

Loxias

Pour citer cet article :

Micéala Symington,
" Les traductions dans la Revue Nu(e) : le secret et le partage ",
Loxias, Loxias 6 (sept. 2004),
mis en ligne le 15 septembre 2004.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=81>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Les traductions dans la Revue Nu(e) : le secret et le partage

Micéala Symington

Maître de conférences en littérature comparée, Université de Nice

« *Poetry is what gets lost in translation* » (« La poésie est ce qui se perd dans la traduction »). La définition même de la poésie suppose une impossibilité de traduire : l'ineffable se trouvant au cœur même du poétique. La boutade « *Poetry is what is gained in translation* » (« la poésie est ce qui s'obtient dans la traduction ») souligne, aussi, l'intraduisibilité de la poésie. Quelques exemples publiés dans la Revue Nu(e) illustreront cette problématique.

Selon le poète américain, Robert Frost (1874-1963), « *Poetry is what gets lost in translation* »¹ (« La poésie est ce qui se perd dans la traduction »). Frost prétend que la définition même de la poésie suppose une impossibilité de traduire : l'ineffable se trouvant au cœur même du poétique. La boutade du poète russe Joseph Brodsky, « *Poetry is what is gained in translation* » (« la poésie est ce qui s'obtient dans la traduction ») prétend contredire la célèbre citation de Frost, mais en réalité Brodsky souligne, lui aussi, ce qui est intraduisible en poésie.

En effet, les deux entreprises (écrire et traduire) ont des éléments en commun. Pour Béatrice Bonhomme par exemple, écrire la poésie est déjà traduire (une pensée, une idée, une émotion) et plusieurs poètes sont également des traducteurs. La traduction de la poésie a ainsi acquis ses lettres de noblesse. Que ce soit Goethe, Baudelaire, Nerval, Mallarmé, Symons, ou plus récemment Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, Bernard Vargaftig ou Arnaud Villani, chacun se trouve à la croisée de deux activités ici étroitement liées : traduction et création poétique. Samuel Beckett fit ses débuts dans la littérature comme traducteur des poèmes de Breton, d'Éluard, ou d'Apollinaire. Pour Mallarmé qui a traduit notamment l'œuvre d'Edgar Poe, la traduction représente un moyen de désorienter le français et de renouveler la langue poétique : le lecteur éprouve l'impression de découvrir certaines expressions. Cette idée avait été reprise par Antoine Berman dans *L'Épreuve de l'étranger* (Paris, Gallimard, 1984). Pour A. Berman, traduire est un travail qui consiste à soumettre la langue d'origine à l'épreuve violente de la langue étrangère. Mais l'idée d'une « perte » dans la traduction se voit remise en question : il s'agit plutôt d'un gain dans le sens où la traduction fait revivre le texte.

La Revue Nu(e) joue ainsi un rôle dans cette mise à l'épreuve de la langue non seulement dans la place accordée à la création poétique en français, mais également dans la place importante accordée à la poésie étrangère et à la traduction, ce qui correspond bien à l'esprit de la revue conçue comme un lieu de partage, d'ouverture et d'échange. Dans leur présentation, Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio rappellent d'ailleurs leur volonté de « décroisonner, de mêler, de rapprocher, de faire se croiser, de passer d'une forme à une autre, d'une voix à une autre »² et soulignent l'importance de cette ouverture dans la relation à d'autres cultures, et à d'autres langues. Dans les

¹ Cité par Louis Untermeyer, in *Robert Frost: a Backward Look*, Washington, Reference Dept., Library of Congress, 1964. Samuel Taylor Coleridge, in *Biographia Literaria* (1817), ch. 22, évoquait lui aussi l'« intraduisibilité » (« *untranslatablebleness* ») de la poésie : « *In poetry, in which every line, every phrase, may pass the ordeal of deliberation and deliberate choice, it is possible, and barely possible, to attain that ultimatum which I have ventured to propose as the infallible test of a blameless style; namely: its untranslatablebleness in words of the same language without injury to the meaning.* »

² Voir le site de la Revue Nu(e) : www.revue-nue.org.

différents numéros de la revue *Nu(e)*, nous trouvons donc des poèmes en allemand, en russe, ou en anglais avec une traduction en français.

