Simona Pollicino

Traduire pour appréhender une respiration dans les profondeurs de la matière : *Earth Absolute and Other Texts*

Translating to Grasp a Respiration in the Depths of the Matter: *Earth Absolute and Other Texts*
Abstract: If translating poetry implies a poetic act aimed at recreating the poem's essential unity of form and content, as well as the convergence of the elements that contribute to its semantic and rhythmic density, then the challenges raised by Lorand Gaspar's poetry could not be approached without considering the function of rhythm in his work. Focusing in particular on *Sol absolu et autres textes* (1982), in which rhythm can be perceived as an expression of body and mind within language, the aim of this study is to analyze the English translation by Mary Ann Caws and Nancy Kline in order to explore how it captures and recreates the movement which is intrinsic to the original text.
Keywords: Lorand Gaspar; Poetry; Translation; Rhythm; Space; Respiration.

Simona Pollicino
Università Roma Tre, Italia
simona.pollicino@uniroma3.it

DOI: 10.24193/cechinox.2025.48.26

Jusque-là va l'échange d'être dans une égalité
de l'être qui respire et du monde respiré.
Le vent, les brises, les grands souffles ne sont-
ils pas les êtres, les fils, de la poitrine du poète
qui respire ?
Et la voix et le poème ne sont-ils pas
la respiration commune du rêveur et du monde.
(G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*)

Tout rythme n'est pas mètre

La notion de rythme en poésie est à la fois complexe et sujette à de nombreux débats. Contre toute identification théorique du rythme au mètre, loin d'être conçu comme flux continu de phonèmes, de syllabes ou de mots, le rythme se manifeste plutôt par un ensemble de phénomènes textuels qui coupent cette continuité tout en affectant la valeur sémantique du texte[1]. Ne coïncidant pas avec une unité de mesure conventionnelle, il se façonne à travers l'agencement subjectif du discours et l'adaptation des structures métriques rigides par une accentuation individuelle et par une attention portée à la qualité sonore des mots. Une telle approche reflète

la conception du rythme global en tant qu'« organisation du sens dans le discours » ou encore « organisation du mouvement de la parole dans l'écriture »[2], et plus particulièrement ce « rythme poétique » englobant « non seulement les variations mesurables d'accents, mais également toute la prosodie, y compris les effets d'échos consonantiques et vocaliques […] »[3].

Le concept de « fidélité » au poème original serait dès lors reconsidéré comme la capacité du traducteur à saisir le rythme intérieur du poème et à réarranger les éléments qui contribuent à son harmonisation. C'est en ce sens que Clive Scott défend une idée de la traduction comme dialogue de la rythmicité, progression du linguistique au paralinguistique et au performatif, du métrique au rythmique[4]. Le traducteur aura donc pour tâche d'« assimiler » et de « transfigurer » les relations rythmiques du poème original afin d'assurer l'unité vivante du poème traduit[5]. Dans sa perspective de poète et de traducteur, Yves Bonnefoy constate que le rythme en poésie

> soulève les mots, les nourrit de plus qu'il ne le savent […] peut aussi se briser, se désagréger, non sans de brusques reprises. Il peut être un flux harmonieux, serein, un consentement des profondeurs de la vie aux vœux que les existences forment, mais qui des fois, et ce sont alors les plus grands poèmes, il ressemble à un pouls désaccordé, on y peçoit une fièvre[6].

En tant que fait de perception jamais purement objectif, le rythme se distingue en tant que « principe d'écoute » répondant à l'activité proprement langagière[7]. Comme l'observe Michel Collot, la structure de l'horizon de la perception étant foncièrement liée aux dimensions spatiale et temporelle, le rythme constitue un aspect spécifique du schématisme perceptif, soit de « cette mise en forme du sensible qui en ordonne le flux selon un principe d'organisation à la fois repérable et variable »[8]. Ses formes en mutation se manifestent comme des « dispositions » ou des « configurations » qui manquent de stabilité et de nécessité intrinsèque, celle-ci résultant d'un agencement toujours susceptible d'évoluer. Cet équilibre précaire entre « arrangement » et « changement », entre la mise en forme et la « transformation », le Même et l'Autre, constituerait la base du fonctionnement poétique du rythme : « tout rythme tend à se répéter, mais la tension qui le constitue se résorberait, si cette répétition ne s'accompagnait d'une part, plus ou moins importante, de variation. Il n'y a plus de rythme, si règne la réitération mécanique du Même, le mètre à l'état pur »[9].

Cette perspective revêt un surcroît de pertinence au regard des poèmes de Lorand Gaspar, lieu verbal ainsi qu'espace de l'expression du corps, dont le rythme saisit la personne humaine dans sa totalité, fait vibrer toutes ses sensations en interaction avec le monde naturel, et dont la traduction ne peut être vécue que comme écoute enracinée dans la matérialité du langage et du corps :

> […] chez moi, […], le poème se présente d'abord sans mots. Mouvements, lumières, couleurs, sons, odeurs, toucher, douleurs, fluidité, ouverture. Une sorte de composition à partir de tous les éléments qu'a retenus, rassemblés, travaillés le corps. Et l'intuition

> lumineuse qu'il y a là une unité qu'il faut mettre au clair, c'est à cela qu'il faut trouver des mots et une ordonnance, des articulations, des rapports, des densités, des clairières qui « fonctionnent ». Un sens[10].

