, il place le sujet au cœur même de la création littéraire et, pour autant, son travail invite déjà à la traduction. C'est l'exposé à la fois d'une théorie de la continuité du texte et d'une théorie du sujet, universel, ainsi qu'une exhortation à un travail engagé et réfléchi.

D'une façon semblable, tout le long de son œuvre, Meschonnic se révolte contre une tradition académique transdisciplinaire, celle du signe, entre autres, mais également contre les disciplines elles-mêmes, tributaires du discontinu. Cette révolte, acerbe par moments, condamne Meschonnic à se voir marginalisé dans le monde de la traductologie, sa théorie du langage

impliquant nécessairement, comme premier jalon, de faire table rase d'idées préconçues n'ayant pas d'assises dans une éthique du traduire. Pour aborder ce cadre conceptuel, il faut reconnaître le caractère nécessaire de cette ambitieuse entreprise de démantèlement.

Or, cette reconnaissance n'est pas aisée. C'est là que se situe la nuance apportée par notre expérience, en lien avec ce premier axe, celui du continu entre pratique et théorie. Nous nous devons de souligner que, concrètement, cette expérience n'a pas été, dans le travail qui fut le nôtre, d'une fluidité naturelle. En fait, la théorie de Meschonnic, connue de manière générale et quelque peu superficielle avant les premières traductions, nous offrait, intuitivement dirait-on, un cadre à première vue intimidant. Là se trouve tout le paradoxe de ce vaste appareil conceptuel : avant d'ouvrir les horizons vers une appréhension plus globale du traduire, il est nécessaire de lutter contre ses propres idées reçues, fondées sur une expérience académique qui prépare mal à une théorie du langage qui récuse totalement le dualisme du signe, la forme et le fond, qui propose de s'en libérer. Rien, dans cette tradition transdisciplinaire d'abord marquée par les approches linguistiques, qui ne soit pas classé dans l'une ou l'autre de ces deux catégories. Parfois, on reconnaît des éléments qui présentent des qualités appartenant aux deux, mais on se situe toujours dans ce dualisme, il n'est jamais tout à fait aboli. Puis, la théorie du langage de Meschonnic, fondée en quelque sorte sur la « destruction » de ce dualisme comme dirait Berman<sup>18</sup>, est entièrement indissociable des autres notions qu'elle met de l'avant. Elle accomplit justement ce qu'elle se propose de faire : surmonter le discontinu. Par conséquent, il est indispensable de se familiariser avec l'œuvre de Meschonnic de la manière la plus exhaustive possible. Ceci étant dit, un risque menace en permanence le travail : celui de s'éloigner trop longtemps, trop profondément de la pratique. Ce n'est pas ce que la théorie de Meschonnic préconise, au contraire, mais c'est ce qu'elle exige, paradoxalement, car elle est indéniablement singulière, indivisible et, par moment il faut le dire, péremptoire. Étant donné qu'il s'agit d'une théorie du continu, elle est aussi libératrice qu'exigeante.

L'une de ses principales difficultés est l'absence de définitions bien carrées, bien délimitées, l'absence flagrante de recettes ou de catégories toutes faites. En réalité, c'est tout le

---

<sup>18</sup> Reconnaisant à Meschonnic l'apport fondamental de sa théorie du rythme à la traductologie, Antoine Berman s'en distance, entre autres, en raison de la dureté des dénonciations qui y sont faites, condamnant « son ton toujours très négatif et destructeur » (Simon, 1995, p. 284), critiquant même son projet d'être « un simple travail de destruction », « qui, dans des analyses "virulentes", prononce le châtement [...] en fonction de critères quasi mécaniques ». (Berman, 1995, p. 49, tel que cité par Godard, 2001, p. 66)

contraire que Meschonnic propose. Une partie importante, voire centrale, de son œuvre théorique consiste même à briser des définitions, à mettre à mal des catégories, à se méfier des recettes. Il peut donc paraître contre-intuitif de tenter de décrire une « méthode » de traduction à la Meschonnic, mais il n'en est rien. Les « outils » se trouvent tout de même là, à travers la broussaille de ce qui semble à première vue d'une déroutante abstraction. Dans *Traité du rythme, Des vers et des proses*, publié au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, écrit avec Gérard Dessons, Henri Meschonnic offre un système de notation rythmique. Ce système permet l'analyse approfondie du rythme des textes. Il permet également l'analyse comparative à l'étape, obligée, de la lecture critique des traductions. Cependant, il ne s'agit pas d'un système ou d'un outil largement diffusé. Il y a donc une sorte de double inaccessibilité qui accable le cadre théorique que nous avons choisi : une inaccessibilité intellectuelle, étant donné le caractère imposant et indivisible de l'œuvre de Meschonnic, marquée, comme nous l'avons dit, par le sinueux mais nécessaire démantèlement des idées reçues et par l'absence de catégories ou de critères synthétiquement définis (car ce n'est pas le propos de ses essais) ; et une inaccessibilité carrément physique, étant donné la marginalisation de sa pensée dans le monde académique et la non-disponibilité de ses livres, à la fois pour le grand public, mais même pour les traductologues qui souhaiteraient appliquer son approche pour effectuer, par exemple, l'exercice de lecture critique des traductions. Toutefois, cette double inaccessibilité est surmontable car, dans les deux cas, elle est due à une tradition académique qui participe de la perpétuation de cette vision dualiste du signe et qui admet difficilement une œuvre théorique à ce point unique, en l'invisibilisant plus ou moins sciemment. La solution se situe du côté, précisément, du cadre théorique lui-même, qui légitime le continu pratique-théorie : il s'agit d'analyser et de mettre en application les notions théoriques en regard de l'expérience pratique, s'en tenir en particulier à celles qui permettent de mener à bien cette expérience.

Rappelons donc, avant de passer à l'analyse du rapport entre texte de départ et texte d'arrivée, qu'il nous a été tout à fait essentiel pour mener à bien la traduction de ne jamais perdre de vue ce continu pratique-théorie préconisé par Meschonnic, ce mouvement de va-et-vient qui nous a permis d'effectuer le travail en toute cohérence. Pierre angulaire du rapport dialectique entre écrire et traduire, ce choix a aussi contribué à renouveler la vision du rôle de l'auteur ou du traducteur, leur remise en question, au profit, d'une part, des notions de sujet et d'historicité chez Meschonnic, et d'autre part, de la poétique-praxis chez Dalton. Dans les deux cas, la prise en considération de ce rapport accorde une liberté créatrice au sujet écrivant, qui reconnaît qu'un texte

« continue ». Mentionnons, enfin, qu'il nous a été possible de surmonter les difficultés inhérentes à un cadre conceptuel fondé sur le rejet des idées reçues et l'indivisibilité de son contenu, en entretenant, justement, un rapport constant entre théorie et pratique.

### **Continu texte de départ et texte d'arrivée**

Notre objectif pour la traduction du conversationnalisme de Dalton, nous l'avons dit, vise à « montrer qu'un texte continue ». Nous avançons à présent que la chose est possible, à la condition de mettre en application une notion fondamentale chez Meschonnic, celle de la traduction-texte. Cette notion sert à la mise en lumière d'un rapport texte-texte, établi et entretenu à travers le prisme du concept d'unité-texte.

Mais insistons d'abord un moment sur l'unité de traduction que nous privilégions. Unités de sens ou unités de structure (linguistiques, lexicales, etc.), telles que répertoriées par Susan Bassnett (2013), sont des expressions du dualisme du fond et de la forme<sup>19</sup>. Henri Meschonnic répudie ces traductèmes :

Si pour traduire du poème on traduit de la forme, on ne traduit pas du poème, mais une représentation de la poésie, linguistiquement et poétiquement fautive : linguistiquement, parce que les unités traduites sont celles de la langue ; poétiquement, parce qu'un poème est autre chose que de la forme et du contenu. L'unité poétique est le poème, pas les unités linguistiques qu'il contient. (Meschonnic, 2007, p. 30)

En 1982, les limites de ces concepts d'unités sont constatées par Efim Etkind, qui parle de crise de la traduction poétique en traduction française, notamment, et dont la cause principale est selon lui la « rationalisation systématique de l'original, qui ignore l'unicité irréductible de chaque poème » (Etkind, p. 13). Ignorer cette « irréductible unicité » minerait d'emblée notre projet de traduction. En effet, la « *Taberna* » de Dalton, « conversatoire » d'une vingtaine de pages, doit être lu comme un long poème indivisible, qui crée ses effets par son rythme considéré dans son ensemble. La rationalisation et la segmentation en unités de « sens » ou de structure comportent le

---

<sup>19</sup> Les deux dernières décennies ont vu la montée en popularité de nouvelles « unités » qui s'éloignent aussi des conceptions régnant depuis le structuralisme (fondées sur une priorisation d'un point de départ formel, linguistique ou de contenu). On pense par exemple à celle du culturème, une unité porteuse d'informations culturelles. Le culturème n'est pas exploré dans le cadre de la traduction du conversationnalisme pour des raisons sur lesquelles nous élaborerons bientôt, d'abord et avant tout parce que Dalton propose un conversationnalisme de décentrement, ce qui neutralise la pertinence de cette unité, en plus de son contexte foncièrement internationalisant, au-delà du local.

risque d'éliminer complètement certains effets qui font la spécificité, justement, du poème. D'abord, la multiplicité des voix, rendue par la typographie changeante : il faut que ces voix lyriques, qui se répètent à quelques strophes d'intervalle, soient entendues, de manière cohérente, dans le texte d'arrivée. Les différences dans ces voix sont également de l'ordre des registres et des tons, et, de manière plus marquante peut-être, de l'ordre des rythmes de répétition. Négliger ce point de vue d'ensemble sur le poème, cette unité-texte, risque d'entraîner la perte des rythmes de répétition avec, pour résultat, un texte sans constance, sans consistance et sans force. C'est que les unités de sens et de structure mettent en opposition contenu et forme, oral et écrit, ce que dénonce Henri Meschonnic :

La forme ne s'oppose pas au sens comme la forme s'oppose au contenu : elle porte et emporte le sens.

Ce qui est immédiatement lié à une nouvelle conception du rythme, non plus comme alternance d'un même et d'un différent (cela c'est le rythme selon le signe, un aspect du formel), mais comme l'organisation du mouvement de la parole dans le langage, et spécifiquement dans l'écriture du poème.

Ce qui a immédiatement à son tour un double effet. L'un est de transformer la notion de l'oralité : dans le signe, l'oral s'oppose à l'écrit ; dans le continu, l'oralité est du sujet qu'on entend. Le parlé s'oppose à l'écrit. (Meschonnic, 2007, p. 53)

Revenons maintenant à la traduction-texte. Il s'agit d'une notion capitale pour notre travail, dans la mesure où elle nous amène à concevoir la traduction comme un processus constant, continu, et non pas comme un produit définitif. Un rapport intertextuel, pas interlinguistique : « On construit et on théorise un rapport de texte à texte, non de langue à langue. Le rapport interlinguistique vient par le rapport intertextuel, et non rapport intertextuel par le rapport interlinguistique. » (Meschonnic, 1973, p. 354) Sous cet aspect, la traduction-texte apparaît comme un idéal à atteindre. Pour les besoins de ce mémoire, le rapport texte-texte s'est établi, concrètement, en menant un travail comparatif fondé à la fois sur l'énonciation du sujet et sur l'analyse des rythmes au moyen du système de notation proposée par Meschonnic dans *Traité du rythme*. À des lieues de l'herméneutique, cette analyse permet de rendre compte de manière globale de ce que, pour paraphraser le célèbre théoricien, les deux poèmes *font* au langage. Cette mise en rapport de texte à texte n'est pas évidente : elle se distingue d'un rapport langue-langue, par exemple, qui ne saisirait pas certains effets fondamentaux du conversationnalisme, forçant à se concentrer sur des

considérations sociolectales qui limiteraient le cadre d'analyse à de la recherche d'équivalences de registre. Or, ce serait mal comprendre le conversationnalisme de Dalton, qui soulève bien plus que des questions de registre. En fait, nous avançons que le poème « *Taberna* » est lui-même une expérience de décentrement, par opposition à l'annexion, qui « effacerait » le rapport entre le texte que constitue le discours oral entendu et le texte du poème écrit. « *Taberna* » reconnaît sciemment la distance avec la conversation elle-même, car il y a réorganisation rythmique par le sujet, recreation poétique : Dalton ne vise pas l'illusion du naturel, le « comme-si » (pour reprendre l'idée de Meschonnic). En ce sens, il ne s'agit pas d'une écriture idéologique passive. Au contraire, dans la multiplicité des voix de son poème, Dalton admet celles, dissonantes, qui critiquent les postures de son propre camp. D'ailleurs, dans le commentaire précédant le poème, rappelons que l'auteur avertit le lecteur de cet état de chose, rejetant ainsi, en quelque sorte, la responsabilité des propos étayés tout au long du poème. L'annexion donnerait l'illusion de la transparence de l'auteur. Et la transparence équivaldrait, dans le cas de Dalton, à une entreprise passive de retranscription de la langue parlée qui tomberait dans tous les clichés de l'oral : syntaxe simple, registre familier, dialogique en prose. Or, à l'image de la conversation qui digresse ou qui se voit interrompue en plein envol, la syntaxe du poème (et son rythme) est complexe et nuancée : les registres et les tons sont multiples, ils passent constamment du solennel au vulgaire ; le poème est versifié, les enjambements et les strophes ont leurs raisons d'être dans sa signifiante. En somme, un rapport de langue à langue concentrerait les problèmes de traduction autour essentiellement du comment faire en français ce qui est écrit en espagnol, mais ce que nous essayons ici, c'est plutôt de faire *au* français ce que le poème fait à l'espagnol, lui-même une œuvre de décentrement, un poème caractérisé par son travail sur les rythmes et les effets de ceux-ci non pas en espagnol mais dans *son* « espagnol ». À ce propos, il faut rappeler qu'il n'est jamais établi clairement si les conversations ont lieu en espagnol : elles se tiennent dans une taverne à Prague, en Tchéquie, d'où la possibilité que Dalton ait carrément traduit certains propos d'une autre langue européenne. Il suggère d'ailleurs, dans son introduction, que les Latino-Américains sont minoritaires dans les conversations de la taverne. Enfin, un rapport texte-texte se distingue également d'un rapport auteur-traducteur, qui, d'un côté, risquerait de mener à une herméneutique psychologisante ou sociologisante, et, d'un autre, pourrait distraire du poème à force de tenter par toutes sortes de critères d'évaluer des dynamiques de pouvoir, dans une perspective décoloniale par exemple. Le cadre théorique de Meschonnic s'oppose à un impérialisme culturel qui, par souci de transparence,

gommerait l'altérité dans le texte d'arrivée. Le rapport auteur-traducteur n'aide pas à traduire le conversationnalisme, tout simplement. Les déconstructionnismes se penchent sur autre chose que le poème, selon Meschonnic. Notre travail, sans leur être inutilement hostile, n'y voit que des méthodologies étrangères ou inutiles au cadre de la poétique.

Pour résumer notre pensée, disons que le traduire dialectique vise à entretenir et à prolonger le rapport de continuité entre texte de départ et texte d'arrivée. Sur le plan de la méthode utilisée pour atteindre un tel objectif, il implique le recours aux notions d'unité-texte et de traduction-texte — cette « irréductible unicité » de chaque poème — afin de préserver une éthique du sujet traduisant. Rappelons enfin que la clé de voûte de l'énonciation du texte d'arrivée repose fondamentalement sur l'analyse comparative des rythmes de texte à texte et sur et la mise en pratique du concept de décentrement.