Dans le second numéro, un poème d'Anthony Barnett intitulé « *Moving Buildings* »³ est publié avec la traduction d'Arnaud Villani en regard. Ce poème évoque les ruines d'un bâtiment « mon manoir » et suggère également l'ébranlement de la langue à travers l'invention poétique. La langue anglaise est donc déjà soumise à une « épreuve violente » selon les termes de Berman, par la langue poétique d'Anthony Barnett. C'est à Arnaud Villani de soumettre ici la langue française à une épreuve équivalente. La traduction insérée représente d'ailleurs le fruit d'une collaboration entre le poète (qui est lui-même traducteur) et le traducteur (qui est aussi poète). Le processus de traduction devient radicalement, dans ce contexte, un processus créatif :

Moving Buildings / Bâtiments qui s'ébranlent

I left the sun striking my eyes *	Le soleil me frappant les yeux je le laissai *
The romance is not lost	La romance est retrouvée
The buds Awoke	Les boutons Ecloaient
This simple statement of the facts *	Sans plus, cet énoncé des faits *
Lives you do not see through	Les vies qui vous restent opaques
My manor is not my manor *	C'est mon manoir ce n'est pas mon manoir *
There is a glance between the sun and rain	Regard entre soleil et furtif pluie
April loses me above the small trees of April *	Avril m'égare par-dessus les arbres bas d'Avril *
There is a world between I wish I was and were	Il y a un monde entre <i>mon désir</i> <i>est d'être</i> et <i>que je sois</i>
<i>I was is really here</i> but <i>were not there</i> *	<i>d'être,</i> c'est ici-même <i>que je sois,</i> plus vraiment là *
In each passing second of the sun's rays *	A chaque instant fuyant des rayons de soleil *
And behind the old manor where I sought	Et derrière le manoir ancien où je cherchais
the white and sand butterfly	le papillon blanc et sable
O Provençal spring	O printemps provençal
I found the little doves	je trouvai des colombines
and all manner of pornographic life	et toute manière d'existence pornographique écartée

³ Anthony Barnett, « *Moving Buildings* », *Nu(e)*, numéro 1, 1994, p. 67-73. Anthony Barnett est lui-même traducteur et a traduit, entre autres, les poèmes de Roger Giroux.

discarded
in the strange, unimaginable
curve

There was moss
where the water ran

You carried yourself
gently

You sat on the rocks
by the river
stripping bark off

where stones get holes
get flutes

where little birds
were singing in the night

of shining Provence light
on stone and head
when rain stops
in months of April
May
and none stops
at the narrow gap of
winding gates in
winding gates

then sometimes something happens

*

Many blues, many hours

Life has not been very clear
here oh why, I know, don't
know, not finding some little
homes, least, not a recognition,
homes of elegance like
emptiness. Not wide
empty spaces - faces of the
gestures move, oh yes,

that move

It gets
bigger and bigger

miracle corrupt

the mineral frame
is not seen when it goes
under

Inclined my head too much
but upright

I said
this conglomerate is not right
and ends a few years hence

en courbe
insolite et peu imaginable

De la mousse
au cours de l'eau

Tu étais de doux
maintien

T'asseyais sur les roches
bord de rivière
écorçant

là où les pierres ont des trous
font flûtes

là où des oiselles
chantaient dans la nuit

de Provence qui luit
sur pierre et tête
quand la pluie cesse
aux mois d'Avril
Mai
et aucun ne s'arrête
au resserrement du
serpent des barrières
en chicane

alors il arrive que quelque chose arrive

*

Plus d'une heure bleue, plus d'une heure

La vie n'a pas été très évidente
ici oh pourquoi, je le sais bien, n'en sais
rien, ne trouvant pas de
chez moi, au moins, et nulle reconnaissance
chez moi tout élégants comme
le vide. Pas de larges
espaces vides - les facettes
des gestes remuent, oh oui,

cela remue

Il devient
toujours plus gros

miracle corrompu

le bâti minéral
ne se voit plus quand il glisse
par-dessous

Incliné ma tête excessivement
mais droit

J'ai dit
ce conglomérat est une erreur
qui voit sa fin sous peu

No idle threats of idle works	Pas de menace à vide pour des ouvrages vides
There is a loss on this pointlessness	Il y a une perte propre à cette fadeur
Some lovely girl woman	Adorable femme enfant
silent in waves	silencieuse par vagues
who might Soviet	qui pourrait être soviétique
yet seules in the country of their forebears *	mais s'installe au pays de ses ancêtres *
Vietnamese forbearers	Vietnamiens de longue patience
This clue is the surface	Cet indice c'est la surface
some floating liquid escapes	un liquide surnageant s'échappe
a variable number of blue horizons	un nombre varié d' horizons bleus
and one red and one waving red	et un rouge et un rouge qui fait des vagues