Le rythme « spatial » dans *Sol absolu*

Dès *Le quatrième état de la matière*, premier recueil de Gaspar explorant « ce rapport au réel, par la seule médiation d'un langage à la lisière du sens et de la présence »[11], on découvre des poèmes riches, concis et évocateurs qui rendent hommage à la lumière à travers le désert et la mer et qui engagent une réflexion aussi bien sur le texte que sur les « dynamiques » de la voix poétique[12]. Le lecteur est encouragé à se détacher du sens littéral des mots pour capter le *murmure* du poème en prêtant l'oreille à

> l'intensité de cette parole nouée sur le travail de la langue – parole escarpée dans la tension de ses images, parole lapidaire, rythmée par ses silences, parole mouvante dans l'énergie qui porte de l'avant son élan créatif –, […] l'acuité critique d'une pensée qui ne cesse de se nourrir de ses interrogations sur le langage et sur la vie, ou sur le corps-esprit en ses "terres inconnues", d'entendre cette insurrection pour la vie dont réclame le poète : la poésie pour "se garder dans l'ouvert"[13].

Inlassable explorateur de l'espace minéral, Lorand Gaspar s'ouvre au monde pour se ressourcer à son contact, pour saisir dans les éléments « le souffle indissécable d'une pulsation »[14] et établir une circulation du sens ; d'où la perméabilité entre les différents niveaux d'un poème poreux, le sien, qui se fait « texte de la vie, travaillé par le rythme des éléments, construit. Érodé, par tout ce qui est »[15]. Par ailleurs, le langage n'est pas tant le résultat d'un travail sur le signifiant que l'expérience d'une présence authentique, d'une parole désirée dont le poème cherche à restituer l'élan, tout en visant à « annihiler le caractère "traducteur" des langages, donner au signe la matière vive du vécu, y faire passer une plus secrète circulation »[16].

Son recueil phare *Sol absolu* est constamment parcouru par un mouvement dynamique réel et sous-jacent qui est aussi celui des mots. Alternant les morceaux scientifiques qui le caractérisent et confortent sa structure polyphonique, la plupart des poèmes se terminent par un tiret symbolisant une suspension de la parole, un flux ou circulation incessante dont le rythme fait écho à celui du souffle[17]. Les images du paysage y contribuent également en restituant la respiration du cosmos :

> Le poème gasparien décrit moins les choses du monde en tant que telles, que le mouvement intense de creusement, d'évidement, d'évacuation, de dépouillement, de disparition que ces choses instaurent dans l'étendue : c'est-à-dire, la danse de leur circulation et leur resserrement en tant que corps, objets, formations, matières, particules, énergies, lueurs, rythmes, accords, dissonances[18].

Le poème accueille dans son espace essentiel ce mouvement infini qui le traverse

et que l'on perçoit comme son rythme, une continuité entre le fini et l'infini, le sens verbal et le monde, car « la langue de la poésie ne se laisse enfermer en aucune catégorie. Elle scrute une parole qui charrie les âges et l'espace fuyant, fondatrice de pierres et d'histoire, lieu d'accueil de leur poussière. Elle se meut à même d'énergie qui fait les empires et les perd »[19].

Réaffirmant avec force la fonction référentielle du langage, Gaspar peut dès lors être considéré un poète du signifié et sa poésie comme une exploration de l'expérience du vivre. Comme Maxime Del Fiol a déjà pu le remarquer :

> Seul le réel l'intéresse, un réel traversé et éprouvé, et c'est sa propre relation vécue au monde que le poète n'a cessé de remettre sur le métier poétique, pour la creuser dans le langage et pour tenter de coïncider à nouveau avec cette "respiration" infinie dont certains lieux et à certains moments privilégiés, il a senti en lui, de corps et d'esprit, avec une acuité sans pareille le mouvement infini[20].

La référence littérale s'appuie sur des toponymes largement présents dans ses textes, qu'ils soient en prose ou en vers, par lesquels le poète évoque les lieux réels du Proche-Orient où il a vécu une « expérience d'accomplissement » en habitant *poétiquement* la terre[21]. Cette relation authentique entre écriture et espace vécu est tout particulièrement présente dans les poèmes en vers libres consacrés aux trois lieux qui ont marqué son existence : Jérusalem et la Judée, Patmos et Sidi-Bou-Said. Au centre d'un espace à la fois objectif et verbal, cet infini dont le mouvement échappe à toute mesure se trouve indissociablement lié à sa nature ontologique tout en restant au devant de la parole. C'est dire que la référence poétique ne s'établit que comme « un rapport à distance entre le mot et la chose », une « tension perpétuelle » qui éclaire la conscience du poète :

> Ce que cherche ma parole sans cesse ininterrompue, sans cesse insuffisante, inadéquate, hors d'haleine, n'est pas la pertinence d'une démonstration, d'une loi, mais la dénudation d'une lueur imprenable, transfixiante, d'une fluidité tout à tour bénéfique et ravageante. *Une respiration*[22].