### **Continu écriture-lecture, continu création-critique**

La mise en application du cadre théorique d'Henri Meschonnic signifie également se méfier d'une approche qui voudrait diviser le travail en « moments » successifs (création poétique, interprétation du texte, traduction)<sup>20</sup>. L'objectif d'un traduire dialectique est au contraire de démontrer comment, dans un mouvement constant de va-et-vient entre les textes, il est possible de faire l'expérience d'une activité traduisante éthique, critique, consciente. Tel est le troisième rapport essentiel pour interpréter les deux textes sur un mode concomitant et complémentaire à l'écriture elle-même. La lecture du texte de départ menant à la traduction de ce dernier (activité d'écriture), il s'ensuit un processus de lecture critique du texte d'arrivée en regard du texte de départ, puis de réécriture. Il s'agit pour autant d'une approche qui admet d'emblée la critique, et ce, de façon continue, car chaque lecture (ou traduction) implique une historicité spécifique fondée sur l'activité du sujet. Pour cette raison, nous parlons de continu écriture-lecture ou de continu création-critique, intimement liés eux aussi aux continus pratique-théorie et texte-texte. C'est que, dans un souci de cohérence avec la théorie de Meschonnic, force est d'admettre que l'écriture-lecture constitue dans les faits une illustration des deux autres. Comment montrer le plus concrètement possible cette expérience du continu écriture-lecture? Pour y arriver, nous résumerons d'abord la notion de

---

<sup>20</sup> Ces « sphères » (ou moments) sont celles identifiées par Paul Ricœur dans *Sur la traduction*, publié en 2004 chez Bayard. Pour un exposé des profondes distinctions entre les pensées de Meschonnic et de Ricœur sur la traduction, voir le travail de Cristina Henrique da Costa (2014, source complète en bibliographie).

rythme chez Meschonnic. Puis, nous ferons un exposé du continu écriture créative et lecture critique grâce à une étude comparative des deux textes fondée sur la méthode d'analyse des rythmes d'Henri Meschonnic<sup>21</sup>. Ce sera le cœur de notre travail : une mise à l'épreuve de notre traduction à la lumière de l'appareil conceptuel meschonnicien, mais également une mise à l'épreuve de cette théorie à la lumière de notre propre expérience de *sujet du traduire*. En d'autres mots, nous verrons que la théorie du rythme offre les outils nécessaires au traduire de la poésie conversationnelle latino-américaine, mais non sans nuances.

### **Le paradigme du rythme dans le langage contre le paradigme du signe**

Notre cadre théorique démantèle d'abord une vision essentialiste du rythme. Ce démantèlement implique la critique de cette conception du rythme qui le limite à un système de règles auxquelles la poésie obéit ou désobéit (Boulangier, 1997, p. 28). En quelque sorte, Roque Dalton s'adonne lui aussi à cette même entreprise, le conversationnalisme arrivant après moult vagues de poésie alternativement académiste ou « anticonformiste » (*ibid.*). Même chose pour Henri Meschonnic, pour qui le rythme ne correspond pas non plus à la vision d'un « système » qu'il faudrait reproduire dans la traduction. Une alternance de temps forts et de temps faibles, par exemple. Il s'agit plutôt d'une expérience de subjectivation qui participe de façon fondamentale à la signifiante : « Le rythme est continu-discontinu. Il est un passage du sujet dans le langage, le passage du sens, ou plutôt de la signifiante, du faire sens dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle. [...] Si c'est un flux, c'est la structuration en système de ce qui n'est pas encore système. » (Meschonnic, 1982, p. 225) L'idée d'un travail de traduction commentée prenant pour appui la notion de rythme telle qu'explorée par Meschonnic n'est pas inédite. Les travaux sur la traduction s'appuyant sur cette pensée auraient commencé à se multiplier au début du XXI<sup>e</sup> siècle (Mitterand, p. 71). Notre travail, qui consiste à mener une lecture critique de notre propre traduction, dans le cadre même d'un processus de traduction, est plus rare. C'est que l'approche théorique meschonnicienne rend quelque peu caducs les traités sur l'analyse du rythme en poésie qui se centrent essentiellement sur des questions métriques. De ce point de vue, elle recèle donc un formidable pouvoir d'ouverture, mais de polémique aussi, d'où la frilosité, qui sait, du monde académique envers cette approche. Une autre raison qui pourrait expliquer cette frilosité est

---

<sup>21</sup> C'est également une démonstration, nous l'avons dit, des continus pratique-théorie et texte de départ-texte d'arrivée.

l'absence, chez Meschonnic, de définitions catégoriques ou organisées en catégories bien nettes, ce qui rend ardu leur analyse<sup>22</sup>. Les critères concis de Berman, ses tendances déformantes, peuvent paraître plus attrayantes pour la lecture critique, étant donné leur accessibilité presque universelle. Meschonnic lui, par son approche, s'emploie à abolir ce qu'il désigne comme le dualisme traditionnel du signe, celui qui oppose le sens à la forme, et, en traduction, il dénonce avec véhémence l'application « didactique et dogmatique » (Meschonnic, 1999, p. 98) de ce dualisme, résultat d'une traduction purement conçue à travers la philologie et la linguistique, ainsi que son corolaire : l'absence d'une poétique de la traduction. Il considère d'ailleurs que ce dualisme est symptomatique d'un problème plus grave encore, soit celui des idées sur le langage du traducteur lui-même. En termes d'efforts de compréhension, d'interprétation et, ultimement, de traduction, ce dernier, obnubilé par cette tradition dualiste, s'efforce autant sinon plus qu'au texte lui-même à combattre ses propres idées sur le langage, c'est-à-dire son modèle linguistique, son adhésion aux « clichés sur le fond et la forme, la prose et la poésie, l'écrit et l'oral » (*ibid.*, p. 99), le « goût, la culture, la situation du traducteur » (*ibid.*, p. 98). Pour Meschonnic, la stylistique comparée des langues, cette approche strictement linguistique de la traduction, se révèle donc insuffisante. Remettant en question l'histoire de la traduction, marquée par ce qu'il appelle les « traductions-langue » plutôt que les « traductions-texte », Meschonnic recadre plutôt le débat en mettant de l'avant le primat du discours, du rythme dans le discours, de l'énonciation et du sujet, par opposition au primat de la langue et du dualisme du signe qui se contente d'organiser le traduire autour de la langue, de l'énoncé et du signe.

Il définit alors le rythme comme « l'organisation et la démarche même du sens dans le discours » (*ibid.*, p. 99), avec, pour résultat, que « l'objectif de la traduction n'est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l'inclut : le mode de signifier » (*ibid.*, p. 100). Dans *Poétique du traduire*, notre auteur donne l'exemple de la Bible, dont l'oralité permet de surpasser le dualisme écrit-parlé, en attribuant à l'oral (sans l'assimiler au parlé) une fonction supérieure : celle de primat

---

<sup>22</sup> Meschonnic offre des définitions, évidemment, mais celles-ci n'ont pas pour objectif d'offrir des recettes toutes prêtes, applicables en toutes circonstances, pas plus qu'elles ne s'érigent en catégories ou en critères définis une fois pour toutes. Au contraire, de manière générale, ces définitions poussent à la réflexion et, dans la pratique, elles exigent plus souvent qu'autrement de passer par la négation de leurs limites. Qu'est-ce que le rythme? Pas *que* métrique, mais bien davantage. C'est confondre structure et mesure de cette structure. Qu'est-ce que l'historicité? Pas *que* l'époque du texte (ou du sujet), mais l'inscription de ceux-ci dans l'histoire. Enfin, la plupart du temps, ces définitions impliquent de définir d'autres notions sous-jacentes, comme la signifiante, dans le cas du rythme, ou d'en transformer d'autres, comme celles de l'oralité. Pourquoi une telle approche? Parce que Meschonnic ne propose pas une théorie de l'arbitraire, mais bien du continu.

du rythme dans le discours. Toujours selon notre auteur, la Bible, le livre le plus traduit de l'Histoire, permet également de neutraliser le dualisme prose-poésie. Dépourvue de métrique, le critère traditionnel de la poésie, elle fait du rythme quelque chose qui va au-delà du vers ou de la prose ou d'une simple « retranscription » orale du texte. Homère et Shakespeare sont également cités en exemple : « Dans un texte littéraire, c'est l'oralité qui est à traduire », avertit Meschonnic, avant d'ajouter péremptoirement : « Toute traduction qui montre qu'elle n'en a pas la moindre idée se juge aussitôt elle-même. Forme traductionnelle du suicide » (*ibid.*, p. 29). Le rythme fait partie du sens et l'organise, autant que le lexique et la syntaxe ; et là où les traductions bibliques françaises se trompent, c'est quand elles omettent le rythme au profit du contenu (en raison de leur obsession dualiste). Ainsi, l'omission du rythme cause un grand tort au texte parce qu'il perd en signifiante. Dans *Poétique du traduire*, Meschonnic donne l'exemple d'un verset de la Bible, Deutéronome (XI, 30), pour montrer que, là où les traductions françaises se concentrent en priorité et presque exclusivement sur le signifié, celles de la tradition protestante tiennent à une reproduction du signifiant hébreu marqué par une syntaxe interro-négative. En proposant une découpe exacte des groupes rythmiques du verset, il arrive pour sa part à un autre résultat : une traduction qui, certes, met à mal la syntaxe française, mais qui respecte néanmoins le rythme original au moyen, entre autres, d'espaces typographiques qui ne versifient pas le verset de manière artificielle et qui n'impliquent pas non plus de césures ou d'hémistiches arbitraires. Bien que l'absence de repères de ponctuation puisse sembler éloigner le texte de la prose française, les phrases demeurent tout à fait compréhensibles et accessibles, et elles démontrent la thèse de Meschonnic selon laquelle ces traductions respectant le rythme ne sont pas nécessairement plus « difficiles ». Elles permettent, en outre, de reproduire le rythme « qui installe ici autre chose que le sens, par le surcroît des coupures, quelque chose de l'étrange et du redoutable – le discours du divin, ou sur le divin, le théo-logique » (*ibid.*, p. 107).

Le rythme, selon Meschonnic, est aussi signifiante. Dans l'*Iliade* (VIII, 64-65), également citée en exemple dans *Poétique du traduire*, deux mots (*oímogé* et *eúkholé*) ont un rythme équivalent et introduisent, par leur valeur d'onomatopée et par leur ressemblance phonique, un effet poétique de signifiante irréfutablement non métrique, qui « égalise les cris des tueurs et des tués, égalise les tueurs et les tués à un niveau méta-guerrier, au-delà de la visée immédiate du combat » (*ibid.*, p. 109), un effet confirmé par les recherches en anthropologie homérique, mais non conservé dans la traduction des éditions Belles-Lettres (Paul Mazon) : « gémissements et

clameurs de triomphe montent à la fois. Les uns tuent, les autres sont tués; les flots de sang couvrent la terre » (*ibid.*, p. 108). Meschonnic propose : « Ensemble montaient le cri de malheur et la clameur des tueurs et des tués et la terre coulait de sang » (*ibid.*, p. 110). Cette traduction rend les mots *malheur-clameur* phonétiquement et rythmiquement équivalents, tout en conservant leurs valeurs sémantiquement inverses, tout en rétablissant l'agent de la dernière phrase (sang et terre). Cet exemple permet d'explicitier comment la notion de rythme en traduction ne s'inscrit pas à l'intérieur d'une simple question de forme, comme on pourrait le conclure, par réflexe dualiste, selon l'acceptation traditionnelle du rythme. Les distinctions, grâce à la pratique de Meschonnic, se précisent : il s'agit d'une notion ne pouvant être homologuée seulement à une métrique ou à une versification (tel que l'illustre la Bible), dépassant la forme pour se définir comme « fonctionnement global de la signifiante » (*ibid.*, p. 107), qui permet d'*entendre* le sens, le discours, le texte. Dans *Hamlet* (I, 1, v.14), « I think I hear them » a évidemment longtemps été traduit par « Je crois que je les entends ». En 1983, Raymond Lepoutre propose cependant : « Je crois, je les entends. » Meschonnic salue cette dernière traduction qui, bien que faisant entorse à la syntaxe écrite du français (pour en proposer une autre, non davantage erronée), met en relief le caractère oral du rythme théâtral de l'œuvre, le *respecte*, faisant état d'une éthique différente, d'une théorie du langage cohérente. *Poétique du traduire* dénonce l'idéologie du signe qui pousse les traducteurs français et la critique à chercher la « clarté » française à tout prix, par exemple en éliminant les répétitions pour éviter des lourdeurs. En supprimant le rythme du texte, une telle attitude nie la poétique de l'œuvre. Meschonnic reconnaît néanmoins le souci de la plupart des traducteurs modernes de ne pas verser dans un autre extrême, le calque ou le littéralisme, à ne pas confondre, nous prévient-il, avec la continuité du rythme, la prosodie du texte, sa « sémantique prosodique », enfin, son mode de signifier. Le calque « est aussi une dégradation de la poétique en rhétorique, au sens où l'unité n'est plus le texte mais une unité de langue » (*ibid.*, p. 202). La solution doit donc toujours loger dans la « concordance » : rythme pour rythme, répétition pour répétition. Il ne parle pas ici de mot à mot, mais bien de concordance prosodique, sans laquelle il n'y a pas de poétique, d'où le concept de rapport texte-texte.

Dans le jugement acerbe qu'il porte sur la traduction de Dante par Jacqueline Risset, encensée par la critique, Meschonnic s'en prend aux peurs des répétitions (qui justifient la non-implantation de la tierce rime), à la disparition du rythme des vers impairs (les rares rimes étant les résultats des « hasards de la langue »), à l'usage aléatoire et plaqué de l'alexandrin. En outre, il

signale que « seule la typographie est ce qui ressemble le plus ici au vers de Dante » (*ibid.*, p. 207), mais dénonce « une visualité sans oralité », et « donc trompeuse ». Nous pensons ici pertinent de relever l'exemple car il montre une fois de plus toute la nuance de la pensée meschonnicienne sur le rythme, qui se méfie aussi des facilités visuelles de la typographie :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. (Meschonnic, 1982, p. 216-217)

Si l'on tient compte de ces préceptes pour notre propre travail de traduction, force est d'admettre que toute analyse du conversationnalisme qui se limiterait à des interprétations sémantiques, lexicales ou à des questions dites « formelles » de registre ou de métrique ne suffirait ni ne permettrait de saisir la « signifiante » du poème « *Taberna* ». Nous entendons par là l'effet visé par le conversatoire, c'est-à-dire ce va-et-vient homogène et indissociable entre la forme et le fond, et davantage encore, la négation de cette binarité, de ce qu'on entend par sens porté par la forme. L'effet de la mise en poème du chaos de la conversation de taverne ne peut être transmis que par une étude minutieuse des divers procédés rythmiques mis à contribution lors de l'énonciation.

Nous l'avons dit : la théorie du rythme de Meschonnic en est une d'ouverture, et non pas de définition fermée. Elle n'est pas pour autant une notion arbitraire, son analyse « repose sur une technique objective précise, démontrable, issue pour l'essentiel des principes phonétiques de la langue française, dont le premier est l'accentuation de groupe ». (Dessons et Meschonnic, p. 6) (C'est l'arbitraire régnant dans les conceptions du rythme qui aurait mené à son discrédit, dans la tradition des études littéraires et linguistiques tout autant). (*ibid.*) Par conséquent, le système de notation mis au point dans *Traité du rythme* nous semble l'outil privilégié pour mener à bien la lecture critique de notre traduction et sa comparaison avec le texte de Dalton. Une analyse en deux temps du rythme et dans le langage et dans le discours. Dans le langage, en tant « qu'organisation du mouvement de la parole par un sujet », dans le discours, en tant que « l'organisation de ce qui est en mouvement dans le langage » (*ibid.*, p. 26-28). Le rythme étant à la fois l'organisation du discours ainsi qu'une sémantique du discours, en poésie, il relève donc d'un sujet qui en fait une «

subjectivation générale et maximale [...] telle que le discours est transformé par le sujet et que le sujet advient seulement par cette transformation même ». (*ibid.*, p. 43) Par conséquent, ce que démontrera notre étude, c'est l'effort, mené dans une perspective de continu lecture-écriture, de repérer les effets du rythme dans le texte de départ et de chercher à les rendre dans le texte d'arrivée, non pas par une imitation des rythmes (à laquelle les morphologies et phonologies des deux langues font obstacle), mais par une production dans le texte d'arrivée d'une sémantique rythmique rendue possible par ce que nous décidons de « faire » à la langue. En annexe, le lecteur trouvera un exemple de notation rythmique appliquée à quelques strophes des deux textes. La notation rythmique remplit ce double objectif visant à saisir les effets du rythme et à sensibiliser le sujet du poème à ceux-ci, tout comme à montrer comment a été menée cette étape de « lecture critique ». En soutien à la démonstration de notre hypothèse, nous nous limiterons à ne commenter, dans la section qui vient, que les exemples les plus pertinents pour illustrer les divers types de rythme identifiés par Meschonnic et applicables à notre analyse : rythme de groupe, rythme prosodique (ainsi que ses sous-catégories, ici explorées à part entière, les rythmes de répétitions et d'attaques consonantiques et vocaliques). Mentionnons au passage qu'en raison de leur rôle marginal dans la poésie conversationnelle, nous avons exclu l'accentuation métrique de notre analyse.