À partir du début du poème, Anthony Barnett se joue de l'ambiguïté de la langue anglaise :

« I left the sun
striking my eyes »

L'absence de ponctuation crée un doute par rapport à l'intention de signification : « j'ai quitté le soleil / me frappant les yeux » ou « je suis parti / le soleil me frappait les yeux ». La traduction proposée par Arnaud Villani : « Le soleil me frappant les yeux / Je le laissai » laisse une part à l'ambiguïté sémantique du poème de Barnett qui suggère néanmoins, dans les deux possibilités de sens, l'abandon et la désolation ressentis à la fin d'une relation. Certaines significations du poème anglais ne se révèlent qu'à la lecture. Dans le vers « *Lives you do not see through* » par exemple, le doute par rapport à la fonction du mot « lives » (s'agit-il d'un verbe ou d'un substantif ?) n'est résolu qu'au moment de la lecture. Le lecteur est ainsi un premier traducteur du poème.

La disjonction (d'une relation, de la vie) au cœur du poème de Barnett est exprimée linguistiquement par l'ellipse de certains mots. La phrase : « *Life has not been very clear / here oh why, I know, don't / know, not finding some little / homes, least, not a recognition,* » contient ainsi une double ellipse : le sujet est supprimé dans le fragment « *I know, I don't / know* » et le mot « at » est absent de la phrase « **at** least, not a recognition ». Cette disjonction confère une tonalité orale et fragmentaire au poème, impression qui est suggérée autrement par la traduction. En effet, refusant une transposition littérale de cet effet de fragmentation, le traducteur le suggère néanmoins : la phrase « *There is a glance* », qui ne contient aucune ellipse en anglais, est ainsi traduite par « Regard furtif ». L'absence d'article (« *le regard furtif* ») traduit la résonance fragmentaire.

Certains vers d'A. Barnett suscitent une hésitation de lecture : le vers « *Some lovely girl woman / si lent in waves* » joue sur le blanc au centre des mots « si lent » et semble préfigurer une lenteur (« si lente » ?) silencieuse ; les ancêtres (« *forebears* ») ont la patience inscrite dans leur identité d'existence précédente : ils sont également « *forbearers* » (« de longue patience ») ; par ailleurs l'ambiguïté du mot « *waving* » en anglais (« *waves* » signifie « vagues », et « *to wave* » signifie « faire un signe de la main ») permet au poète de suggérer diverses images et significations, mais le « sens » ultime est intouchable. Les jeux de mots et les questions de langue que Barnett laisse sans réponse font donc partie du tissu poétique. Contre la tyrannie de l'intellect, elles évoquent la naissance du poème et d'une langue sur la page. Les traductions proposées par Arnaud Villani jouent autrement avec le langage et posent d'autres questions, mais suggèrent aussi cette naissance langagière.

La genèse d'un sens se fait également par la sonorité : les effets sonores et la répétition des vers « *winding gates in / winding gates* » par exemple, suggèrent l'idée d'un chemin tortueux et sinueux en anglais. Cette idée est suggérée dans la traduction d'Arnaud Villani par la sonorité mais aussi visuellement, par l'image : le « serpent des barrières en chicane » est ainsi un symbole sonore et visuel à la fois.

Loin du simple jeu d'équivalences, le lien entre le poème de Barnett et la traduction d'Arnaud Villani trouve ses sources dans une même philosophie poétique. En effet, la traduction d'une poésie étrangère est, selon Walter Benjamin, le moyen de réinventer le langage : à travers la réflexion sur la poétique étrangère, le poète accomplit donc un travail sur sa propre langue. Mais ce questionnement de la langue est aussi présent dans le poème de Barnett. La traduction d'Arnaud Villani semble ainsi continuer la discussion langagière. Selon Benjamin dans « La tâche du traducteur » :

La traduction est si loin d'être la stérile égalisation entre deux langues mortes que précisément, parmi toutes les formes, celle qui lui revient le plus proprement est de mettre en lumière la postmaturation de la parole étrangère, les douleurs obstétricales de sa propre parole.⁴

Le traducteur accomplit donc un double travail, celui de faire sentir le poème original et celui qui consiste à donner naissance à une nouvelle parole.