Cette « respiration » qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Gaspar est un élément constitutif de sa démarche poétique et existentielle. Son effort d'écriture a toujours consisté à trouver « un mot et une figure qui paraissent justes »[23] et qui matérialisent la continuité de la « circulation » la plus immédiate entre le monde, le sujet et le langage.

Sol absolu se présente comme un recueil résolument unique, apparemment dépourvu d'une homogénéité structurelle. La diversité des formes poétiques et des typographies ainsi que l'agencement des poèmes sur la page, qu'ils soient centrés, alignés à droite ou à gauche, ou encore disposés en colonnes ou en dégradés, relèvent d'une intention interne qui se perçoit dans le discours poétique lui-même, sans pour autant être pleinement explicite. Le poème en colonnes réflète la double appréhension du poète qui évoque le monde et celle du scientifique qui le déchiffre : d'un côté, la description mythique ou symbolique d'un animal ou d'une plante, de l'autre, la

définition scientifique selon le style essentiellement encyclopédique. Au niveau discursif, comme l'observe encore Del Fiol, aux énoncés scientifiques rédigés en caractères romains et organisés en blocs de prose ayant une spécificité énonciative d'ordre objectif et informatif se mêlent des poèmes en vers libres qui s'inscrivent dans une énonciation plus clairement lyrique et subjective. Si les énoncés scientifiques "purs" ont une valeur dénotative qui contribue à la référentialité de l'ensemble du recueil, les énoncés lyriques, tout en montrant une portée référentielle bien définie, non seulement traduisent l'expérience émotionnelle du désert, mais ils se distinguent par un travail phonique et rythmique sur le signifiant qui accorde une large place aux potentialités sémantiques de l'image[24].

Une telle « hétérogénéité discursive »[25] examinée par Michèle Monte permet de concilier deux différents modes d'appropriation de l'espace : celle des poèmes, très denses et riches en images, laquelle subjectivise le rapport au désert et abolit la distinction entre extériorité et intériorité[26] et celle des textes scientifiques, neutres et objectifs, assurant l'équilibre entre les deux approches à l'espace du désert. Leur coexistence dans des formes différentes, si ce n'est à l'intérieur d'un même poème par la ponctuation blanche, combine les deux moyens de connaissance et renouvelle le discours poétique. La page se conçoit comme un lieu ouvert à plusieurs formes qui permet aux différents discours de dialoguer, dans une alternance de rigueur et d'expansion générant un rythme élaboré. La structure du recueil produit ainsi une tension féconde entre deux plans distincts de l'énonciation personnelle et de l'énonciation théorique, sur lesquels repose le sens global de l'œuvre.

La voix se distingue dans les poèmes en italiques qui allient l'émotion vive, condensée dans les mots et dans le mode exclamatif, le dialogue intérieur suscité par les nombreux énoncés interrogatifs, la narrativité intermittente et un style prophétique dans lequel les isotopies du corps et de l'espace sont la toile de fond d'un parcours initiatique. Par rapport à ces derniers, les poèmes en romains présentent le caractère objectif et neutre de traités ou d'inventaires, dans lesquels la présence du sujet ne semble pas être perçue immédiatement. Cependant, si leur contexte contraste avec celui des poèmes en italiques, leur mise en espace est porteuse de subjectivité. La configuration du texte exploite au maximum les possibilités offertes par la ponctuation blanche et s'apparente à une partition musicale qui fait ressortir le rythme du poème[27]. Une telle lecture du recueil que daniel Lançon qualifie de « paradigmatique » demande également une compréhension visuelle de l'espace de la page[28]. Conçue comme une double disposition verticale autour d'un axe médian, elle suppose une lecture « binaire » qui tienne compte des marges des blocs à lire comme des séquences de vers, donc plutôt comme des unités prosaïques. La simultanéité spatiale des diverses parties offertes au lecteur constituerait une manière privilégiée d'appréhender la complexité du monde :

> Tout se passe au total comme si le discontinu des phénomènes du monde, qui trouvait par exemple son expression dans la liste énumérative et paradigmatique, prenait place dans une unité davantage rythmée, jouant moins sur la dispersion des énoncés que sur une plus grande architecture d'ensemble[29].

Bien que la voix du sujet poétique reste anonyme, elle est néanmoins bien présente dans certains passages qui interrompent la logique discursive, dans lesquels de nombreux éléments, dont les adjectifs évaluatifs ou affectifs[30], les marqueurs argumentatifs ou encore la personnification des plantes sont autant de marques de subjectivité. Le recours aux démonstratifs présuppose également un espace perceptif partagé avec le lecteur et avec la nature, tout en créant une analogie avec l'acte d'écrire[31]. Le travail aussi bien sur la langue que sur le poème sans cesse repris concourent à « renforcer cet enracinement vivant du langage, en l'ouvrant, contre la clôture logico-rationnelle du sens, au flux ontologique d'exister »[32]. Dans ce vaste ensemble qui précède les mots, les espaces typograhpiques facilitent le passage de l'air au bas de la page et délimitent l'horizon de la conscience poétique. Dans la nature extrême du désert, où tout se polarise, la pensée se développe en fonction du contact avec les formes de la nature dont l'observation offre le terrain privilégié pour que la parole se reconnaisse dans les choses perçues. En interrogeant l'espace du monde, le poème est censé délivrer une voix tout aussi vraie, essentielle et nue répondant « au parti de signifier la relativité, la fragilité de la parole dans un univers qui la réduit à un rien, à un souffle »[33], ce « souffle vital, le souffle de la respiration, un souffle qui devient chant si la mesure d'une mélodie ordonne en les rythmant mots et sonorités »[34].