### **Rythme de groupe**

Le rythme, comme organisation du discours, correspond aux accents, toujours placés sur des syllabes, qui sont l'unité minimale de l'accent, et les différents « types » de rythme font en fait référence aux différentes accentuations qu'on peut retrouver dans le discours. En français, le rythme est marqué par une accentuation de groupe (plutôt que de mot), le groupe n'étant pas délimité de façon systématique, c'est-à-dire « déterminé d'avance » (*ibid.*, p. 122). Selon l'énonciation, et parce qu'il dépend de sa « réalisation empirique », il correspond à une unité grammaticale ou phonétique et il est donc marqué par des accents de position (en finale de groupe, très généralement). Meschonnic offre comme exemple le pronom non accentogène « tu », inaccentué, car proclitique, dans le groupe « tu viens? », mais accentué dans le groupe « viens-tu? », car enclitique, c'est-à-dire suivant un verbe accentogène (*ibid.*, p. 119, 122). Les accentuations de groupe sont observables et, normalement, le texte donne suffisamment d'indices pour les repérer. L'espagnol étant une langue d'accent de mot, il présentera, par la force des choses, un nombre d'accents beaucoup plus élevé que le français. Le repérage des phénomènes

d'accentuation dans les deux textes ne permet jamais de recréer un rythme exactement identique, les langues étant en ce sens profondément distinctes. Or, l'objectif n'est pas de recréer en français le rythme de l'espagnol, ni même de la conversation en espagnol, mais bien de reproduire en français le rythme de la poétique conversationnelle de Dalton. Il s'agit de faire entendre, précisément, la diversité rythmique des voix s'entremêlant dans le poème. L'étude du texte comme unité permet de faire respecter, en outre, une constance dans ces voix déterminées par leur typographie et leurs caractéristiques rythmiques particulières, tons, registres, etc. On tente de reproduire les *effets* du rythme, la signifiante.

Voyons ici un exemple où les accents de position correspondent généralement pour donner une lecture assez semblable d'un texte à l'autre :

Baba de Dios,  
Búfalo de agua,  
Búfalo de tempestad:  
el corazón tiene también sus triquiñuelas:  
no es la mejor traer a cuentas la infancia  
o suspirar por el cuervo  
como el animal más lindo y libre de la creación

Bave de Dieu,  
Bison d'Eau,  
Bison de Tempête :  
le cœur a aussi ses petites ruses :  
c'est pas sa meilleure ramener l'enfance  
ou soupirer pour le corbeau  
comme l'animal le plus beau et libre de la création

Grâce à une combinaison de ponctuations (marquant la fin des groupes), d'enjambements et de choix lexicaux (du côté du texte de départ), il y a assez clairement une concordance rythmique, particulièrement grâce aux mots *baba* (accentuation d'attaque en première syllabe), *Dios* (accent de mot coïncidant avec un accent de groupe), *búfalo*, *tempestad* (accent en fin de mot coïncidant avec une fin de groupe), *corazón*, *también*, *suspirar*, *animal*, *creación* (accents en fin de mot). Outre les mots dont la dernière syllabe est accentuée, rendant leur rythme semblable au français,

certaines mots (particulièrement les fins de vers avec *infancia* et *cuervo*) ont une proximité phonétique telle que l'accentuation de groupe française rend bien l'effet visé dans cette strophe de « *Taberna* », qui est d'offrir une sorte de gradation rythmique. L'objectif de cet exemple est d'illustrer le concept d'accent de groupe, et de montrer qu'il n'est pas nécessairement incompatible avec l'accent de mot de la langue de départ. De plus, il offre un exemple d'un certain décentrement : la syntaxe est mise à mal par l'absence de virgule après « meilleure », et le sens des deux derniers vers demeure quelque peu obscur. Nous n'utilisons pas le « ne », non pas par simple souci d'épouser un registre de la conversation, mais également pour ne pas multiplier les mots non essentiels qui pourraient alourdir le phrasé énonciatif par la présence d'éléments non accentués. Nous avons évité ainsi un phénomène de clarification qui aurait réorganisé la syntaxe, changé la ponctuation (dont la répétition des deux-points), en privilégiant une concordance des rythmes.

### **Rythme prosodique**

La prosodie est une notion, pour Meschonnic, foncièrement « historique » et culturelle, faite « d'oppositions relationnelles qui ont diversement des effets sémantiques et syntaxiques » (*ibid.*, p. 63), et dont font partie l'intonation (élévation ou abaissement du ton), l'intensité articulatoire (c'est-à-dire l'accentuation), la longueur des syllabes (purement de l'ordre de l'énonciation, selon notre auteur). Elle est liée à la prononciation des langues, d'où son caractère historique. « La syllabe est composée d'une voyelle (V) accompagnée ou non d'une consonne (C), selon les schémas CV, VC, CVC, CCVCC » (*ibid.*, p. 65), donnant lieu aux phénomènes prosodiques de l'accentuation vocalique ou consonantique, de l'allitération, de l'assonance, de la rime ou des mètres dits descendants (dactyles —UU, trochée —U) ou montants (anapeste UU—, iambe U—).

« *Taberna* » offre beaucoup d'exemples de vers à mètres (ou sous-mètres) dactyliques, les plus marquants se situant dans la strophe suivante :

Por cierto que profetizo fragores de serio esteticismo  
antes del goulash suplicado  
vendrán muchas palabras sonoras:  
pámpano, iluminación de la oropéndola, etcétera

Nous faisons évidemment référence au dernier vers et aux mots *pámpano*, *oropéndola*, voire *etcétera*. Outre l'*et cetera*, emprunt de toutes façons du latin, qu'on peut réutiliser en français sans peine<sup>23</sup>, nous avons ici un problème rythmique patent. Le sens du dernier vers de la strophe est une illustration, s'il en est, de la sémantique rythmique au cœur de la théorie de Meschonnic, car nous avons affaire à une sémantique ne se situant pas du côté lexical des mots eux-mêmes (et, par extension, du vers) mais bien du côté de leur rythme poétique. Leur charge sémantique est intimement liée au fait qu'il s'agit avant tout, sauf pour *iluminación*, de mots appelés *esdrújulas* en espagnol, soit des mots accentués sur l'avant-dernière syllabe. Déjouant la prophétie de la voix lyrique qui annonce, en ouverture, qu'elle parlera d'« esthétisme sérieux », ils forment au contraire un assemblage déclamatoire aussi pompeux que vide de sens. En effet, le mot *pámpano* (littéralement un sarment, une branche de vigne ou encore une espèce de poisson, le pompaneau) et l'expression *iluminación de la oropéndola* (« la brillance du loriot ») n'ont de sens que parce que leur prononciation, de mots *esdrújulas*, crée un effet de fantasque et de grandiloquence. C'est dans cette fausse grandiloquence qu'il faut trouver une vraie concordance rythmique, le sens lexical des mots ne revêtant qu'une importance accessoire. Le contexte ne permet aucune interprétation lexicale définitive qui pourrait l'emporter sur une autre, et toute traduction littérale risquerait non seulement de neutraliser l'effet de la grandiloquence, mais aussi d'engendrer une chute rythmique qui mettrait à mal l'enchaînement de la conversation. Plus grave encore, elle mettrait une sourdine sur l'effet recherché par la mise en poème de la conversation : la critique d'une tradition littéraire pompeuse, élitiste, décadente, dérisoire. Dès lors, la question qui se pose à nous est la suivante : comment reproduire le rythme du pédantisme déclamatoire espagnol en français? Il faut chercher des mots qui, par leur longueur et leur accentuation, reproduisent l'effet du vers original, tout en veillant à ce qu'ils ne trahissent pas délibérément le propos, c'est-à-dire des mots pertinents parce que relevant du monde floral et aviaire. Au bout de plusieurs itérations différentes, nous proposons : « pampre, luminescence du parulidé, et cetera ». « Pampre » est l'équivalent rythmique

---

<sup>23</sup> L'accent d'*et cetera* prononcé en français se situe en fin de groupe et, en espagnol, à la deuxième syllabe. Étant donné qu'il s'agit du même mot emprunté au latin, donc phonétiquement très semblable d'une langue à l'autre, l'effet de la différence rythmique est franchement négligeable et ne justifie aucunement une substitution. En fait, la fin du vers est marquée par un mot qui produit une chute rythmique soudaine, et c'est là que se situe la véritable sémantique rythmique de ce mot : *et cetera* est le refus de continuer l'énumération, la voix étant déjà épuisée après deux ou trois mots complexes. L'énumération constitue par là un rappel du caractère « vain » de cette grandiloquence dont nous parlons dans ce paragraphe. L'énonciation du vers, autant en espagnol qu'en français, se conclut par un vulgaire « etc. » d'intonation réduite, un peu pour masquer son inconfort ou son insécurité : c'est la fin abrupte d'une surcompensation rythmique (et non lexicale, car de l'ordre du non-sens) qui essaie d'avertir le public qu'on pourrait continuer *ad vitam aeternam*.

de *pámpano* car il reproduit le dactyle —○○, avec la syllabe accentuée « pam- » suivie de la syllabe nonaccentuée « -pre » à prononcer pleinement en raison de la virgule marquant une sorte de césure, en plus de sa construction à deux consonnes CCV. Celle-ci indique dans les deux textes la fin de ce qu'on pourrait appeler un sous-mètre et, de toute manière, il n'y a pas de synalèphe liant *pámpano* à *iluminación*. Quant au mot « luminescence », sa longueur et sa sonorité savante reproduisent l'effet recherché, en plus d'impliquer les mêmes consonnes voisées qu'*iluminación*. D'autres synonymes intéressants à connotation savante ont été considérés, comme « coruscation » ou « chatolement », mais ils ont été écartés, dans un cas, en raison des consonnes non voisées qui coupaient la voix (c, r, sc [sk]) en plus d'ajouter un accent prosodique, et, dans l'autre cas, en raison de la brièveté du mot. Quant à « parulidé », bien plus court à première vue qu'*oropéndola*, il reproduit néanmoins plusieurs consonnes de celui-ci. Il faut préciser que la notation rythmique révèle la synalèphe liant *la* et *oropéndola*, ce qui réduit l'importance en nombre des syllabes non accentuées du mot, effet semblable produit par le phénomène dactylique qui suit la syllabe accentuée (-pén-). Par conséquent, en tant qu'accentuation de groupe, « du parulidé » est un choix que nous considérons approprié, particulièrement en opposition à « loriot », ou, pire encore, « cassique » (qui, en tant que culturème, serait le véritable équivalent lexical d'Amérique centrale, même si nous ne savons pas vraiment qui parle). C'est, de plus, un mot peu courant, de l'ordre du scientifique, désignant la « famille » aviaire des passereaux et des parulines, des oiseaux aussi colorés que les loriots et les cassiques. Avec ce seul exemple, nous voyons déjà que le rythme implique la métrique mais la dépasse également : nous parlons, certes, de phénomènes de synalèphes, de césures et de mètres, mais aussi de rythme consonantique (et vocalique) et d'une sémantique du rythme, en plus d'un certain rythme « pausal », assimilé dans ce cas précis à une forme de césure marquée par la ponctuation. Le tout est rendu possible par une notation rythmique (plutôt que métrique), qui est, nous le rappelons, une notation relevant du « continu », c'est-à-dire à la fois métrique *et* linguistique.

Enfin, si Meschonnic propose une notation rythmique qui permet de cerner dans le détail chaque effet de rythme, il importe de ne pas oublier que l'unité de traduction irréductible demeure le texte, selon le même cadre conceptuel. En ce sens, nous profitons de cette sous-section pour noter un des exemples les plus marquants d'effet de rythme prosodique global : ce que nous résumons sous l'idée de la gradation de la beuverie. Cette gradation est bel et bien rythmique et se fait sentir de trois manières, principalement : des vers et des strophes de plus en plus courts ; des

interjections, apostrophes et interpellations de plus en plus fréquentes ; puis un langage de plus en plus vulgaire et de moins en moins soigné. Le conversationnalisme de Dalton propose une descente dans le registre, corollaire de la descente graduelle dans la beuverie. La conversation de taverne est donc, à mesure qu'avance la soirée, de plus en plus marquée par la désinhibition. Dans le texte d'arrivée, cet effet rythmique est maintenu : une attention est portée à ces chutes soudaines et à ces interruptions et, de façon probablement plus marquante, l'effet est maintenu par l'usage croissant de québécismes et d'expressions du registre familial. Ce dernier recours n'entre pas en contradiction avec ce que nous avançons dans notre méthodologie de traduction, au contraire, car elle est entièrement motivée par un effet rythmique. C'est pour cela qu'on ne retrouve pas, par exemple, une expression familière pour reproduire une expression familière, mais plutôt un usage parcimonieux de mots et expressions pour marquer cet effet global de gradation de la vulgarité et de l'instabilité conversationnelle, propres à la beuverie de taverne.

### **Rythme de répétition**

L'un des exemples les plus marquants de rythme de répétition se situe dans le distique suivant : « *Ríete, ya recrudecerá el invierno / Fríete, ya recrudecerá el infierno* ». La notation rythmique, à consulter en annexe, montre trois accentuations majeures<sup>24</sup>. Outre celles-ci, une répétition vocalique des phonèmes [a], [e] et [i], en plus d'une rime riche, phénomène plutôt rare chez Dalton. Voici la traduction que nous proposons : « Ris, l'hiver bientôt reviendra / Fris, l'enfer bientôt reviendra ». Nous retrouvons, comme la notation le démontre, trois accentuations. De plus, nous reproduisons l'effet de répétition phonique avec la syllabe [ɛʀ] (er) et la synérèse [jɛ̃] (ien). La rime est conservée, ce sont en fait les mêmes mots (« bientôt reviendra »). Quant au premier mot de chaque vers, bien qu'on conserve la répétition vocalique [i], on abandonne le dactyle rendu possible par l'accent de mot en espagnol. Il pourrait être difficilement reproduit en créant une accentuation de groupe, c'est-à-dire en ajoutant un adjectif, un pronom, car la langue française tend à accentuer la finale du groupe, notamment en présence d'un « e » normalement muet, comme dans l'exemple cité précédemment du « pampre ». Ajouter une interjection (« Ah »), un pronom (« Toi! Ris, »), ou même une formule supplémentaire du genre « C'est ça, ris, » pourrait tendre vers l'arbitraire et,

---

<sup>24</sup> Étant donné que l'adverbe *ya* a une valeur déterminative et non discriminative, nous l'avons noté (voir en annexe) d'une double marque, car il peut être accentué ou pas, selon la lecture. Le texte, dans sa syntaxe, indique que non, mais la diction pourrait l'accentuer, par choix énonciatif. Voir Dessons et Meschonnic à propos des adverbes, p. 135, et, à propos de la distinction entre organisation du discours (rythme) et diction du discours, p. 127-128.

surtout, créer un rythme pausal distinct. La conjugaison à l'impératif est différente dans les deux langues en ce sens qu'elle admet beaucoup plus souvent d'accompagner le verbe d'un pronom en espagnol qu'en français, et ce phénomène rend la traduction encore plus complexe. Ajouter un « toi », comme nous le disions, pour reproduire le sens littéralement, créerait un accent rythmique emphatique tout à fait superflu. En réalité, la notation rythmique confirme que nous avons créé une concordance en termes d'accentuation : trois accents toniques majeurs dans chaque vers. Nous avons, enfin, décidé de placer l'adverbe entre le nom et le verbe pour une raison d'enchaînement consonantique. En plaçant une consonne occlusive (b) plutôt qu'un autre « r » après le mot « hiver », on s'assure d'une pause rythmique, augmentant les chances d'une énonciation reconnaissant l'accentuation emphatique de la syllabe « -ver ». « L'hiver reviendra bientôt » risquerait de précipiter trop vite le discours vers son accentuation finale de groupe.