Parmi les traductions de poèmes proposées dans la Revue *Nu(e)*, certaines adoptent une approche radicalement opposée à celle du « dialogue créatif » instauré par A. Barnett et A. Villani. Il arrive ainsi que le traducteur transforme totalement la tonalité de l'original qui ne peut pas correspondre à sa propre langue. Le poème de John Millington Synge (1871-1909) se joue des intonations et particularités de l'anglais des Irlandais à tel point que son poème « A Question » est à la fois passionné et tragique, intime et universel :

I asked if I got sick and died, would you
With my black funeral go walking too,
If you'd stand close to hear them talk or pray
While I'm let down in that steep bank of clay.
And, No, you said, for if you saw a crew
Of living idiots, pressing round that new
Oak coffin — they alive, I dead beneath
That board, — you'd rave and rend them with your teeth.⁵

La première phrase pourrait être du discours direct (« j'ai demandé si je tombe malade et que je meurs, tu les suivrais mes funérailles ? ») La tendance tout irlandaise d'inverser les parties de la phrase (au lieu de « *would you go walking with my black*

⁴ *Mythe et Violence*, trad. M. de Gandillac, éd. Denoël, p. 266. Catherine Perret précise que le mot « postmaturation » ne rend pas compte du terme allemand (« die Nachreife ») « qui dit la splendeur éphémère de la grappe de raisin lorsque, dans le compotier de la nature morte, elle s'alourdit de toute la perfection d'un jour. » (*Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, p. 24).

⁵ In *Nu(e)*, numéro 11 (*Yves Bonnefoy*), mars 2000, pp. 258-259. La traduction est de Jérôme Thélot.

funeral ») suggère la voix de celui ou de celle qui parle et confère au poème un aspect oral et familier. De même la juxtaposition des propositions « *they alive, I dead beneath* » est caractéristique de l'anglais des Irlandais et même de la narration propre aux conteurs de la tradition orale. Dans ce cas, le traducteur a choisi de donner une tout autre tonalité au poème traduit, une tonalité remplie de solennité :

« Je te demandais, suivrais-tu mes sombres funérailles
Si malade je venais à mourir »

L'inversion « suivrais-tu » et la tournure « je venais à mourir » relèvent d'un registre assez formel, contraire à la tonalité familière du poème de Synge. Le traducteur recrée ainsi le poème de Synge en transformant le registre et la tonalité.

La traduction ne se limite donc pas à une équivalence linguistique simpliste, elle touche au cœur de la définition du poétique et représente même un moyen pour une époque de se construire en lecture collective de l'œuvre ; elle est le fondement d'une réception. Une étude de la traduction d'un poète comme Shakespeare permet ainsi de comprendre l'esthétique du poète traducteur et donne accès à tout un mouvement littéraire. C'est ce que souligne Victor Hugo quand il écrit :

« Faut-il traduire Homère ? — aura été la question littéraire du dix-septième siècle.

La question littéraire du dix-huitième fut celle-ci : Faut-il traduire Shakespeare? »⁶

En effet, nous connaissons la célèbre lettre que Voltaire écrivit à La Harpe, et où il se lamente du rôle qu'il a pu avoir dans l'introduction en France de ce qu'il qualifie de « l'énorme fumier » des œuvres de Shakespeare :

Il faut que je vous dise combien je suis fâché contre un nommé Letourneur, qu'on dit secrétaire de la librairie, et qui ne me paraît pas le secrétaire du bon goût. Auriez-vous lu les deux volumes de ce misérable ? Il sacrifie tous les Français sans exception à son idole (Shakespeare), comme on sacrifiait autrefois des cochons à Cérès ; [...] Il y a déjà deux tomes imprimés de ce Shakespear, qu'on prendrait pour des pièces de la foire, faites il y a deux cents ans. Il y aura encore cinq volumes. Avez-vous une haine assez vigoureuse contre cet impudent imbécile ? Souffrirez-vous l'affront qu'il fait à la France ? Il n'y a point en France assez de camouflets, assez de bonnets d'âne, assez de piloris pour un pareil faquin. Le sang pétille dans mes vieilles veines en vous parlant de lui.⁷