Earth Absolute and Other Texts

Dans une note qui accompagne sa préface au recueil de traductions[35], Mary Ann Caws condense la singularité de la parole de Gaspar et sa capacité à combiner différents éléments et sentiments dans une langue autre que sa langue maternelle. Évoquant les occasions d'échange amical avec le poète, elle observe qu'à son sens aigu de l'humour s'associe une mélancolie non moins intense, « both of them arriving in Paris from somewhere else, and merging a sense of otherness with a particular intimacy with the French language »[36]. Dans l'introduction qui suit Nancy Kline met en exergue « his uprootedness and multiplicity » et reconnait *Sol absolu* comme la synthèse des années passées au Moyen-Orient et comme un long poème d'amour à

> the naked song of the Judean mountains which
> revealed itself to my thirst on the pathways
> of Rock-strewn Arabia, desolate and blessed[37].

La présente dédicace résume bien les motifs principaux du recueil tels que la quête du poète « par l'autre bout des choses », la musique d'un paysage de désolation, les chemins qui le traversent et les épiphanies qu'il offre, l'omniprésence de la pierre. Empreinte de lumière, de mystère et de science, cette œuvre réunit des textes courts entrecoupés de poèmes plus longs, de citations bibliques et de passages en prose concernant l'histoire ancienne, la médecine, la géologie, la géographie, la religion, l'archéologie, la linguistique, la botanique, sans pour autant oublier « the act of love, the act of writing, the vigilance required to make poems »[38]. Sa structure symphonique évoque le désert et les créatures qui l'habitent en côtoyant le sujet poétique sur l'étendue blanche de la page :

> The poet-lover rejoices, as in *Earth Absolute*, in the land's rich 'meagerness', and he experiences the body of the desert, its beige curves, its "shimmering pelt" and hidden liquids, not only as a locus of desire but also synesthetically as a fugue, a grand rhythmic piece of music. He will transcribe this music not just in his choice of words, but also in his idiosyncratic placement of words on the page[39].

Ce qui frappe au premier abord les deux traductrices sur le plan visuel c'est la typographie qui rompt la linéarité du discours poétique. Dans une perspective de "spatialisation" du texte, les éléments graphiques contribuent autant que le travail linguistique à la signification du poème dont témoigne ce vers de clôture conférant à la page un aspect aéré[40] :

la même nudité de la vie
une seule
r e s p i r a t i o n

the same nakedness of life
one single
r e s p i r a t i o n

Les pierres du désert, lieu par excellence de l'errance, matérialisent les poèmes individuels, inlassablement travaillés par le poète, comme le montre la version remaniée de 1982 dont il est fait référence dans la traduction américaine[41]. Les vers gaspariens demandent au traducteur des glissements vers le « non-mimétique » (« slippage from the mimetic into a poetic address »), à savoir une approche poétique que Caws place en principe sous le signe de la surprise[42]. Ce travail de « littérarité » qui allie la « création d'un réseau largement connotatif de la signification » et le « traitement sonore du signifiant »[43] vise à restituer la réalité intime d'un rapport au monde aussi physique que spirituel. Ainsi, le sens du poème, son « inner shape », se manifeste comme un sens ouvert, riche en significations multiples, marqué par une tension sémantique que l'on perçoit dans la traduction de ces vers du *Quatrième état de la matière* :

je connais des matins fous d'étendue
de désert et de mer –
mouvoir qui refond les visages
remploie ses traces. […]

I know mornings mad with their streches
of desert and of sea –
motion reshaping faces
refilling its traces. […]

L'image évoquée par les « matins fous d'étendue » pose d'emblée la difficulté de restituer la densité de l'association synesthésique, dans la mesure où l'« étendue » renvoie à l'espace ouvert et illimité que Caws retient dans la solution « their streches » et corrobore plus loin par le choix du verbe *refill* (« refilling its traces »), de même qu'à la perception d'une lumière éblouissante et à une respiration ample et profonde. Cette intention éclairante est également perceptible dans les vers suivants :

La lumière joue dans des corps étroits d'oiseaux.
de brefs mouvements d'air où les sons se plissent et
découvrent la peau les yeux des femmes

des hommes lourds de trépas, de sommeil,
la nuit voûtée dans le dos regardent
ces mailles sur l'eau qu'un rien déchire
et là-bas sans doute des vitres en feu –

Light plays in the narrow bodies of birds
brief motions of air where sounds pleat and
reveal the skin the eys of women

men heavy with trespass, with sleep,
night arched in their backs are looking
at this mesh on the water severed by the slightest things
and over there surely some window-panes afire –