### **Rythme d'attaque**

Toujours dans la catégorie des rythmes prosodiques, le rythme d'attaque peut être créé par des accents consonantiques ou vocaliques, faisant partie ou non d'une séquence ou d'une série, comme dans le cas des répétitions évoquées plus haut. L'accent consonantique est dû à la présence de consonnes d'attaques en début de groupe rythmique. L'accent vocalique, en initiale de groupe, est une voyelle qui accentue sa syllabe. En espagnol, le principe est facile à constater, car l'accent est de mot, donc l'accent tonique d'un mot situé à la première syllabe montre phonologiquement une attaque vocalique (ou consonantique, pensons à la formule *callate* marquée par la force accentuelle du [k]). En français, Dessons et Meschonnic disent que l'accentuation vocalique n'est pas phonologique : elle est le résultat, soit d'un coup de glotte, comme dans le cas du commandement militaire « une-deux! Une-deux! » où les « u » sont accentués par coup de glotte (*ibid.*, p. 142), soit d'un phénomène emphatique propre au discours, soit d'un allongement vocalique. Sur ce dernier point, nous discordons, de par notre réalisation subjective du discours et à travers le discours, de la déclaration de Dessons et Meschonnic selon laquelle « l'allongement vocalique [...], à la différence de l'anglais, n'est pas phonologique en français » (*ibid.*). En fait, selon la variété utilisée par le sujet dans le discours tout comme dans l'analyse de celui-ci, l'allongement vocalique peut être considéré comme une réalité phonologique, car elle relève du système. En conclusion de cette section, nous élaborons sur cette discordance dans le résumé du système de notation que nous avons appliqué. Pour l'instant, nous souhaitons donner un exemple de rythme d'attaque vocalique dans

les textes de départ et d'arrivée, pour poursuivre notre compte rendu du continu lecture critique et écriture créative. Dans le poème de Dalton, dans la strophe commençant par « *No: yo no estoy con los chinos.* »<sup>25</sup> nous observons l'effet créé par la formule répétée à trois reprises : « *el enemigo público número uno* ». Non seulement avons-nous là un exemple évident d'attaques réalisées par des accents vocaliques (*u*), mais également un exemple de rythme de répétition. « L'ennemi public numéro un » ne reproduit aucun phénomène d'attaque vocalique (sauf si le « un » est accompagné d'un coup de glotte, invisible dans le poème). Nous proposons que « *Tampoco lo de que el enemigo público / número uno sea la erección* » devienne « Non plus que le réel mal qu'il y a / à abattre soit l'érection ». Selon la notation, nous aurions une accentuation sur le « a » en tant que fin de mètre, une attaque vocalique avec « à » (qu'il faut séparer d'un coup de glotte glottalement du « a » suivant »), puis un autre accent sur le deuxième « a » d'« abattre ». En plus d'une accentuation équivalente<sup>26</sup>, nous retrouvons la répétition vocalique qui crée une insistance, en plus de voir la formule répétée en toute cohérence.

Pour ce qui est des accents d'attaque consonantique, ils sont bien plus fréquents que les rythmes d'attaque vocalique. Une des voix de la taverne s'adresse avec irrévérence à une figure mythologique, le centaure, en le narguant : « *Él dejó en casa el permiso para disparar / y tú eres tan sólo una leyenda / para hacer temblar de gozo a los niños bajo la luna* ». L'attaque est réalisée ici, dans le second vers cité, par les consonnes « t », créant un effet presque accusateur, mais surtout moqueur. Nous proposons : « Il a laissé son permis de chasse à la maison / pis toi t'es rien qu'une légende / à faire pisser dans leurs culottes les ti-culs au clair de lune ». Dans un registre familier assumé, on fait usage d'un procédé emphatique pour recréer l'attaque consonantique du « t ». L'attaque vocalique qui suit avec le mot *sólo* est un contre-accent, reproduit par une attaque consonantique créé avec le phonème [k] de « qu'une ».

<sup>25</sup> Voir la page 111 du présent document pour la strophe de départ, et la page 83 pour la strophe d'arrivée.

<sup>26</sup> Dans le premier vers, en espagnol, sur le *-po-* de *tampoco*, le *-mi-* d'*enemigo* et le *pú-* de *público*, en français sur « plus », « mal » et « a ». Dans le second vers, en espagnol, sur le *nú-* de *número*, le *u-* de *uno* et le *-ción* d'*erección*, et en français, sur le « à », le « -ba- » d'« abattre » et le « -tion » d'« érection ». La concordance rythmique est à la fois dans le nombre d'accents dans chaque vers, mais également dans les accentuations vocaliques, rendues possibles, entre autres, grâce au coup de pouce d'une forme d'accentuation métrique que la versification de la conversation engendre inévitablement, créant un effet de décentrement de l'oralité elle-même.

## Résumé du système de notation appliqué aux systèmes linguistiques français (québécois) et espagnol (salvadorien)

L'application de la notation rythmique préconisée par Dessons et Meschonnic permet de faire ressortir certaines caractéristiques des textes qui reflètent leur historicité linguistique. D'abord, en espagnol, nous l'avons dit et nous pouvons l'observer, c'est le règne de l'accent de mot qui prévaut sur l'accent de position (c'est-à-dire de groupe), excepté pour des mots monosyllabiques. Bien qu'il s'agisse d'une langue à accent de mot, il faut toutefois préciser que ce ne sont pas *tous* les mots qui sont accentués. Cette caractéristique donne lieu ainsi à une abondance de contre-accents, car presque toute voyelle tonique est prononcée, sauf dans les cas de synérèse, où une voyelle devient semi-voyelle. Les contre-accents sont également très présents en français, grâce à des phénomènes d'accents prosodiques ou d'attaques consonantiques (ne donnant pas lieu *nécessairement* à une accentuation, mais engendrant une sémantique sérielle dans le vers, l'accumulation des contre-accents étant numérotée).

Ensuite, en espagnol, l'accent prosodique coïncide généralement avec l'accent de mot, parce que c'est une langue qui ne compte que cinq voyelles contre seize réalisations vocaliques en français, et moins de consonnes aussi, malgré les différentes réalisations des phonèmes représentés par la lettre « r » et « y » (ou « ll »), étant donné la confusion phonétique entre « b » (sauf en début de mot) et « v » (sauf dans certaines variétés de l'espagnol, par exemple celle du Chili) ; « s », « c » (suivi d'un « e » ou d'un « i ») et « z », sauf pour la variété péninsulaire. S'il est inutile ici d'élaborer sur toutes les différences dialectales de l'espagnol, il faut tout de même souligner que pour déterminer les effets de rythme prosodique (consonantique ou vocalique) du poème faisant l'objet de notre traduction, nous avons lu l'espagnol en supposant que c'est la façon qu'il aurait probablement été prononcé par l'auteur, c'est-à-dire un espagnol salvadorien, correspondant à l'historicité du sujet écrivant. Cet espagnol appartient à la variété d'Amérique centrale, influencée par l'espagnol mexicain (qui a été le premier à se standardiser en Amérique), il est donc plutôt consonantiste, allant jusqu'à certaines élisions vocaliques. Il s'agit d'une variété systématiquement *yeísta* et *seseísta*, qui présente rarement d'élisions ou d'aspirations du « s » final ou précédant une consonne occlusive, de même que pour le « d », qui parfois ne devient muet qu'en fin de mot non suivi d'un autre commençant par une voyelle, ou, plus rarement, en position intervocalique. D'un point de vue lexical, à part la présence de certains vocables ou expressions typiquement

salvadoriens (comme *sobaco-sabio*), il y a usage du *voseo* dans l'espagnol du Salvador, comme en Colombie, au Panamá et dans la variété du Río de la Plata, entre autres. La répercussion rythmique se limite principalement à l'accentuation différente pour la conjugaison des verbes usant le pronom *vos*, par exemple dans le vers « *¿Qué te buscás? ¿Un soplamocos?* ». *Buscás*, un mot *agudo* (accent tonique en dernière syllabe, donc semblable à l'accentuation de finale du français), remplace le standard *buscas*, lui, de type *llano* (accent tonique sur l'avant-dernière syllabe). Ajoutons que le rythme d'attaque consonantique est considérablement différent s'il y a usage du *vos* plutôt que du *tú*, mais l'usage du *voseo* est franchement instable, le *tuteo* étant plus fréquent, ce qui s'explique peut-être par le contexte « international » de la conversation, par opposition à un contexte strictement local, lui-même marqué par l'instabilité et l'inconstance du phénomène. Pour ce qui est de la variété de français du sujet traduisant, elle est québécoise et compte phonétiquement un grand nombre de voyelles. Par exemple, les syllabes « en » [ã], « in » [ẽ], « on » [õ], sont clairement distinguées, de même que les [e] et [ɛ], [a] et [ɑ], [ɔ] et [o], alors que la variété française admet plus facilement (et de plus en plus largement) leur confusion. Certaines syllabes sont, dans la variété québécoise, « allongées », phénomène peut-être imprévu dans le système de notation de Dessons et Meschonnic<sup>27</sup>. L'exemple « Jette des têtes au sérail » (Hugo, *Orientales*, V, II, cité par Dessons et Meschonnic, p. 171) est en ce sens éloquent : l'accent circonflexe est indicateur d'un phonème allongé, distinction disparue dans la variété française ([ɛt] vs [ɛ:t], en variété québécoise), qu'on retrouve dans de nombreux autres mots, comme « flamme », « caisse », « mince », etc. Le « couplage » des deux voyelles dont parlent Dessons et Meschonnic n'est pas aussi sonore qu'il ne paraît. Selon les auteurs, « depuis le Moyen Âge, la longueur des syllabes correspond à la réalisation individuelle des discours, elle n'est pas un fait de langue [et] n'oppose pas deux morphèmes (anglais : *bit* et *beat*), mais deux modalités de discours : “oui” et “ouiii” » (*ibid.*, p. 145). Or, il n'en est rien. Au contraire, c'est un trait qui permet de distinguer deux morphèmes : « tache » et « tâche » sont, par exemple, deux mots graphiquement et phonétiquement différents, malgré leur caractère homophonique dans la variété hexagonale. L'allongement des voyelles peut donc jouer un rôle en français québécois semblable au rôle de l'allongement consonantique en

---

<sup>27</sup> À noter que la longueur des syllabes ne compte pas dans la notation métrique, mais peut être calculée dans la notation prosodique de Dessons et Meschonnic. Nous ne suggérons évidemment pas que la variété québécoise aurait une répercussion sur une analyse du nombre de pieds dans un mètre. Dans un contexte verslibriste, nous parlons de proximité et de promiscuité vocaliques ayant une retombée non pas sur la métrique, mais sur le rythme comme organisation du discours et de sa sémantique spécifique.

espagnol (*perro* vs *pero*), c'est-à-dire un rôle de différenciation. D'où l'importance de l'historicité du rythme. La conséquence est manifeste : l'allongement vocalique peut (et doit) créer une accentuation prosodique. En somme, pour revenir à notre travail, les rythmes de répétition vocalique sont dans le texte d'arrivée reproduits bien davantage par des phénomènes « d'échos » (voir Dessons et Meschonnic, p. 170-171) que par des séquences de syllabes ou voyelles absolument identiques. Le français est vocaliquement plus complexe que l'espagnol, et le français du Québec l'est encore davantage que le français de France (parlé, évidemment). Ce constat n'est pas dramatique, mais les effets d'insistance vocalique pouvant être porteurs d'une sémantique du rythme sont transformés, ici, par le sujet qui se réalise et réalise le discours. D'autres effets accentuels, souvent consonantiques, viennent compenser cette différence ou, au contraire, si la voyelle est allongée, son accentuation *prosodique* l'est tout autant. Il s'agit d'un problème spécifique à l'historicité du traduire. Dans le tableau comparatif, en annexe, le résultat saute aux yeux : les répétitions consonantiques et vocaliques sont incommensurablement plus nombreuses en espagnol qu'en français, ce qui n'oblige pas, encore une fois, à tenter maladivement, et sans doute vainement, de reproduire *chaque* répétition ; le faire serait de traduire la forme pour la forme. Ce qu'il faut reproduire, c'est, le cas échéant, les phénomènes sériels d'accents et de contre-accents que ces répétitions peuvent donner, la série étant un point névralgique de la signifiante, de l'approche rythmique du corps-langage. Enfin, d'un point de vue lexical et morphosyntaxique, la variante québécoise du français du sujet traduisant implique certaines préférences de l'ordre du registre, comme l'élision du « ne » dans les constructions syntaxiques négatives, la présence de pronoms interrogatifs avant le verbe et non après, l'usage (bien que parcimonieux) du « pis », qui parfois constitue carrément une solution appropriée en termes de recherche de concordance rythmique consonantique (voir l'exemple plus haut du « pis toi t'es »).

Il y a une nuance, en somme, à apporter au système de notation rythmique appliqué à un contexte de traduction : il ne s'agit pas d'une notation supralinguistique, c'est-à-dire au-delà des langues, mais bien textuelle, poétique, et, dans une moindre mesure, linguistique. Ce système ne prétend pas pouvoir offrir une notation applicable à toutes les langues. Loin s'en faut ! Il est clair dans le traité de Dessons et Meschonnic qu'il s'agit d'une notation rythmique pour la langue française, laquelle s'attaque à son tour à la tâche complexe de définir le rythme du français dans une perspective d'ouverture à la poésie. Le défi de la traduction est donc double : appliquer un système de notation rythmique à une langue étrangère et établir les critères prioritaires

(prépondérants) pour évaluer une concordance rythmique, qui se fait difficilement sur le plan des accents « grammaticaux », c'est-à-dire linguistiques, comme nous l'avons vu (l'accent de groupe peut être irréconciliable avec l'accent de mot, mais pas la prosodie). Il convient pour autant de chercher les solutions aux contraintes soulevées par ce type de notation du côté du continu pratique-théorie. C'est d'ailleurs l'idée centrale de l'approche proposée par Meschonnic : que la traduction soit réfléchie et que la théorie se construise à travers la pratique. Il ne s'agit donc pas d'une faille dans la théorie de Meschonnic, mais bien d'une terre qui reste encore à défricher. Dans le cadre paradigmatique posé par notre auteur, elle a impliqué un processus constant de découvertes... en parfaite logique avec les présupposés mêmes de ce cadre!

### **Rôle de la notation métrique**

Par ailleurs, la notation rythmique proposée par Dessons et Meschonnic inclut également une reconnaissance, dans le vers à hémistiches, d'une accentuation proprement métrique. L'expérience de la lecture critique nous a confirmé que cette notation métrique est assez réduite, car, dans les deux textes (et donc, dans les deux langues), l'accent métrique est généralement non réalisé, sauf dans certains cas d'enjambements. Dans le vers libre, la césure ne marque pas de présence d'hémistiches, surtout pas dans une poésie de la syntaxe. Même dans le cas de l'enjambement, le discours qu'implique la poésie conversationnelle a tendance à neutraliser (subjectivement, évidemment) l'accent métrique en fin de vers. De façon très globale, les exceptions sont imputables à une coïncidence entre syntaxe (et ponctuation) et enjambement. Il faut souligner, par conséquent, pour l'analyse de textes en vers libres, la pertinence fort limitée de la notation métrique. Nos deux auteurs le reconnaissent d'emblée d'ailleurs, en faisant la distinction entre un vers libre et un vers métrique (*ibid.*, p. 145). À notre avis, cependant, la notion de mètre ne doit pas être évacuée complètement dans l'analyse rythmique du vers libre. C'est qu'il est parfois utilisé de façon inconsciente, intertextuelle ou métatextuelle, dans le cadre de la versification de la conversation mise en œuvre par Dalton. Autrement dit, l'enjambement joue un rôle, il n'est pas placé là par hasard. Ce rôle est parfois de créer de l'ambiguïté sémantique, mais parfois, aussi, de créer un rythme à la lecture, ce rythme devenant donc métrique, et cela s'observe dans les exemples cités plus haut de notre traduction, particulièrement celui portant sur le rythme prosodique, qui intègre ces notions issues de l'étude du mètre.