Au XVIIIe siècle, l'œuvre étrangère doit être transposée, réappropriée par le milieu récepteur, et donc adaptée, de manière à effacer l'écart culturel. Même aujourd'hui les traductions des sonnets de Shakespeare nous intéressent non pas simplement pour ce qu'elles révèlent des idées du poète anglais, mais également pour la lumière qu'elles jettent sur la poétique du traducteur. Ainsi deux poètes contemporains comme Yves Bonnefoy et Pierre Jean Jouve proposent des traductions très différentes des sonnets de Shakespeare. Dans son cinquantième sonnet, Shakespeare reprend l'image du voyageur qui s'éloigne péniblement d'un ami pour suggérer la douleur de la séparation :

L
How heavy do I journey on the way,
When what I seek, my weary travel's end,
Doth teach that ease and that repose to say,
'Thus far the miles are measur'd from thy friend!'
The beast that bears me, tired with my woe,
Plods dully on, to bear that weight in me,
As if by some instinct the wretch did know
his rider lov'd not speed being made from thee.
The bloody spur cannot provoke him on
That sometimes anger thrusts into his hide,
Which heavily he answers with a groan
More sharp to me than spurring to his side;

⁶ Préface à la traduction de Shakespeare par son fils François.

⁷ Lettre de Voltaire à La Harpe, in Victor HUGO, « William Shakespeare », in *Œuvres complètes: Philosophie*, Paris, éd. J. Hetzel & A. Quantin, 1882, p. 18.

*For that same groan doth put this in my mind:
My grief lies onward, and my joy behind.*⁸

Une traduction de ce sonnet est notamment proposée par Yves Bonnefoy dans le numéro 25 de la *Revue Nu(e)*. Yves Bonnefoy s'inscrit dans la lignée des romantiques allemands, qui ont théorisé et illustré par leurs œuvres l'idée selon laquelle critique et traduction participent d'une même démarche. Quand A. W. Schlegel traduit Shakespeare, il présente sa traduction comme une interprétation qui suit celle de Goethe. La traduction ne représente donc pas une simple transcription d'une langue en une autre, mais une véritable lecture de l'œuvre de départ. Yves Bonnefoy, pour sa part, reconnaît le rôle interprétatif et explicatif de la traduction, mais il tente de garder l'ineffable poétique, le contraire de l'explication, en privilégiant une forme en vers :

Traduire n'est déjà que trop une explication, mais qui tout de même se fait avec des images et des symboles, et au moment où les rythmes de notre langue et l'ardente matérialité de ses mots gardent ces symboles vivants, actifs, capables d'une intuition qui s'éteint au temps de la prose.⁹

Pour Bonnefoy, il s'agit, dans la traduction de « garder vivant[s] » les symboles en utilisant « les rythmes de notre langue » :

« Que pesamment je vais ma longue route
Quand le terme assigné à ma fatigue
Va me dire, je ne le sais que trop: « Toutes ces lieues
Pour simplement te séparer de lui! »

Lasse de ma douleur, ma bête est morne
Sous son fardeau. Cette pensée humble
Sait par instinct que j'ai bien peu de hâte
À m'éloigner de toi. Même l'éperon

Dont ma fureur ensanglante son flanc
Ne la réveille pas. Elle n'a pour moi
Qu'un geignement qui me fait plus de mal
Que n'est aigu le fer qui troue sa peau.

Car, ce gémissément, que me dit-il?
Que c'est dans mon chagrin que je m'enfoncé,
Et que derrière moi ma joie s'efface.¹⁰

Le poème d'Yves Bonnefoy, en vers décasyllabiques propose une équivalence française au pentamètre iambique anglais. De plus, le poème en trois quatrains et un tercet répond par sa forme aux exigences du sonnet shakespearien, fortement marqué par ses rimes (ABAB ; CDCD ; EFEF ; GG). Bonnefoy s'attache à rendre l'effet poétique par un travail qui porte non seulement sur les images mais également sur la forme.