La même volonté est exprimée par la synecdoque spatiale généralisante qui ouvre ce poème extrait d'« Iconostase ». Ici « distance » traduit « le large », alors que le choix du mot *breadth*, pourtant utilisé ailleurs dans la traduction, aurait peut-être mieux véhiculé l'image du grand espace, de l'ampleur[44] :

le large est entré dans la chambre nocturne
où un geste ou deux ont aimé la lumière –

distance has come into the nighttime room
where a gesture or two have loved the light –

Toujours dans le sens d'une détermination sémantique nous semble s'opérer le choix du mot « rubbish » pour « pacotille », lequel contribue à renforcer l'effet oxymorique donné par la qualification de l'adjectif *brillante / brilliant* :

J'ai vidé la nuit de sa brillante pacotille
et j'entends la foulée qui ouvre encore
tout un poumon dans les pierres –

I have emptied the night of its brilliant rubbish
and I hear the stampede opening again
a whole lung inside the stones –

Privilégiant la fonction esthétique, les vers présentent une structure sonore itérative axée sur la répétition phonique qui insiste sur la matérialité du signifiant tout en engendrant des significations. On notera une attention accordée au réseau de sonorités significatives et un emploi constant de l'homophonie, notamment lorsque les effets sonores de l'original ne peuvent être recréés du fait que « les langues n'ont pas leurs "bonheurs" aux mêmes points »[45] :

Les sons bullent dans les dalles de lumières
Tu t'es fait nuit blanche dans le blanc
qui perce le tulle de nos bruits. […]

Sounds swell in the tiles of light
You've made yourself white night in the white
piercing the net of our sounds. […]

***

[…]
ta vue hier soir
et ces tout petits ports des yeux
les paupières repeintes.

[…]
your view last night
and all these small ports of the eyes
the eyelids repainted.

***

Nous vivions dans la fraîcheur d'aller
porteurs d'images au jardin de pierres
le vaste empire répandu, éventé.
Ce qui reste au large d'année
souffles bleuis, violences calcaires […]

We were living in the coolness of going
bearers of images to the garden of stones
the vast empire spread out, exposed.
What remains in the breadth of years
breaths gone blue, limestone violence
[…]

Une telle approche fait converger l'orientation des traductrices aussi dans *Sol absolu*, où l'original est abordé dans un souci de sensibilité et de mesure[46]. La dimension visuelle de la page, marquée par l'utilisation des blancs et du tiret, illustre une attention particulière aux mots et au rythme typographique. Une conception s'appuyant sur des processus de désyntagmatisation du texte qui permettent de le lire horizontalement, verticalement, obliquement, de haut en bas ou de bas en haut. Cette spatialisation éclatée organise des éléments disparates dans un jeu sophistiqué de renvois, tout en reflétant le mouvement de la pensée. À la linéarité de la forme écrite, le poète oppose la concomitance des signes graphiques, ce qui crée par ailleurs la polyphonie visuelle mise en valeur dans la traduction :

[…]
quelle témérité
quelle confiance en soi de la vie
quel mépris de ce qui n'est
pas la chair intime du mouvement
[…]

[…]
what temerity
what self-confidence in life
what scorn for all that isn't
the intimate flesh of movement
[…]

Parmi les procédés stylistiques ici privilégiés, au niveau sémantique la métaphore est la principale porteuse d'une ambiguïté féconde, alors que sur le plan syntaxique, la parataxe, la phrase nominale et l'effacement du référent au profit de l'ellipse ou de l'allusion expriment la puissance d'une révélation et la recherche d'une lumière intense qui condense l'idée de l'ouverture à tout ce qui est autre. Voici l'effet de tension que le poète renforce à la fin des vers en brouillant leurs limites :

[…]
épines
feuilles rêches, rabougries,
surtout pas d'épanchements
inutiles, rien de ces étalements
de certitudes, d'un bonheur
investi dans les grandes surfaces.

Travailler dans l'aigu, le serré
cultiver l'ellipse. Pourtant […]

[…]
thorns
shriveled, harsh leaves,
above all no useless out-
pourings, not a hint of
those displays of certitude,
of a happiness invested

in broad surfaces. Work
in the sharp, the narrow
cultivate ellipsis. And yet […]

***

Et certes
  l'immensité est en moi

joie d'aller dans le clair du rythme
qui accorde et sépare les cellules sonores
à la vitesse de l'espace basculant par-delà

  son envergure de lumière

And certainly
  the immensity is in me

the joy of going into the clear of the rhythm
that attunes and separates the sounding cells
with the speed of space toppling over

  its breadth of light

La relevance d'une syntaxe marquée est attestée par la présence d'une adjectivation souvent utilisée comme postpositive ; ce qui est peu fréquent dans la langue anglaise, si ce n'est pour souligner la valeur poétique, comme l'atteste déjà le titre du recueil *Earth absolute* en ce sens significatif[47]. Il en va de même avec les participes présents et passés, bien qu'il s'agisse d'une utilisation verbale plutôt qu'adjectivale :

[…]
fugue de courbures en clair et ombre
sans départ ni achèvement
jaillie du jaillissement
  de la même marche indivisée
  le souffle à deux battants
  sur les pistes pulmonaires […]

[…]
a fugue of clear and shadowed curvatures
without beginning or end
poured out from the outpouring
  at the same undivided pace
  breath doubled
  on the pulmonary paths […]

***

[…]
Tu avais vu le monde fait de grandes pages claires et
inexorables […]

[…]
You had seen the world made of great pages clear and
inexorable […]

***

SILEX
comme une sombre et chaude origine dispersée
déserts de poème dans la lumière du soir
mettant à nu dans l'œil la durée […]

FLINT
like somber and warm origin dispersed
poem-deserts in the light of evening
stripping duration naked before the eye […]

***

Chaque matin d'un bond
le soleil prend pied dans mon visage.
Je m'empare de cette brûlure comme d'un gouvernail.