## **Conclusion : la subjectivation maximale du chaos**

Le traduire dialectique est l'expression particulière d'une expérience particulière d'un cadre théorique mis en rapport avec une traduction poétique. Il implique une proposition de dialectisation constante du traduire, articulée autour de trois axes. L'axe du continu pratique-théorie garantit que la traduction est réfléchie et engagée, que la théorie ne s'éloigne pas de la pratique, l'abstrait étant toujours ramené à du concret, et qu'elle se construit à partir de celui-ci. L'axe du continu texte-texte garantit que les textes sont considérés comme les unités de base de la traduction, et non plus seulement les unités de sens ou de structures linguistiques, ce qui aide à éviter les pièges de toute psychologisation ou, à l'autre extrême, de toute herméneutique du contenu aveugle à d'autres éléments (unicité du poème, énonciation du sujet, analyse des rythmes, etc.). C'est cet axe qui met en rapport les deux poèmes (dans leurs historicités respectives) et qui résout l'opposition entre les deux, justement par leur mise en rapport. Il n'y a pas de rapport d'auteur à traducteur et, si oui, ce n'est qu'à travers ce continu texte-texte, qu'à travers l'historicité non pas des auteurs, mais bien des sujets. Il en va de même pour le rapport de langue à langue, qui ne passe que par le rapport entre les textes. L'axe du continu lecture critique et écriture créative permet, quant à lui, de relever dans les deux textes, au moyen de la notation rythmique, les effets de rythme de groupe, de rythme prosodique, de rythmes de répétitions et d'attaque. Il contribue également, dans un mouvement de va-et-vient constant entre les textes, à « améliorer » le texte d'arrivée par des révisions et des réécritures. « Améliorer » dans le sens de faire de la concordance rythmique une priorité éthique et poétique. Le rythme de la poésie conversationnelle en est un d'irrégularité, d'absence radicale de cadence. Le poème n'accomplit pas son devoir de « plaire à l'oreille », comme disait Marcel Braunschvicg en 1904 (cité dans Dessons et Meschonnic, p. 161). En réalité, la poésie conversationnelle a une fonction tout autre : donner à lire le chaos d'une conversation de taverne, elle-même expression du discours en tant que mise en mouvement du langage, dans toutes ses nuances, c'est-à-dire dans le désordre et dans la confusion. Or, il nous semble que seule la traduction-texte peut arriver à maintenir cette rumeur ambiante de la beuverie qu'on sent monter dans le texte : augmentation graduelle de la vulgarité et de l'ironie démythificatrice, raccourcissement des vers, des mots, des strophes, des phrasés syntaxiques, interruptions de plus en plus rapides des voix entre elles. Dans ce contexte, non seulement la notation rythmique de

Meschonnic et la singulière cohérence de sa théorie du rythme<sup>28</sup> permettent-elles de traduire le poème considéré dans son ensemble, mais également de mieux comprendre les effets produits par cet ensemble qui, a priori, donne l'impression de n'avoir ni sens ni forme, mais dont la signifiante, justement, est portée par la forme. Le Larousse donne, comme l'une de ses définitions de « chaos » : « confusion générale des éléments de la matière avant la formation du monde ». La matière étant le discours, la poésie conversationnelle n'entend pas donner « forme » à cette confusion des éléments du discours, mais bien donner à entendre l'organisation subjective de ce mouvement. Dalton donne un (son) rythme au discours; Meschonnic permet de reconnaître cette organisation et de l'étudier. Ici, la formation du monde comme téléologie est un leurre. La confusion des éléments, c'est précisément la poésie que « *Taberna* » donne à lire. Notre conclusion est claire : la poétique du traduire (et du rythme) peut être appliquée en tant que méthodologie, laquelle nous ramenons à trois axes principaux : méthodologie du continu, dialectique du traduire et traduire dialectique.

---

<sup>28</sup> Meschonnic dit : « Le continu corps-langage, c'est alors l'enchaînement des rythmes de position, d'attaque ou de finale, d'inclusion, de conjonction, de rupture, de répétition lexicale, de répétition syntaxique, de série prosodique. C'est donc une sémantique sérielle » (Meschonnic, 2007, p. 54). La notation rythmique, en ce sens, se complète d'une lecture d'ensemble du rythme du texte, qui prend en compte tous ces phénomènes, qui ne seraient pas aisément repérables si on ne considérait qu'un vers et les syllabes qu'il contient ; c'est toute l'idée de l'unité texte.

## Chapitre 3 – Taverne

Ce chapitre est consacré à la présentation du texte d'arrivée. Veuillez prendre note que les typographies sont fidèles au poème tel que présenté dans le tome 2 des poésies complètes de Roque Dalton, publiées entre 2005 et 2008 (voir source en bibliographie). Disponible en annexe I, le texte de départ est lui aussi retranscrit intégralement en toute fidélité avec ce livre de référence, sans doute l'édition la plus fiable en circulation.

### Présentation du poème traduit

À l'instar des autres poèmes de cette section, le poème « Taverne » a été écrit à Prague, entre 1966 et 1967. Il est le résultat de conversations recueillies directement et au hasard entre des jeunes Tchécoslovaques, des Européens de l'Ouest et — dans une moindre mesure — des Latino-Américains qui venaient prendre une bière chez U Fleku, la célèbre taverne pragoise. L'auteur s'est contenté d'agencer le matériau et de lui donner le traitement formel minimal pour construire avec lui une sorte de poème-objet fondé à son tour sur une sorte d'enquête sociologique furtive. Parmi l'ensemble des opinions recueillies, aucune ne peut être attribuée complètement à l'auteur et, pour cette raison, ce dernier les présente au sein du poème sans hiérarchisation aucune, ni par ordre de vérité ni de bonté morale ou politique. L'intention de l'auteur n'est pas de proposer des solutions aux problèmes qui découlent de l'existence de tels ordres de pensée dans une société socialiste. On pourrait trouver cette tentative dans la série d'événements survenus dans les pays socialistes du centre de l'Europe au cours des derniers mois.

Ce poème est dédié à ceux qui l'ont vu grandir et prendre forme : Régis Debray et Elizabeth Burgos, Severio Tutino, Alicia Eguren, Aurelio Alonso, José Manuel Fortuny et Hugo Azcuy.

R.D.

## Taverne

(Conversatoire)

Les anciens poètes et les nouveaux poètes  
ont pris un coup de vieux dans la dernière année :  
c'est que les crépuscules sont devenus d'un ennui mortel  
et les catastrophes, une autre paire de manches.

Dans les rues que j'apprends par cœur  
des corps innombrables battent l'éternelle musique des pas  
— voici un son que jamais la poésie ne pourra reproduire —  
Et tout ça, pourquoi ?  
Pour que leur écho poussiéreux s'agglomère ici,  
dans ce qui fut jadis cour intérieure des rois !

Venez pas me parler de mystère, oiseaux de nuit,  
amateurs de vieillesse d'exception  
devant qui il faudrait que le monde se pâme :  
quelqu'un a-t-il résolu celui du nombril ?

*Il le dit pas pour faire son effronté  
pis j'essaie pas non plus de souligner son goût douteux,  
mais, pour vrai, quelqu'un a-t-il déjà résolu le mystère  
d'un petit trou si attachant ?  
Route de l'origine, beaucoup plus importante  
que les doubles politiques pour survivre,  
charge de quelle énergie contenue  
dans son nœud à l'envers ?*

« Dithyrambe baveuse de trou d'cul, géométrie

bas de gamme : quasiment seul l'oubli est source de perfection.  
Et le calme, cette élégie des pires manières. »

Une tournée de bière vaut bien plus,  
une puissante voix de nostalgie  
réclamant la brise de la mer,  
la mention discrète aux seins de Lucy,  
ou un geste sauvage  
qui effacerait toute fausse déférence  
à notre entourage.

« Hourra! Nous réclamons une patrie d'infants salutaires,  
un pays somptueux et pur comme le verre de lait  
où l'écolière juge de son teint déplorable :  
aucune complication, prophylaxie de la conscience, devoir  
juste pour notre race innocente. »

JE VOUS DIS QU'IL EST FOU : ON PEUT LUI FAIRE CONFIANCE

Les astrologues sont des charlatans.  
Pardon : je voulais parler des astronomes.

(Te voici temporairement pardonné, Saint-Bœuf-Muet, calme-toi.)

Peu importe comment, les temps changent,  
ça c'est une vérité concrète comme la bagosse :  
quand j'étais catholique (avant 1959) le sexe était vraiment amusant  
mais la manie de l'esprit scientifique  
a fini par gâcher mon plaisir.  
Tous ses échecs n'ont pas été d'heureux accidents  
dans le vénérable cabinet de chimie,

des défaites à mon talent remportées par le solénoïde,  
embrouilles sur le rôle du muscle risorius de Santorini.

(C'est vrai que je prophétise les clameurs d'un esthétisme grave :  
avant le *goulash* tant imploré  
viendront bien des mots retentissants :  
pampre, luminescence du parulidé, et cetera.)

J'insiste : je me rappelle pas meilleure virée  
qu'après les exercices spirituels  
ou meilleures femmes que celles qu'on se faisait à la messe de onze heures

« Je suis né dans le socialisme :  
si on y ajoute mes lectures furtives de Joyce,  
mon droit de te dire ce qui suit respandit :  
tu répètes  
de trop vieilles idées.  
Le salut de l'âme, l'héraldique :  
il est d'une grande élégance de bâiller. »

Bon, une autre chose encore : le taxi est une grande institution,  
qui se distingue de l'été que par le soleil et d'autres herbes :  
moi, personnellement, je le respecte beaucoup, nonobstant  
de légères différences.

BONS PÈRES DE FAMILLE DU MONDE ENTIER, UNISSEZ-VOUS !  
VOUS N'AVEZ RIEN À PERDRE SAUF LE GOÛT DE NE PAS LE FAIRE.

Une autre invention cruciale est le tempérament :  
je le préfère aux cartes de visite  
parce qu'il est noble comme les cubes de glace d'un country club,

d'autant plus plaisants quand dans la rue la tempête gronde.

*Ô Lucy, pourquoi ne pas me classer  
parmi les insectes que tu aimes ?  
Tu n'aurais qu'à me percer le cou  
d'une épingle de ma taille  
pour m'accrocher parmi les chrysalides  
avec une belle petite étiquette blanche : samedi.  
L'air chaud entre tes vêtements et la jeunesse  
est l'huile qui m'était destinée, ô douleur trompeuse,  
car de tes yeux s'échappent des bouffées de fumée invisible  
comme si tu confessais soudain être fille d'une religion interdite.  
Pellerin éternel mais déserté par la sagesse  
je poursuis ta vérité, qui est fausse et belle.*

« Les poètes mangent pas mal d'ange en putréfaction,  
et si je m'éloigne d'eux un jour quelqu'un me donnera raison :  
dont Churchill, le grand suce-cigare du siècle,  
une étoile du foot comme Pelé,  
un berger des âmes,  
une juge,  
quiconque avec des principes sans rictus en tire-bouchon. »

*Je scrute ton âme, mon amour, dans mes rêves,  
et le printemps ne dépend pas de la fuite de l'hiver :  
ma nature lâche cherche toujours une solution  
et à la date convenue pour laisser sécher le sang au soleil  
elle veillera à ce qu'il se fonde dans les brumes  
et que tous les couteaux jonchent le fond de la mer.*

« Avoir des principes dans la vie est la chose la plus importante du monde,

la preuve c'est que le monde a les siens aussi :  
ah, pauvre petit gros, ce qui lui arriverait sans eux ! »

JE PENSAIS QUE MON CŒUR S'ÉTAIT ARRÊTÉ !

(Lettres déjà lues,  
bijoux qui trouent les poches,  
pisses du hibou doctoral sur le moisi de la beuverie,  
sortez d'ici !)

Sur les murs, fresques de dates oubliées  
y'a des fanfares brillantes en hommage à la bière,  
morale irréductible qui nous guette du fond de la poussière (je répète)  
comme l'argent des hommes dans la maison de l'escargot.

*Je scrute ton âme, ma bien-aimée, et de mes rêveries  
surgissent de volatiles œufs de poux  
identiques à des bulles de savons dérisoires faites avec une aiguille  
hypodermique.  
Parfait : je crois  
avoir perdu le fil :  
tombent toutes les portes  
et la noble vision de ton lit resplendit de plus en plus.*

« La vie moderne n'a de débouché que pour les saints  
surtout pour les saints qui se sont faits gigolos  
qui s'annoncent au son de viles trompettes  
en s'enfilant quarante-sept orgies du tonnerre.  
(C'est ainsi que se forment les ensembles musicaux les mieux cotés :  
question d'ubiquité, élémentaire.) »

Fais maintenant ton examen de conscience  
(on pourrait aussi dire : « tes obsessions »),  
dis que penser au communisme sous la douche est sain  
— et, sous les tropiques du moins, rafraîchissant —  
Ou déclare avec tout le front de ta jeunesse :  
si le Parti avait le sens de l'humour  
j'te jure que demain matin même  
je me consacrerai à embrasser tous les cercueils possibles  
et à mettre bien à leur place leurs couronnes d'épines.

SAUF QUE ÇA C'EST CONFONDRE LE PARTI AVEC ANDRÉ BRETON !

Et la tendresse, dans tout ça ?

SAUF QUE ÇA C'EST CONFONDRE LE PARTI AVEC MA GRAND-MÈRE EULALIE !

« Ce dont on parle c'est de rendre plus fréquents  
ces voyages réconfortants en nous-mêmes,  
de nous construire des forêts balsamiques assez fortes  
pour diluer sans dommage notre haleine funéraire,  
donner au vieil os la chance de fleurir. »

Cherche pas d'autre chemin, maudit fou,  
quand l'ère héroïque a fait son temps dans un pays qui a fait sa révolution,  
la conduite révolutionnaire  
frôle ce beau cynisme  
aux bases si exquises :  
des mots, des mots, des mots.  
Ce qui exclut toute possibilité de finir avec les mains calleuses,  
évidemment,  
ou le cœur calleux, ou le cerveau.

« Je suis Orphée. Et selon les règles du jeu  
je n'ai d'autre chemin que la descente :  
l'avenir qui nous fait suer ne nous appartient pas,  
il est comme le serpent du charmeur  
quand quelqu'un parle de paix en profitant du soleil  
bien plus que le reste du monde,  
entre les folklores sacrosaints de la revue Penthouse. »

(Griffe fumante, langue  
d'épines,  
œil comme un piège,  
des airs de dévoration,  
bruits triomphants :  
quelle couleur reste-t-il ?  
quelle couleur faut-il pour mettre fin  
au vertige de la monotonie ?)

Une autre tournée de bière vaut bien plus,  
une voix douce et nostalgique  
impatiente qu'on se presse, tout en  
accusant la lenteur de la danse de Lucy.

Écoute : pourquoi tu meurs pas, mais pour vrai ?  
Écoute : pourquoi on fait pas un pacte de courage,  
mais pour vrai de vrai ?

« Nous uniforme le regard hostile,  
des petites brutes à la diction parfaite ! »

À CUBA, ÇA SE PASSERA PAS COMME ÇA !

EN AMÉRIQUE LATINE, ÇA POURRA PAS SE PASSER COMME ÇA !  
NULLE PART DANS LE MONDE IL Y A DES PUMAS  
NULLE PART DANS LE MONDE LE SOLEIL A UNE OMBRE ROSÂTRE  
NULLE PART NON PLUS LA COLÈRE FLAMBOIE COMME UN DRAPEAU VERT,  
VOILÀ POURQUOI.

*Tout pourrait être si simple  
si l'homme n'insistait pas  
sur son combat entre le bien et le mal :  
chlorate de potassium, acide sulfurique et gazoline :  
dans ta bouteille fragile Tu es plein de grâce.  
Les seigneurs tombent pour toi.  
(qu'on ne dise plus avec les bazookas à l'heure  
des bazookas),  
béni sois-Tu,  
béni sera le fruit de tes flammes :  
parce que le problème n'est pas de mettre le feu à la mer.*

Très bien, mais il reste encore la voie de Jean XXIV. (Exagère pas.)  
J'exagère pas : le courage c'est la moitié de la vie.  
L'autre moitié c'est la tactique.

(Viens ici pis garde-ça pour toi, souviens-toi :  
quand on t'a parlé de la secte orientale  
dont les membres se coupent eux-mêmes  
le petit doigt,  
t'as pas compris que, comme tous les autres, ce défi s'adressait à nous :  
c'est trop facile de les traiter d'imbéciles :  
je te jure que si tu te coupais le doigt mieux que moi  
je serais ton valet pendant quatorze ans  
et tu pourrais faire tiens

mes meilleurs proverbes.)

SÉNÈQUE, CE MASOCHISTE ESPAGNOL.

« Les poètes sont lâches quand ils sont pas idiots,  
ça dépend pas de moi.  
Maintenant ils écrivent tous des romans  
parce que plus personne avale leurs sonnets,  
ils écrivent sur la marijuana  
et d'autres équivoques fumeux  
parce qu'on veut p'us rien savoir de l'avenir.  
Pis comme ils sont malléables :  
si on commençait à se couper les doigts,  
des milliers de nez poétiques  
se retrouveraient sans leurs vieilles caresses intimes. »

NE PARLONS PLUS DE POLITIQUE.