Une traduction de ce même sonnet est proposée par Pierre Jean Jouve (aux éditions Gallimard) en 1969 :

Combien lourdement je voyage à ma route, quand ce que je désire, fin d'un pesant trajet, apprendra de penser au repos et à l'aise : « Si longs milles loin de ton ami sont mesurés ! »

La bête qui me porte, alourdie par ma peine, pesamment marche, à porter en moi ce poids-là ; comme si la misérable savait d'instinct que son maître n'aime point vitesse au loin de toi.
L'éperon sanglant ne peut plus l'exciter, que parfois la colère enfonce dans son cuir, à quoi elle répond par sourd gémissément, plus pénétrant pour moi que l'éperon au flanc ;

⁸ Shakespeare, *The Sonnets* (1609), Norwich, Cotman House, 1982.

⁹ Yves Bonnefoy, « Préface », W. B. Yeats, *Quarante-cinq poèmes suivis de La Résurrection*, Paris, Gallimard, (coll. Poésie), 1993, pp.7-8.

¹⁰ Yves Bonnefoy, in la *Revue Nu(e)*, numéro 25, « Michel Collot », mars 2003, p. 97.

Car ce gémissément a mis dans ma pensée : en arrière est ma joie, ma peine est en avant.¹¹

Pour Jouve, une traduction de poésie doit revendiquer le droit à l'infidélité :

En s'éloignant comme il le faut de la lettre, elle approche l'esprit : elle doit établir d'abord un poème français, avec tout l'appareil de ses correspondances, et ce poème doit être en outre constamment nourri de la substance du poème étranger. Il faut faire le contraire de « franciser » ; il faut porter la poésie française jusqu'aux modes poétiques d'une autre langue, et qu'elle rivalise avec l'étrangère. »¹²

Jouve, lui, se refuse de traduire en vers et propose au contraire « une prose subdivisée en mesures variables » qui évoque pourtant, par la disposition d'alinéas, la forme du sonnet anglais (trois quatrains et un distique final). Il fait sentir la distance qui nous sépare de Shakespeare par l'utilisation de certaines tournures (« comme si la misérable savait d'instinct que son maître n'aime point vitesse au loin de toi. »), par l'usage de l'inversion et par la suppression d'articles (« elle répond par sourd gémissément »). Jouve cherche avant tout à garder l'étrangeté, à porter cette étrangeté dans la langue française.

Dans leur présentation de la revue *Nu(e)*, Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio comparent la naissance de la revue à une danse des sept voiles qu'il fallait dépouiller : le voile des chapelles poétique ; le voile du formalisme ; le voile du classicisme ; le voile du commentarisme ; le voile de l'hyperintellectualisme ; le voile du « génie poétique ». Ils évoquent pourtant l'importance de laisser le dernier voile, « cette parenthèse qui reste l'intouché de la poésie ». La traduction de la poésie doit également laisser intacte le dernier voile de l'original, c'est ce que voulait dire Robert Frost quand il écrivait « *Poetry is what gets lost in translation.* » (« La poésie est ce qui se perd dans la traduction »). C'est l'intouché de la poésie qui ne se traduit pas. La traduction poétique propose au contraire un autre voile. Par ses écarts comme par sa recherche d'exactitude, la traduction inclut une lecture et résulte d'elle à la fois. Comme l'écrit Borges dans *The Craft of Verse (L'Art de la poésie)* : « L'art advient chaque fois que nous lisons un poème »¹³. Chaque poème est ainsi déjà une traduction, chaque traduction est une création. Dans *Molloy* de Samuel Beckett, le narrateur prétend : « J'ai fini par comprendre ce langage. Je l'ai compris, je le comprends, de travers peut-être. La question n'est pas là. »¹⁴ En donnant une place à la traduction, la Revue *Nu(e)* ouvre une réflexion non seulement sur la question de la traduction poétique mais également sur celle du poétique même.

¹¹ Pierre Jean Jouve, « Sur les Sonnets de W. S. », in Shakespeare, *Sonnets*, version française de Pierre Jean Jouve, Paris, Gallimard, 1969, p. 76.

¹² *Ibid.*, pp. 17-18.

¹³ Jorge Luis Borges, *The Craft of Verse*, Harvard University Press, 2000. Traduit de l'anglais par André Zavriew sous le titre *L'Art de la poésie*. Paris, Gallimard, 2002, p. 12.

¹⁴ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951, p. 238.