Every morning at a bound
the sun sure-footed on my face.
I take hold of that burning as if a rudder.

Parfois ce même choix syntaxique correspond à une mise en relief des homophonies :

Les grains de sable
travaillés travaillant sans répit
dans l'atelier des millénaires

Grains of sand
worked working without respite
in the atelier of the millenia

***

jusqu'au fond infondé des nuits qu'on prononce
soudain sous les doigts qui suivent l'érosion
et derrière la chair qui se presse dans la voix
le sang tranlsucide à force de s'ouvrir
au bout de ses tiges digitales brisées –

all the way to the groundless ground of nights pronounced
suddenly beneath the fingers that follow erosion
and behind the flesh that hastens in the voice
the blood translucent, so much did it open
at the end of its broken slender stalks –

On constate également que les modificateurs des substantifs, lorsqu'ils ne sont pas simplement postposés, s'effacent dans la traduction au profit de formes verbales :

[…]
L'épure d'une aile serrée dans le marbre
La voix tranchée, clouée, oubliée.
Quelque part pourtant court encore
l'allégresse du chant qui d'un bond déplia
l'espace à jamais du matin –
les neuf voûtes célestes se penchent
sur les fontaines taries de nos sèves.

[…]
The blueprint of a wing pressed into marble
the voice cut off, silenced, forgotten.
Yet somewhere there still flows
the song's joy that unfolded at a bound
the space forever morning's –
the nine celestial vaults bend
to the fountains of our sap run dry.

La traduction du poème gasparien permet de renforcer ce fonctionnement dynamique du sens en lien avec le flux ontologique de l'existence. L'espace de la page s'ouvre à une exploration tactile et auditive, à travers laquelle le poète découvre et fusionne la matière du monde avec celle de la parole. Ce qui justifierait l'accent mis sur la signification phonique qui se retrouve également dans certaines solutions de compensation comme de renforcement :

les verts sans feuillage dans l'épaisseur des vents
sans route et sans rose –

Greens without leaves in the thickness of the winds
Without road and without rose –

La parole s'insinue dans les couches géologiques si bien que le travail du poète s'harmonise avec celui de la corrosion :

Pli après pli
de faille en faille
déposés
fouillés
épars
dédiés aux fonds du même sans abri –
patiemment le jour se meurt.

Fold after fold
from fault to fault
deposited
searched
sparse
dedicated to the same homeless dephts –
patiently the day is dying.

Tant la parole que la pierre sont révélatrices de l'absolu. Or, dans la mesure où cet absolu est l'inexprimé vers lequel nous devons tendre, le sol où il demeure constitue l'espace qui accueille et matérialise sa quête d'une « respiration au fond des pierres ». En témoignent ces vers qui évoquent l'image du lit en tant que strate composant le sol, une solution privilégiée dans la traduction à la forme verbale *spreads out* ou *lay down* pour « s'y alite » :

[…]
le lit osseux où roulent les matins
sous un regard d'herbes qui pousse dans les flammes.

[…]
the bony bed where mornings tumble
under a gaze of grasses growing in the flames.

***

[…]
Sentiers épars de nos secrets érodés
la chaleur s'y alite
pelouse fauve de nos tâtonnements. […]

[…]
Sparse paths of our eroded secrets
there the heat takes to its bed
beige lawn of our tentative gropings. […]

La poésie de Gaspar se veut une « topologie » de l'existence[48] : l'espace physique et l'espace conceptuel s'entrelacent en légitimant l'idée d'une lecture de la page en tant que « façon de respirer ». L'imaginaire géologique et les variations spatiales témoignent d'une réflexion consciente sur la langue qui s'exerce sur des terrains multiples et sur un paysage réel qui est toujours *ici et maintenant* à travers son essence unifiante et sa perméabilité constante ; son originalité réside dans sa structure stratifiée, comparable à des formations géologiques, combinant géographie, mémoire humaine et histoire naturelle. Ailleurs la visée référentielle du vocabulaire côtoie l'emploi d'images évocatrices dont la restitution dans la traduction est souvent très efficace :

Nous vivions parmi les ronces en bordure de nos terres
dans les vitres fendues de l'orage d'été
blessés à bleu par des éclats de mer […]

We lived among the brambles bordering our terrain
in the shattered panes of the summer storm
wounded blue by the shards of sea […]