Bien : les betteraves pourrissent dans les champs, faute de bras.  
Bien : pensons au suicide avec le cerveau du sexe.  
Bien : de la pointe de la meilleure tulipe le printemps nous contemple.  
Bien : ta patrie idéale serait une forêt de monuments de marbre jaune.

*On fait de la politique en risquant sa vie  
ou on n'en parle pas. Bien sûr  
qu'on peut en faire sans risquer  
sa vie,  
mais ça on se l'imagine bien rien que dans le camp adverse.  
En tout cas ça devrait être comme ça :  
si en achetant mon almanach j'ai fait une bonne affaire  
ben là on est en 1966.*

« Attention, cœur creux, que mon index soit  
votre étoile de Bethléem :  
À un soldat qui garde la frontière  
Katioucha a donné son cœur... »

Ironiser sur le socialisme  
on dirait que c'est ici un bon digestif,  
mais je te jure que dans mon pays  
il faut d'abord se trouver à manger.

« Aucun doute : c'est un lâche :  
seul le cynisme fera de nous des hommes libres, je répète,  
en citant vos idées. »

Cette conversation ferait un bon poème.

« Pour quoi faire? Tu crois que tu ferais peur à quelqu'un ? »

Non. Les seuls à encore avoir peur  
c'est les moniteurs des scouts  
pis juste face à certaines couleuvres d'Amérique centrale  
appelées tepalcúas.  
Je le dis parce que  
n'importe quel blasphème  
révèle son haut sens moral  
s'il est construit sur une esthétique de base.

« En plus y'a le problème de la syntaxe,  
tu dois prendre ta place. »

Ici t'as Sartre tiré par les cheveux comme un sédatif :  
« Nommer les choses, c'est les dénoncer ».

LE PROBLÈME C'EST ÊTRE QUOI :  
LE CANCER OU LE CANCÉREUX.

*Lucy et nous deux dans un coffre,  
même sauvagement trucidés  
(ce serait encore mieux, à bien y penser).  
Lucy mérite tout  
et je n'arriverais pas à elle en entier sans ton amitié.*

Tu vois comme la guerre c'est pas le pire des gaspillages :  
quand te déchire le ventre  
le quart d'une grenade  
est-il obligatoire d'en aimer le reste  
si elle a tué l'ennemi le plus proche ?  
Je veux dire, j'aurais aimé ça te poser une meilleure question ; je pense  
que je suis déjà saoul.

(Ah, centaure :  
quel avantage as-tu  
quand tu tombes face à face avec le chasseur solitaire :  
il a laissé son permis de chasse à la maison  
pis toi t'es rien qu'une légende  
à faire pisser dans leurs culottes les ti-culs au clair de lune.)

LES PATATES AUGMENTERONT DE DOUZE POUR CENT,  
LES VÊTEMENTS AUGMENTERONT DE HUIT POUR CENT,  
LES TARIFS DE TRANSPORT AUGMENTERONT DE VINGT POUR CENT,  
NERUDA AUGMENTERA DE DIX-HUIT POUR CENT.

(Murmures de coin sombre,  
accusation depuis la lueur goyesque.)

LA SOLITUDE EST LA TECHNIQUE LA PLUS RAFFINÉE DE L'INSTINCT.

Ben voyons, la solitude c'est quand on a vidé  
la barrique d'amontillado.

*La solitude c'est quand tu vis à Tegucigalpa.*

La solitude c'est quand t'entends chanter tes compagnons de horde.

« La solitude, au fond, c'est une menterie très utile. C'est dit. »

(Taches de sang sur le drapeau,  
taches de drapeau dans le ciel,  
taches de ciel dans l'œil que tu devras ensuite  
draguer avec le bout du mouchoir.)

*Lucy : tu sens les repas épicés de mon pays,  
je le pense vraiment,  
sans insinuer quoi que ce soit de grossier :  
à un moment donné tu sens l'appel de la bouffe  
et si tu n'as pas bu assez de vin avant  
tu jurerais que plus elle est bonne, plus elle semble amère.*

*Lucy : est-ce possible que tu n'aies pas lu ma lettre ?*

*Écoute : ça ne se peut pas, mais c'est vrai :*

*O Honey Baby Feelin' Mighty Low.*

*Tu ne la danseras pas celle-là, Lucy,  
tu t'exposerais à ce que les spectateurs en extase*

*te ramassent ton beau cul à bons coups de claques.*

(Bave de Dieu,

Bison d'Eau,

Bison de Tempête :

le cœur a aussi ses petites ruses :

c'est pas sa meilleure ramener l'enfance

ou soupirer pour le corbeau

comme l'animal le plus beau et libre de la création.)

Mange, avale ta patate

et dis-toi que c'en est juste le quatre-vingt pour cent :

au Viet Nam il mouille

et personne soulève la question de l'hygrométrie.

Dans les grottes fais attention aux serpents, mon p'tit cowboy,

ou aux piquants empoisonnés :

pas au cancer de mononc' ni aux rhumatismes de grand-p'pa

ni à la migraine chronique de celle qui t'a mis au monde.

Les petits démons blafards sont les frères du poète

qui entonnera des odes joyeuses à ta mort misérable.

*Une autre tournée de bière vaut-elle bien plus ?*

« Toute la littérature du siècle dernier, d'la littérature jeunesse :

Dostoïevski c'est une sorte de Walt Disney

qui comptait seulement sur un miroir :

il l'a pas placé sur un chemin

mais plutôt devant les bouches grandes ouvertes

de ceux qui venaient de vomir leur âme.

Aujourd'hui il serait collectionneur de timbres et de chats  
et au Viet Nam il pleuvrait toujours  
sur les grands brasiers de napalm. »

Ça veut-tu dire : « tant qu'on fait  
de la littérature adulte  
il continuera de pleuvoir sur les grands brasiers de napalm »,  
ou t'es-tu embourbé dans les méandres de la terrible  
ligne chinoise ?

*Ris, l'hiver bientôt reviendra.*

*Fris, l'enfer bientôt reviendra.*

« J'ai résolu pour toujours le problème de l'éternité,  
les théologiens sont d'épouvantables débiles :  
la réponse au problème de l'éternité  
c'est de demander encore et encore et encore : et ensuite ? »

CHAQUE MOT EST SON CONTRAIRE MORTEL  
COMME MANDRAKE LE MAGICIEN DANS LE MONDE DES MIROIRS

*Cache-moi ces genoux-là, Lucy.*

« Non : moi j'suis pas avec les Chinois.  
Crisser le sécateur dans le jardin en fleurs  
c'est pas mon idée.  
Non plus que le réel mal qu'il y a  
à abattre soit l'érection  
et que la paix soit magnifique que dans le lit.  
Sont donc niaisieux : le réel mal à abattre  
c'est pas le révisionnisme ni Monsieur Johnson,

le Ku Klux Klan, la course aux armements  
ni les tortionnaires des gouvernements d'Amérique latine :  
le réel mal à abattre c'est le smog. »

*Bergère de panthères :*  
*ton nom va ressortir.*

ÔTE TA MAIN DE D' LÀ !

(As d'or : t'es aussi ben de brûler toutes les autres cartes).

Tu veux m'obliger à dire que la littérature ça sert à rien ?

« Épais : t'essaies de dire que c'est un mythe  
que les Bibles aux reliures en acier arrêtent des balles de calibre 45 ? »

Y'est quelle heure ? La nuit a ce soir une couleur décourageante :

Dans le fond on est du monde très conservateur :  
on parle de révolution ça nous rend fiers tout de suite  
de savoir qu'on va certainement mourir.

La prudence ça te rendra pas immortel, camarade,  
pis on sait ben que le suicide guérit le suicidaire...

Oh, mon Dieu, mon Dieu !

pourquoi tu prendrais pas en charge la Révolution mondiale ?

À part les évêques polonais tout le monde  
t'y verrait très bien.

M'EN VA FAIRE CE QUE PERSONNE PEUT FAIRE À MA PLACE : PISSER

« N'importe qui peut faire des livres du jeune Marx  
une légère purée d'aubergines,

le plus dur c'est de les conserver tels quels,  
c'est-à-dire,  
comme d'inquiétantes fourmilières. »

(Le sommeil  
devrait pas me faire oublier mes rêves :  
me promener allègrement sur la corde raide de l'équateur,  
rentrer à la maison déguisé en marchand grec.)

« Bien sûr, le tabac est aussi un grand mal à abattre.  
Comme ces pilules qui donnent du plaisir aux femmes enceintes :  
l'édition cubaine de Proust, cette petite violette flétrie,  
tout ça contribue en rien à la question du cancer du poumon  
pas plus que les capotes ont servi à rien de mieux  
qu'à faire des collages pop-art. »

Tu devrais pas te penser bon :  
n'importe quelle question claire peut te faire tomber :  
dis-moi le nom de tous les pays d'Afrique, ce marché noir.

« Frères dans l'analyse sauvage,  
ô comme nous sommes irréductibles :  
si ce n'était de la volonté d'autrui de tout concrétiser ! »

(Pourquoi est-ce qu'on parle pas des poètes cosmiques,  
de l'équation que Marco Polo représente,  
de l'ordre alphabétique à Shanghai ?)

La seule chose que je peux te dire pour vrai c'est que  
la seule organisation pure qui  
reste dans le monde des hommes

c'est la guérilla.

Tout le reste montre des signes de décomposition.

L'Église catholique a commencé à puer  
quand les catacombes ont été ouvertes aux touristes

et aux putes les plus pauvres

il y a plus de dix siècles :

si le Christ entrait au Vatican aujourd'hui

il demanderait direct un masque à gaz.

La Révolution française a toujours été un fromage de Roquefort.

Le mouvement communiste international pèse les pous et les contres  
de la grosse merde de Staline.

« Qu'est-ce tu cherches ? Une claque s'a 'yeule ? »

C'est pas que je veux dire que les jeunes

on est des anges du savoir-vivre :

on a appris rapidement

et on est aussi de bons enfants de chienne,

la différence c'est qu'on a ces moments de loisir.

« Il faut avoir un peu de morale,

et que personne en doute.

La morale c'est formidable

quand t'as pas le goût de rien. »

*Sors ton clairon, poupée,*

*annonce au monde tes résolutions les plus pures*

*qui, entre autres choses, vont ruiner ma nuit de rêve.*

– Non, j'ai dit plus ou moins,

ce que je viens de penser là me prendrait une heure à dire.  
L'art c'est ce qui nous donne du plaisir :  
quand Othello étrangle Desdémone  
ça nous donne du plaisir, il se donne du plaisir et donne du plaisir à Desdémone.  
En plus, les comédiens gagnent un salaire splendide  
et c'est connu que Shakespeare a pas souffert en écrivant la scène.

*Non, non : l'art est un langage  
(le réalisme socialiste voulait être son espéranto :  
des affaires du monde de Madame Trépat, Berthe Trépat).  
L'art classique est une dictature imbécile :  
tant de siècles pour finir dans le violon d'Ingres  
(la technique, qui nous a donné l'adorable bombe atomique,  
ne s'est pas empêtrée avec la carabine d'Ambrosio,  
qu'elle apprenne l'art).  
Lucy : tu es d'une froideur à l'épreuve des bombes.*

Nous autres communistes devrions connaître la finance :  
faire du prosélytisme parmi les millionnaires  
ferait au moins que chaque cellule de quartier ait  
piano, lithographies de Dresde, aspirateur électrique.

LES LANGOUSTES DE LA HAVANE SONT ARRIVÉS, TOUTE UNE CARGAISON.

Et là qu'on en parle, je vous demande :  
les jours  
de la totalité, les siècles  
de douce satiété,  
les millénaires de joie obligatoire :  
ne sont-ils pas une sorte de promesse obscène  
fait par quelqu'un qui connaît notre point faible ?

AVOIR LA FOI C'EST LA PLUS BELLE AUDACE  
ET L'AUDACE EST BELLISSIME.

« Mais c'est que l'Humanité c'est un concept pour les onanistes.  
Parce qu'il n'y a pas de héros possible  
quand la tempête a lieu  
dans une sombre mer de merde. »

L'IMMORTALITÉ PEUT ÊTRE BIEN COURTE  
MESQUINE ELLE PEUT ÊTRE.

(Des singes aveugles cherchant avec nos bouches  
le sein épuisé de la vie, voilà ce que nous sommes.  
Nous demandons le lait de la conscience  
et on nous montre seulement son prix très élevé,  
inatteignable comme le sinistre amour  
entre frères).

EXAGÈRE PAS.

« J'exagère pas. Il y a toujours eu la possibilité de dire :  
ça c'est merveilleux, optimal, génial,  
mais moi j'aime pas ça  
(ce qui est merveilleux, optimal, génial). »

(Ça c'est de voir les choses dans le temps,  
le problème c'est que pour moi seule la fureur est la paix).

Je veux pas jouer à l'Ange-Gardien-des-je-sais-tout  
mais il se trouve que t'as le complexe le plus ancien :  
celui du Glorieux

Ouvrier de la Grande Pyramide.

T'as contribué de ton grain de sel  
pis tu veux qu'on te donne de la bière le reste de ta vie,  
en plus d'une cérémonie officielle.

EN CE MOMENT MÊME QUELQU'UN MEURT POUR TA CAUSE.

Une tournée de bière vaut bien plus  
à cette époque de chaos en or,  
une tremblante voix nostalgique  
réclamant la messe du bar.

*Lucy : nous aurions un grand avenir :  
mes émotions pour toi sont cou-lés-dans-le-bé-ton.*

(Le problème c'est de percevoir ce qu'il y a dans l'air :  
le génie c'est d'avoir des narines pour renifler

les ruelles de l'Histoire).

GROSSIS PIS ARRÊTE DE GOSSER, DOCTEUR.

« Le poète Ginsberg a couché avec quatorze garçons  
une nuit à Prague. »

Ce poète-là c'est pas une tapette,  
c'est un avaleur d'épées dans un cirque...  
— pour ça j'ai toujours aimé *Howl*

(Étrangers de la beuverie, vous souillez  
de vos bassesses les habits des abbesses).

Hé ben : il te manque plus que de parler de bouddhisme zen,  
c'est à la mode.

« Exact : le bouddhisme zen est une expérience magnifique,  
tant que ça t'amène lentement mais sûrement au terrorisme. »

Oh, baisse-moi ça ce doigt didactique !

« Mais ça c'est pire que l'anarchisme,

c'est juste là que je m'en rends compte,  
je veux dire, l'affaire que tu as dit tantôt sur la guérilla.  
Guérilla pour quel genre de monde ? »

(Ah, mécréant :

tout comme le blasphème est la ratification de Dieu,  
l'anarchisme est la ratification d'un ordre qui se meurt  
de rire.

Choisir entre les mondes possibles : le voilà le châtement divin.)

*J'ai peur de dormir seul*

*avec ce livre de Trotsky sur la table de chevet :*

*c'est aussi terrible qu'une lampe,*

*comme un glaçon*

*dans la tête du vieillard malade.*

« La marque de la rébellion resplendit sur le derrière :

la problématique de l'innocence.

Sommes-nous plus que des enfants ?

(On devrait prier ? Tu penses pas ?

L'amour : une question de lubrifiants.)

« Poser des bombes dans la nuit des imbéciles,  
occupation d'*outsiders*, maîtres sûrs  
du Royaume des cieux. »

*Lucy, tu m'as brisé le cœur,  
tu m'as laissé pour toujours la tête entre les mains.*

Ô pays dans en couches !  
Ô fils de l'Homme, attelés à la grande roue,  
souriants et aux joues rouges !  
À peine suffit l'argent  
pour la dernière tournée de bière...

Oh, mon Dieu, mon Dieu,  
est-ce que ça pourrait être Toi qui passes la nuit avec elle ?

U Fleku, Prague, 1966

## Références bibliographiques

BARTHES, Roland (1968). « La mort de l'auteur », *Mantéia*, Marseille, no. 5, p. 61-67.

BASSNETT, Susan (2013). *Translation Studies*, Fourth Edition, Londres et New York, Routledge, 208 p.

BOULANGER, Pier-Pascale (1997). *Glossaire notionnel de l'œuvre de Henri Meschonnic*, Mémoire de maîtrise en traduction, Montréal, Université de Montréal, , 64 p.

BOULANGER, Pier-Pascale (2012). « Henri Meschonnic aux États-Unis ? Un cas de non-traduction. » *TTR*, vol. 25, no. 2, p. 235–256.

DALTON, Roque (2005). *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, (en trois volumes).

DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC (2005, édition originale 1998). *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 242 p.

ETKIND, Efim (1982). *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 298 p.

FABRY, Geneviève et María Ángeles PÉREZ LÓPEZ (2014). « La actualidad de la posvanguardia », *Guaragua*, vol. 18, no. 45, pp. 7-13.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Primera edición completa, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 389 p.

GALINDO, Martivón (1996). « La poética del exilio permanente de Roque Dalton García: Vanguardia revolucionaria y revolucionaria vanguardia », *Lucero (University of California – Berkeley)*, Berkeley, no. 7 (1).

GODARD, Barbara. « L'éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction », *TTR*, vol. 14, no 2, p. 49-82.

GOIC, Cedomil (1988). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelone, Crítica, (en trois volumes).

HENRIQUE DA COSTA, Cristina (2014). « Peut-on entièrement traduire “ce que le poème fait au langage”? », dans *Tension rythmique et traduction – Rhythmic Tension and Translation* dirigé par RAGUET, Christine et Mari Nadia KARSKY, Montréal, Éditions québécoises de l'œuvre, 255 p.

HERRA, Mayra et Francisco RODRÍGUEZ (1995). *La nueva poesía conversacional latinoamericana*, San Ramón, Universidad de Costa Rica, Sede de Occidente, Coordinación de investigación, 123 p.

KLIMKIEWICZ, Aurélia (2000). « Le modèle d'analyse textuelle dialogique : la traduction poétique au-delà du contenu et de la forme », *Meta*, vol. 45, no. 2, pp. 175-192.

LEISCH, Tina (2013). *Roque Dalton: ¡Fusilemos la noche!*, San Salvador, 1h 27m (long-métrage documentaire).

MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 143 p.

MARTÍNEZ RIVAS, Carlos (2006, édition originale 1953). *La insurrección solitaria y varia*, Madrid, Visor Libros, 188 p.

MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 464 p.

MESCHONNIC, Henri (1982). *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Verdier, 736 p.

MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse, Verdier, 468 p.

MESCHONNIC, Henri (2007). *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse, Verdier, 185 p.

MITTERAND, Henri (2012). « Henri Meschonnic, la pensée du rythme », *Europe*, Paris, no. 995, p. 71-76.

PAZ, Octavio (1987). *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca de bolsillo), 241 p.

SIMON, Sherry (1995). Review of [Antoine Berman. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1995, 278 p.], *TTR*, vol. 9, no 1, p. 282-287.

VALDÉS MUÑOZ, Roberto (1986). « La vida escogida », dans *Recopilación de textos sobre Roque Dalton*, La Havane, Casa, 667 p.

## **Annexe I : « Taberna » (Texte de départ)**

El poema Taberna, escrito como los demás de esta sección, en Praga, entre 1966 y 1967, resultó del recogimiento directo de las conversaciones escuchadas al azar y sostenidas entre sí por jóvenes checoslovacos, europeo-occidentales y —en menor número— latinoamericanos, mientras bebían cerveza en U Fleku, la famosa taberna praguense. El autor solamente ordenó el material y le dio el mínimo trato formal para construir con él una especie de poema-objeto basado a su vez en una especie de encuesta sociológica furtiva. En el conjunto de opiniones recogidas no hay ninguna que pueda atribuirse completamente al autor y por ello éste las presenta en el seno del poema sin ninguna jerarquización, ni frente a la verdad, ni frente a la bondad moral o política. No es el propósito del autor intentar un planteo de soluciones a los problemas que se desprenden de la existencia de tales formas de pensamiento en una sociedad socialista. Este intento podrá encontrarse, posiblemente, en la serie de acontecimientos políticos ocurridos en los países socialistas del centro de Europa en los últimos meses.

Este poema está dedicado a quienes lo vieron crecer y desarrollarse: Régis Debray y Elizabeth Burgos, Severio Tutino, Alicia Eguren, Aurelio Alonso, José Manuel Fortuny y Hugo Azcuy.

R.D.

Taberna

(Conversatorio)

Los antiguos poetas y los nuevos poetas  
han envejecido mucho en el último año:  
es que los crepúsculos son ahora aburridísimos

y las catástrofes, harina de otro costal

Por las calles que aprendo de memoria  
cuerpos innumerables hacen la eterna música de los pasos  
—un sonido, he aquí, que jamás podrá reproducir la poesía.  
Y todo, ¿para qué?  
¡Para que su eco polvoso se aglomere  
en éste que fue patio de reyes!

No me vengan a hablar del misterio, desvelados,  
amantes de ancianidad especial  
a quienes el mundo parece deber pausas:  
¿alguien resolvió el del ombligo?

*No lo dice por ponerse grosero  
ni yo trato de subrayar su gusto dudoso,  
pero, en verdad, ¿alguien resolvió el misterio  
de un agujero tan simpático?  
Ruta del origen, mucho más importante  
que las dobles políticas para sobrevivir,  
¿carga de qué energía retenida  
en su nudo al revés?*

“Ditirambo salivoso del asno, geometría  
De medio pelo: casi sólo el olvido es fuente de perfección.  
Y el sosiego, esa elegía de los peores modales.”

Vale más una ronda de cerveza,  
una elevada voz de nostalgia  
clamando por la brisa del mar,  
la mención recatada de las tetas de Lucy,

algún gesto salvaje  
que borre cualquier erróneo respeto  
en nuestro derredor.

“¡Hurra! Clamamos por una patria de infantes saludadores,  
un país suntuoso y puro como el vaso de leche  
donde la colegiala mide su cutis deplorable:  
ninguna complicación, profilaxis de la conciencia, deber  
sólo ante nuestra raza inocente.”

OS DIGO QUE ESTÁ LOCO: ES DE CONFIAR

Los astrólogos son unos farsantes.  
Perdón: quería decir eso de los astrónomos.

(Quedas temporalmente perdonado, Santo-Buey-Mudo, cálmate.)

En cualquier forma, los tiempos cambian,  
esa es una verdad concreta como el alpiste:  
cuando yo era católico (antes de 1959) el sexo tenía mucha gracia  
pero la manía del espíritu científico  
me lo echó todo a perder.

No todos sus fiascos fueron preciosos accidentes  
en el venerado gabinete de química,  
derrotas a mi talento ganadas por el solenoide,  
embrollos por la función del músculo risorio de Santorini.

(Por cierto que profetizo fragores de serio esteticismo:  
antes del goulash suplicado  
vendrán muchas palabras sonoras:  
pámpano, iluminación de la oropéndola, etcétera.)

Insisto: no recuerdo un round mejor  
que luego de los ejercicios espirituales,  
hembras mejores que las que conseguíamos en la misa de las once.

“Nací dentro del socialismo:  
si a eso sumamos mis lecturas furtivas de Joyce,  
mi derecho a decirte lo siguiente resplandece:  
repites  
ideas demasiado viejas.  
La salvación del alma, la heráldica:  
es de gran elegancia bostezar.”

Bueno: eso es otra cosa: el taxi es una gran institución,  
sólo se diferencia del verano en el sol y otras hierbas;  
yo personalmente le tengo mucho respeto, no obstante  
ligeras diferencias.

BUENOS PADRES DE FAMILIA DEL MUNDO, ¡UNÍOS!  
NO TENÉIS NADA QUE PERDER, ¡SÓLO LAS GANAS DE NO HACERLO!

Otro invento crucial es el temperamento:  
lo prefiero a las tarjetas de visita  
porque es noble como los cubitos de hielo de un club inglés,  
tanto más placenteros cuando en la calle la tormenta amenaza.

*Oh Lucy, ¿por qué no me clasificas  
entre los insectos que amas?  
Todo es cuestión de atravesarme el cuello  
con un alfiler de mi tamaño  
y colgarme entre las crisálidas*

*con un hermoso rotulito blanco: sábado.*

*El aire tibio entre tu ropa y la juventud  
es el aceite que me he destinado, oh equivocado dolor,  
pues en tus ojos surgen bocanadas de un humo invisible  
cual si confesaras de pronto ser hija de una religión prohibida.  
Peregrino eterno pero dejado de la sabiduría  
persigo tu verdad, que es falsa y bella.*

“Los poetas comen mucho ángel en mal estado,  
y si me alejo de ellos algún día alguien me dará la razón:  
para mí Churchill, el gran chupa-humo del siglo,  
una estrella del futbol como Pelé,  
un pastor de almas,  
una juez,  
alguien que tenga su eje sin un rictus de tirabuzón.”

*Espigo en tu alma, amor mío, en mis sueños,  
y la primavera no depende de que huya el invierno:  
mi naturaleza cobarde persigue siempre una solución  
Y en la fecha señalada para asolear la sangre  
cuidará de que anochezca nublado  
y de que todos los cuchillos estén en el fondo del mar.*

“Tener un eje en la vida es lo más importante del mundo,  
la prueba está en que el mundo tiene también el suyo:  
¡ah, qué pobre gordito, lo que le pasaría sin él!”

¡CREÍ QUE SE ME HABÍA DETENIDO EL CORAZÓN!

(Cartas ya leídas,  
joyería dañosa de los bolsillos,  
meadas del búho doctoral en los hongos de la borrachera,  
¡fuera de aquí!)

En las paredes, frescos de fechas olvidadas  
son fanfarrias brillantes en loor a la cerveza,  
moral irrompible la que nos atisba desde el fondo del polvo (repito)  
como el dinero de los hombres en la casa del caracol.

*Espulgo tu alma, amada mía, y de mis ensueños  
surgen volátiles huevos de piojos  
iguales a ínfimas pompas de jabón hechas con una aguja hipodérmica.*

*Regio: creo*

*que he perdido el tren:*

*caen todas las puertas*

*y la noble visión de tu lecho resplandece más y más.*

“La vida moderna sólo tiene salida para los santos  
sobre todo para los santos metidos a gigolós  
que se anuncian con viles trompetas  
mientras enhebran cuarenta y siete festejos de órdago  
(así se forman los conjuntos musicales más cotizados:  
cuestión de ubicuidad, elemental).”

Cumple ahora con tu deber de conciencia  
(sería igual decir: “tus obsesiones”),  
di que pensar en el comunismo bajo la ducha es sano  
—y, en el trópico al menos, refrescante.  
O sentencia con toda la barba de tu juventud:  
si el Partido tuviera sentido del humor

te juro que desde mañana  
me dedicaba a besar todos los ataúdes posibles  
y a poner en su punto las coronas de espinas.

¡PERO ESO ES CONFUNDIR EL PARTIDO CON ANDRÉ BRETON!  
Pero, ¿y la ternura?

¡PERO ESO ES CONFUNDIR EL PARTIDO CON MI ABUELITA EULALIA!

“De lo que se trata es de hacer más frecuentes  
estos reconfortantes viajes hacia nosotros mismos,  
construirnos los bosques balsámicos suficientemente fuertes  
para diluir sin daño nuestro aliento funeral,  
darle su chance de florecer al viejo hueso.”

No busques otro camino, loco,  
cuando ha pasado la época heroica en un país que hizo su revolución,  
la conducta revolucionaria  
está cerca de este lindo cinismo  
de bases tan exquisitas:  
palabras, palabras, palabras.  
Excluida toda posibilidad de terminar con las manos callosas,  
claro está,  
o el corazón calloso, o el cerebro.

“Soy Orfeo. Y según las reglas del juego  
no me queda otro camino que descender:  
el futuro que nos hace sudar no es cosa nuestra,  
es como la serpiente del encantador  
cuando alguien habla de paz aprovechando el sol

mucho mejor que el resto del mundo,  
entre los sacrosantos folklores de *penthouse*.”

(Garra humeante, lengua  
de pías,  
ojo como una trampa,  
aires de la devoración,  
ruidos triunfales:  
¿qué color queda?  
¿que color falta para cerrar  
el vértigo de la monotonía?)

Vale más otra ronda de cerveza,  
una tranquila voz nostálgica  
clamando por la prisa, a la par  
que señale la lentitud en el baile de Lucy.

Oye: ¿por qué no te mueres, pero de verdad?  
Oye: ¿por qué no hacemos un pacto de coraje,  
pero de verdad, de verdad?

“¡Nos uniforma el ceño hostil,  
brutales muchachitos de ilustre dicción!”

¡EN CUBA NO SERÁ ASÍ!  
¡EN AMÉRICA LATINA NO PODRÁ SER ASÍ!  
EN NINGUNA PARTE DEL MUNDO HAY PUMAS  
O DA EL SOL SOMBRA ROSADA  
O FLAMEA LA CÓLERA COMO UNA BANDERA VERDE,  
POR ESO.

*Todo podría ser tan sencillo  
si no insistiera el hombre  
en discutir su asunto con el bien y el mal:  
clorato de potasio, ácido sulfúrico y gasolina:  
lleno eres de gracia en tu frágil botella.  
Los señores caen contigo.  
(ya no se diga con las bazookas en la hora  
de las bazookas),  
bendito eres,  
bendito será el fruto de tu llama:  
porque el problema no es incendiar el mar.*

Muy bien, pero aún queda el camino de Juan XXIV. (No exageres.)  
No exagero: el coraje es la mitad de la vida.  
La otra mitad es la táctica.

(Aquí, en secreto, acuérdate:  
cuando supiste de la secta oriental  
cuyos miembros se cortan a sí mismos  
el dedo meñique,  
no comprendiste que, como todos, ese reto era para nosotros:  
no basta con decir que son unos imbéciles:  
te juro que si tú te cortaras el dedo mejor que yo  
sería tu lacayo por catorce años  
y podrías hacer tuyos mis mejores proverbios.)

SÉNECA, ESE MASOQUISTA ESPAÑOL.

“Los poetas son cobardes cuando no son idiotas,

no depende de mí.

Ahora todos ellos escriben novelas  
porque ya nadie traga los sonetos,  
escriben sobre la mariguana  
y otros equívocos menos brumosos  
porque ya nadie quiere saber nada del futuro.

Y qué maleables son:  
si comenzáramos a cortarnos los dedos,  
miles de narices políticas  
iban a quedarse sin su vieja caricia íntima.”

NO HABLEMOS MÁS DE POLÍTICA.

Bien: las remolachas se pudren en el campo por falta de brazos.

Bien: pensemos en el suicidio con los sesos del sexo.

Bien: desde la punta del mejor tulipán la primavera nos contempla.

Bien: tu patria ideal sería un bosque de monumentos de mármol amarillo.

*La política se hace jugándose la vida  
o no se habla de ella. Claro  
que se puede hacerla sin jugarse  
la vida,  
pero uno suponía que sólo en el campo enemigo.  
Al menos así debería ser:  
si al comprar mi almanaque no hice mal negocio  
estamos ahora en 1966.*

“Atención, coro vacuo, mi dedo índice sea  
vuestra estrella de Belén:

A un soldado que lucha en la frontera,  
Catalina entregó su corazón...”

Ironizar sobre el socialismo  
parece ser aquí un buen digestivo,  
pero te juro que en mi país  
primero hay que conseguirse la cena.

“No hay duda: es un cobarde:  
sólo el cinismo nos hará libres, repito,  
citando ideas vuestras.”

Esta conversación podría recogerse como un poema.

“¿Para qué? ¿Crees que asustarías a alguien?”

No. Las únicas personas que todavía se asustan  
son los organizadores de los boy-scouts  
y sólo con respecto a unas culebras centroamericanas  
llamadas tepalcúas.  
Yo lo decía porque  
cualquier blasfemia  
revela su elevado sentido moral  
si le construyen una estética de respaldo.

“Además está el problema de la sintaxis,  
uno debe darse su puesto.”

Aquí tienes a Sartre traído de los cabellos como un sedante:

“Nombrar las cosas es denunciarlas”.

EL PROBLEMA ES QUÉ SER:  
EL CÁNCER O EL CANCEROSO.

*Lucy y nosotros dos en un baúl,  
aún salvajemente trucidados  
(mejor así precisamente, piénsalo).  
Lucy se lo merece todo  
y yo no le llegaría completo sin tu amistad.*

Ya ves cómo la guerra no es el mayor de los desperdicios:  
cuando te parte el vientre  
la cuarta parte de una granada  
¿deviene obligatorio amar al resto  
que mató al más cercano de los enemigos?  
Es decir, quería preguntar algo mejor que eso: creo  
que estoy borracho ya.