Les poèmes puisent leur dynamisme dans l'axe de la combinaison dont la

priorité est mise en valeur par l'arrangement spatial des mots, ceux-ci étant contigus et reliés par des rapports d'apposition. S'il est vrai que la langue « défait et refait le jeu de son tissage de signes »[49], les liens de ce jeu tirent leur puissance d'une relation métonymique. Le poète privilégie moins la représentation de formes que la présentation du monde qui se montre comme un nœud de forces. De ce fait, la mise en page et l'agencement typographique dévoilent entre les mailles du poème une expérience de découverte de l'espace : au sein d'un « entretissage dynamique » le blanc interrompt le flux syntaxique de la phrase et entraîne une plus grande densité stylistique, tout en symbolisant le passage de l'air qui traverse le poème au rythme de la respiration. Ce poème en offre un exemple saisissant :

Matin de fraîches et de fauves –
tu offres tes fruits à la foulée d'un commencement
tes cuisses encore humides de désir, dévêtues de
gravité –
comme le chant est déjà loin son fardeau de
campement !
Comme il lave les pores du regard !
Habitant du geste sans gîte
nous épousons les porches du dieu
levés dans la poussière –
d'un seuil absent à l'autre
porteurs du souffle nos ventres, nous poumons
sentent l'iode, la levure
ce faible mouvement aux attaches de la nuit !
Non, pas de rêves !
Nos corps connaissent la franchise du parcours
innocence si vive dont nous cloue l'unique
battement au cœur d'un vide –

Morning of cools and musks –
you offer your fruits to the stride of a beginning
your thighs still humid with desire, unclothed of gravity –
how faraway the song already of the burden of the camp!
How it washes the pores of the gaze !
Inhabitant of the gesture without dwelling
we wed the porches of the god
raised in the dust –
from one absent threshold to the other
barers of breath our bellies, our lungs
smell of iodine, of yest
this weak movement in the joints of the night
No, no dreams !
Our bodies know the frankness of the journey
Innocence so keen whose only beat
Nails us to the heart of a void –

Conclusion

La traduction de la poésie de Lorand Gaspar dépasse le niveau des mots, lesquels révèlent et enrichissent néanmoins leur signification dans l'agencement du texte. En faisant appel au souffle vital de la respiration, la lecture qu'en offrent Mary Ann Caws et Nancy Kline semble vouloir renforcer l'intention originale du poète et intensifier la solidarité profonde de sa parole

avec le monde sensible. En réponse au défi que pose une parole qui habite les choses elles-mêmes sous forme d'énergie, la version en anglais parvient à saisir la vibration profonde entre le mot et la chose et à restituer le rythme d'une pulsation vitale constamment perceptible dans le texte traduit. On peut observer dans certains choix la volonté de renforcer la dynamique des éléments qui constituent les poèmes gaspariens tout en incarnant une matière mouvante. Celle-ci demande au traducteur d'appréhender ses renversements horizontaux et verticaux qu'ils soient verbaux, visuels ou conceptuels. Une telle approche qui se distingue par des ajustements et des variations aux différents niveaux du texte, ainsi que par une attention portée à son tissu sonore, ne va pas sans un profond respect pour la recherche verbale, acharnée et ininterrompue, qui est celle du poète lui-même. Certains choix répondent à une exigence esthétique et à la volonté de montrer, sans jamais en violer le mystère, que la parole de Gaspar ne peut être enfermée dans le cadre du transfert verbal, car elle se soustrait à toute conception rigide et immuable. Telle est, d'ailleurs, la « chance occasionnelle » offerte au traducteur de percevoir les « glissements » et les « dérapages » du poème original comme fructueux et de se confronter à la richesse et au dynamisme de la langue source[50].

Bibliographie

Allaire, Susanne, *La parole de poésie. Lorand Gaspar, Jean Grosjean, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, https://doi.org/10.4000/books.pur.31038

Allaire, Susanne, Tenne, Muriel, *Présence de Lorand Gaspar*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

Benoit, Éric, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Bernard, Jean-Baptiste, "Le langage et ses autres: silence et verbe dans l'œuvre poétique de Lorand Gaspar", in *Initiales*, no. 23 (2013-2014), p. 51-63.

Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990.

---, *L'autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil, 2013.

Bonhomme, Béatrice, Symington, Micéala (éd.), *Le rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, Paris, Honoré Champion, 2005.

Collot, Michel, "Rythme et mètre entre identité et différence", in *Revue Protée, Théories et pratiques sémiotiques*, sous la responsabilité de Lucie Bourassa, 1990, vol. 18 (*Rythmes*), no 1, p. 75-80.

Coss-Humbert, Elisabeth, "La remotivation des mythes de la Genèse : *Sol absolu* de Lorand Gaspar", in Gérard Peylet et Michel Prat (éd.), *Mythes des origines*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, https://doi.org/10.4000/books.pub.50315

Caws, Mary Ann, *Surpised in translation*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

Del Fiol, Maxime, *Lorand Gaspar. Aprroches de l'immanence*, Paris, Hermann, 2013.

Dessons, Gerard, Meschonnic, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

Danièle Leclair (éd.), *Lorand Gaspar, Feuilles d'hôpital*, Genève, Héros-Limite, éditions BHMS, 2024.

Gaspar, Lorand, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, NRF, 2004 [1978].

---, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1982.

---, *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, NRF, 1986.

---, *Lorand Gaspar, Sol absolu. Suolo assoluto*, a cura di Matteo Meschiari, *In forma di parole*, no. secondo, 2003.