(Ah, centauro:  
qué ventajas mantienes  
al encontrarte cara a cara con el cazador solitario:  
él dejó en casa el permiso para disparar  
y tú eres tan sólo una leyenda  
para hacer temblar de gozo a los niños bajo la luna.)

LAS PAPAS SUBIRÁN UN DOCE POR CIENTO,  
LA ROPA SUBIRÁ UN OCHO POR CIENTO,  
LOS TRANVÍAS SUBIRÁN UN VEINTE POR CIENTO,  
NERUDA SUBIRÁ UN DIECIOCHO POR CIENTO.

(Murmuraciones de rincón oscuro,  
acusación desde la luz goyesca.)

LA SOLEDAD ES LA MÁS REFINADA TÉCNICA DEL INSTINTO.

Qué va, la soledad es cuando se termina  
el barril de Amontillado.

*La soledad es cuando uno vive en Tegucigalpa.*

La soledad es cuando oyes cantar a los compañeros de horda.

“La soledad es, pues, una mentira muy útil. He dicho.”

(Manchas de sangre en la bandera,  
manchas de banderas en el cielo,  
manchas de cielo en el ojo que después  
tendrás que dragar con la punta del pañuelo.)

*Lucy: hueles a ciertas comidas fuertes de mi país,  
lo digo en serio,  
sin pensar en las implicaciones más burdas:  
hay un momento en que el manjar te llama  
y si no has tomado antes el vino justo  
jura que te sabrá más amargo cuanto mejor esté.*

*Lucy: ¿es posible que no leyeras mi carta?*

*Escucha: no puede ser, pero es:*

*O honey Baby feelin' Mighty Low.*

*A que no bailas eso, Lucy,*

*exponiéndote a que los extasiados*

*te sacudan ese precioso culo a cintarazos.*

“Baba de Dios,  
Búfalo de Agua,

Búfalo de Tempestad:  
el corazón tiene también sus triquiñuelas:  
no es la mejor traer a cuentas la infancia  
o suspirar por el cuervo  
como el animal más lindo y libre de la creación.”

Come, engulle tu papa  
y di que se trata sólo del ochenta por ciento:  
en Viet Nam llueve  
y nadie alza el punto de vista de la higrometría.

En las cuevas cuídate de las serpientes, vaquerito,  
o de las púas envenenadas:  
no del cáncer de tu tío o el reumatismo de tu abuelo  
o la jaqueca crónica de la que te parió.

Los pequeños demonios pálidos son los hermanos del poeta  
que levantará odas felices a tu morir miserable.

*¿Vale más otra ronda de cerveza?*

“Toda la literatura del siglo pasado es literatura infantil:  
Dostoievsky es una especie de Walt Disney  
que solamente contó con un espejo:  
no lo puso en un camino  
sino ante la boca abierta  
de quienes recién vomitaron su alma.  
Ahora sería coleccionista de sellos y de gatos  
y en Viet Nam seguiría lloviendo  
sobre las grandes piras de *napalm*.”

¿Quiere eso decir: “en la medida que hagamos  
literatura adulta  
dejará de llover sobre las grandes pilas de *napalm*”,  
o es que has caído en los vericuetos de la terrible  
línea china?

*Ríete, ya recrudecerá el invierno.*

*Fríete, ya recrudecerá el infierno.*

“Yo resolví para siempre el problema de la eternidad,  
los teólogos son unos tarados temibles:  
la respuesta al problema de la eternidad  
consiste en preguntar una vez más y una vez más: ¿y después?”

CADA PALABRA ES SU CONTRARIA MORTAL  
COMO MANDRAKE EL MAGO EN EL MUNDO DE LO ESPEJOS

*Ocultas esas rodillas, Lucy.*

“No: yo no estoy con los chinos.  
Meter la podadora en el jardín de las flores abiertas  
no va conmigo.  
Tampoco lo de que el enemigo público  
número uno sea la erección  
y que la paz sólo es magnífica en la cama.  
Qué tontos son: el enemigo público número uno  
no es el revisionismo o el señor Johnson,  
el Kukluxklán, la carrera armamentista  
o los torturadores de los gobiernos de América Latina:  
el enemigo público número uno es el smog.”

*Pastora de panteras:*  
*tu nombre saldrá a relucir.*

¡QUITA ESA MANO DE ENCIMA!

(As de oros: puedes quemar todas las otras cartas.)

¿Me quieres obligar a decir que la literatura no sirve para nada?

“Idiota: ¿es acaso una leyenda eso de que  
las Biblias forradas de acero detienen las balas 45?”

¿Qué horas son? La noche tiene hoy un color descorazonador:

En el fondo somos gente muy conservadora:

hablamos de la revolución y nos enorgullece de inmediato  
considerar que moriremos con toda seguridad.

La prudencia no te hará inmortal, camarada,

y se sabe que el suicidio sana al suicida...

Oh, Dios mío, Dios mío:

¿por qué no tomas por tu cuenta la Revolución Mundial?

Excepto los obispos polacos todo el mundo

te lo vería muy bien.

VOY A HACER ALGO QUE NADIE PUEDE HACER POR MÍ: MEAR.

“Cualquiera puede hacer de los libros del joven Marx

un liviano puré de berenjenas,

lo difícil es conservarlos como son,

es decir,

como alarmantes hormigueros.”

(El sueño  
no debería hacerme olvidar mis sueños:  
caminar alegrísimo en la cuerda floja del ecuador,  
volver a casa disfrazado de comerciante griego.)

“Claro, también el tabaco es un gran enemigo  
Y las tabletas ésas que ponen a gozar a las preñadas:  
la edición cubana de Proust, esa violetita mustia,  
no aporta nada a la cuestión del cáncer pulmonar  
pero tampoco los preservativos han servido para nada mejor  
que para los collages del *pop-art*.”

No deberías ser fatuo:  
cualquier pregunta clara te puede hacer caer:  
dime los nombres de todos los estados del África, ese mercado negro.

“Parientes en el análisis salvaje,  
¡oh cómo somos inderrotables:  
si no fuera por el afán de concretar de todo prójimo!”

(¿Por qué no hablamos de los poetas cósmicos,  
de la ecuación que Marco Polo representa,  
del orden alfabético en Shanghai?)

Lo único que sí puedo decirte es que  
la única organización pura que  
va quedando en el mundo de los hombres  
es la guerrilla.  
Todo lo demás muestra manchas de pudrición.

La iglesia católica comenzó a heder

cuando las catacumbas se abrieron a los turistas  
y a las más pobres putas  
hace más de diez siglos:  
si Cristo entrara hoy al Vaticano  
pediría de inmediato una máscara contra gases.  
La Revolución Francesa siempre fue un queso Roquefort.  
El movimiento comunista internacional ha venido sopesando  
la gran mierda de Stalin.

“¿Qué te buscás? ¿Un soplamocos?”

No es que quiera decir que los jóvenes  
seamos los ángeles del decoro:  
hemos aprendido rápido  
y también somos unos buenos hijos de puta,  
la diferencia es que tenemos estos ratos de ocio.

“Hay que tener un poco de moral,  
ni quien lo ponga en duda.  
la moral es algo estupendo  
cuando uno no tiene ganas de nada.”

*Saca tu clarín, muñeca,  
anuncia al mundo tus propósitos purísimos  
que entre otras cosas, me arruinarán la noche soñada.*

—No, yo dije que más o menos,  
lo que he pensado ahorita me tomaría una hora por decir.  
Arte es lo que nos produce placer:  
cuando Otelo estrangula a Desdémona  
nos da placer, se da placer y da placer a Desdémona.

Además, los actores ganan un espléndido sueldo  
y es fama que Shakespeare no sufrió mientras escribía la escena.

*No, no: el arte es un lenguaje*

*(el realismo socialista quiso ser su esperanto:  
cosas del mundo de Madame Trépat, Berthe Trépat).*

*Lo clásico es una dictadura imbécil:*

*tantos siglos para desembocar en el violín de Ingres  
(la técnica, que nos ha regalado la adorable bomba atómica,  
no se quedó enredada con la escopeta de Ambrosio,  
que aprenda el arte).*

*Lucy: eres de una frialdad a prueba de bombas.*

Los comunistas deberíamos conocer de finanzas:  
hacer proselitismo entre los millonarios  
haría por lo menos que cada célula de barrio tuviera  
piano, litografías de Dresden, aspiradora eléctrica.

LLEGARON LAS LANGOSTAS DE LA HABANA, TODO UN BARCO.

Y ya que hablamos de eso, pregunto:

los días

de la totalidad, los siglos

del dulce hartazgo,

los milenios de la alegría obligatoria:

¿no son una suerte de obscena promesa

hecha por alguien que nos conoce el lado flaco?

TENER FE ES LA MEJOR AUDACIA

Y LA AUDACIA ES BELLÍSIMA.

“Pero es que la Humanidad es un concepto para onanistas.  
Porque no hay héroes posibles  
cuando la tempestad ocurre  
en un oscuro mar de mierda.”

LA INMORTALIDAD PUEDE SER BIEN PEQUEÑA  
MEZQUINA PUEDE SER.

(Monos ciegos buscando con la boca  
el flaco pecho de la vida, somos.  
Pedimos la leche de la conciencia  
Y sólo nos señalan su precio altísimo,  
inalcanzable como el siniestro amor  
entre hermanos.)

NO EXAGERES.

“No exagero. Siempre Hubo la posibilidad de decir:  
esto es maravilloso, óptimo, genial,  
pero a mí no me gusta  
(lo cual es maravilloso, óptimo, genial).”

(Eso es ver las cosas en el tiempo,  
el problema es que para mí sólo la furia es la paz.)

No quiero hacer el Ángel-Guardián-de-sobacos-sabios,  
pero pasa que tienes el complejo más antiguo:  
el del Glorioso  
Trabajador de la Gran Pirámide.  
Has puesto tu granito de arena  
y quieres que te regalen la cerveza el resto de la vida,

exigiendo además una debida ceremonia.

EN ESTE INSTANTE ALGUIEN ESTÁ MURIENDO POR TU CAUSA.

Vale más una ronda de cerveza  
en esta época del caos de oro,  
una temblante voz nostálgica  
clamando por la misa del bar.

*Lucy: tendríamos un gran porvenir:  
mis emociones contigo están se-di-men-ta-das.*

(Percibir lo que está en el aire es el problema:  
el genio es cuestión de fosas nasales para olfatear  
en las bocacalles de la Historia.)

ENGORDE Y NO JODA MÁS, DOCTOR.

“El poeta Gingsberg se acostó con catorce muchachos  
una noche en Praga.”

Ése no es un poeta maricón,  
ése es un tragaespadas de feria  
—con lo que siempre me gustó *Aullido*.

(Forasteros del mono, doráis  
de sacrilegio las maromas de las monjas.)

Bueno: no te falta más que hablar del budismo Zen,  
es la moda.

“Correcto: el budismo Zen es una experiencia magnífica,  
siempre y cuando te lleve paulatinamente al terrorismo.”

¡Oh, baja el dedo didáctico!

“Pero eso es peor que el anarquismo,  
hasta ahora caigo en la cuenta,  
digo, eso que dijiste hace un rato de la guerrilla.  
¿Guerrilla para qué clase de mundo?”

(Ah, extraviado:  
así como la blasfemia es la ratificación de Dios,  
el anarquismo es la ratificación de un orden que se muere  
de risa.  
Escoger entre los mundos posibles: he ahí el castigo divino.)

*Tengo miedo de dormir solo  
con ese libro de Trotsky en la mesa de noche:  
es terrible como una lámpara,  
como un cubo de hielo  
en el espíritu del anciano resfriado.*

“La marca de rebeldía resplandece en el trasero:  
la problemática de la inocencia.  
¿Es que somos algo más que niños?”

(¿Habría que rezar? ¿No crees?  
El amor: cuestión de lubricantes.)

“Poner bombas en la noche de los imbéciles,  
ocupación de *out-siders*, seguros dueños

del Reino de los cielos.”

*Lucy, me has partido el corazón,  
me has dejado para siempre la cara entre las manos.*

¡Oh país en pañales!  
¡Oh hijos del Hombre, uncidos a la noria,  
sonrientes y sonrosados!  
Apenas alcanza el dinero  
para la última ronda de cerveza...

*Oh, Dios mío, Dios mío,  
¿no podrías ser Tú quien pasara la noche con ella?*

U Fleku, Praga, 1966

## Annexe II : Notation rythmique

La notation des deux textes crée un encombrement graphique indéniable ; la visée est ici de faire la démonstration la plus claire possible de la méthode d'analyse rythmique, relevant du cadre théorique meschonnicien, qui la justifie. C'est donc un exposé de méthode qui est nécessaire pour l'observation pratique des propositions conceptuelles. Il faut noter que l'encombrement visuel<sup>29</sup> s'explique par le caractère particulièrement complet de l'analyse des rythmes : tout graphème et phonème est pris en compte, afin de saisir son potentiel rythmique. À noter que ce qui peut être annoté, c'est ce qui est écrit. En effet, certains phénomènes rythmiques échappent à la possibilité de la notation, et Meschonnic et Dessons le reconnaissent d'emblée dans leur traité. Par exemple, plusieurs choix prosodiques ne peuvent être pour ainsi dire devinés dans l'analyse du texte écrit, comme l'intonation et ses variations, la vitesse de l'énonciation, etc., souvent de l'ordre de la variété dialectale et de l'accent particulier qu'il suppose, et, plus encore, de l'idiolecte du sujet énonciateur. Cependant, et nous le démontrons dans le résumé qui suit, certaines marques sont prévues par la notation pour identifier les accents prosodiques qui relèvent d'un choix unique lors de l'énonciation, justifié par d'innombrables possibles raisons. Ainsi, avant la présentation du tableau comparatif des deux extraits annotés, nous présenterons très brièvement les principaux symboles et marques utilisés (incluant les marques d'accents prosodiques dits « indécidables ») pour mener à bien la notation rythmique, dont l'exposé plein et entier se trouve évidemment dans le *Traité du rythme*. Enfin, le tableau comparatif permet d'illustrer l'idée que la concordance rythmique ne se situe pas dans une vaine tentative de traduction « accent pour accent », mais plutôt

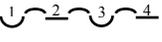
---

<sup>29</sup> Cet encombrement graphique n'est pas tout à fait contradictoire, ceci étant dit, avec le chaos tavernier mis en scène par le poème.

dans le repérage des effets rythmiques que facilite le système de notation, et il permet d'observer ce processus de repérage de manière comparative.

## Présentation des marques du système de notation rythmique

Marques situées au-dessus du vers

- Marque d'accent de groupe : 
- Marque de non-accent (phonème prononcé mais non-accentué) : 
- Marque d'accent prosodique (syllabe accentuée par prosodie) : 
- Marque d'accent indécidable (morphème, souvent adverbial ou déterminant, à caractère soit déterminatif, c'est-à-dire inaccentué, soit discriminatif donc accentué) : 
- Marque de contre-accents (cumulation chiffrée et accompagnée de ligatures, si les accents<sup>30</sup> sont séparés par un hiatus) : 

Marques situées en-dessous du vers

- Marque d'attaque ou d'écho consonantique ou vocalique : 

---

<sup>30</sup> Ou attaque consonantique.

## Tableau comparatif

| Extraits du texte de départ  | Extraits du texte d'arrivée   |
|--|---|
| <p><i>Ríete, ya recrudecerá el invierno.</i></p> <p><i>Friete, ya recrudecerá el infierno.</i></p>   | <p><i>Ris, l'hiver bientôt reviendra.</i></p> <p><i>Fris, l'enfer bientôt reviendra.</i></p>  |
| <p>Vale más una ronda de cerveza,</p> <p>una elevada voz de nostalgia</p> <p>clamando por la brisa del mar,</p> <p>la mención recatada de las tetas de Lucy,</p> <p>algún gesto salvaje</p> <p>que borre cualquier erróneo respeto</p> <p>en nuestro derredor.</p> | <p>Une tournée de bière vaut bien plus,</p> <p>une puissante voix de nostalgie</p> <p>réclamant la brise de la mer,</p> <p>la mention discrète aux seins de Lucy,</p> <p>ou un geste sauvage</p> <p>qui effacerait toute fausse déférence</p> <p>à notre entourage.</p> |