---, *Lorand Gaspar, Conoscenza della luce*, a cura di Maria Luisa Vezzali, Roma, Donzelli, 2006.

---, *Lorand Gaspar, Earth absolute & other texts*, translated by Mary Ann Caws & Nancy Kline, New York, Contra Mundum Press, 2015.

Hennebert, Jérôme, "Le livre de poésie et son morcellement : *Sol absolu* de Lorand Gaspar, in Alain Milon et Marc Perelman (éd.), *Le livre et ses espaces*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007.

Nancy Kline, "Writing as translation : the great between", *Translation Review*, 36-37(1), 1991, p. 4-11.
Lançon, Daniel (éd.), *Lorand Gaspar*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2004.
---, "La mise en œuvre de *Sol absolu* : savoir et poétique", *NUNC*, no. 17, nov. 2008, Éditions de Corlevour, p. 106-110.
Meschonnic, Henri, *Critique du rythme, Antropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
---, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
Monte, Michèle, "Poésie et effacement énonciatif", in *Semen* [Online], 24 | 2007. http://journals.openedition.org/semen/6113
Perros, Georges & Gaspar, Lorand, *Correspondance 1966-1978*, Rennes, La Part commune, 2007.
Pineau, Joseph, *Le mouvement rythmique en français. Principes et méthodes d'analyse*, Paris, Kincksieck, 1979.
Renouard, Madeleine (éd.), *Lorand Gaspar. Transumance et connaissance*, Colloque de Cérisy, Paris, Jean-Michel Place, 1997.
Scott, Clive, "Free Verse and the Translation of Rhythm", *Thinking Verse I* (2011), p. 67-101.

Notes

1. Telle est la conception du rythme interphrastique défini sur la base de l'alternance de groupements contenant une syllabe marquée et un nombre de syllabes non marquées ainsi qu'en fonction de différents paramètres (accent d'intensité, de fréquence, de longueur, retour de sons, de syllabes, etc.). Cf. Joseph Pineau, *Le mouvement rythmique en français. Principes et méthodes d'analyse*, Paris, Kincksieck, 1979, p. 23-24.

2. Cf. Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Antropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 70 et *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, 56.

3. Gerard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 75.

4. « To translate the numero-syllabic alexandrine into an accentual-syllabic pentameter is to confirm a cultural separation, a border to be crossed by the good offices of systematised equivalence, but at the expense of the dialogue of rhythmicity, at the expense of the idea that translation is not a spatial juxtaposing of texts (ST and TT), but the temporal and existential progression of one text to another. In a translational policy which believes that this progression is best conceived of as a progression from the linguistic to the paralinguistic and performative, from the metrical to the rhythmic, metrical translation would be a step backwards, a stalling of onwardness. It is by translating the metric into the rhythmic that the text is opened up to readerly input. What the translator is attempting to do is not so much to translate a text, but to translate/transform the way a text lives, has its being, in the consciousness of a reader ». Clive Scott, "Free Verse and the Translation of Rhythm", in *Thinking Verse I* (2011), p. 67-101.

5. Joseph Pineau, *op. cit.*, p. 14.

6. Yves Bonnefoy, *L'autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil, 2013, p. 19.

7. Sur le rythme poétique en tant qu'il est perçu par la conscience du lecteur, B. Bloch se penche particulièrement sur le concept de "changement" comme movement d'accélération, de renforcement, de décélération, d'affaiblissement. Cf. Béatrice Bloch, "Rythmes et images mentales en poésie", in Béatrice Bonhomme et Micéala Symington (éd.), *Le rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 86.

8. Michel Collot, "Rythme et mètre entre identité et différence", in *Revue Protée, Théories et pratiques sémiotiques*, sous la responsabilité de Lucie Bourassa, 1990, vol. 18 (*Rythmes*), no 1, p. 76.

9. *Ibidem*, p. 77.

10. "Feuilles d'observation. Carnet vert (juin 1989 – juin 1990)", cahier manuscrit inédit (archives privées). Cf. Danièle Leclair, *Feuilles d'hôpital de Lorand Gaspar : le livre d'une vie*, Danièle Leclair (éd.), *Lorand Gaspar, Feuilles d'hôpital*, Héros-Limite, éditions BHMS, 2024, p. 6. Il convient de rappeler

à cet égard que le poète lui-même refusait une analyse de ses poèmes étroitement axée sur la forme : "Nos pauvres édifices de mots, ces corps de notre parole, on nous les montre soigneusement disséqués, découpés : muscles, vaisseaux et nerfs, vis, roues et ressorts bien isolés, catalogués. Nettoyés des timbres, des températures et des couleurs, de l'opacité et de la transparence qui sont nôtres, bref de tout ce que notre vie ajoute à leurs figures dans la mémoire".

11. Jean-Baptiste Bernard, "Le langage et ses autres: silence et verbe dans l'oeuvre poétique de Lorand Gaspar", in *Initiales*, no. 23 (2013-2014), p. 52-53.

12. Voir à cet égard Éric Benoit, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

13. Cf. Susanne Allaire, Muriel Tenne, *Présence de Lorand Gaspar*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 7.

14. Lorand Gaspar, *Sol absolu et autres textes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1982, p. 176.

15. *Ibidem*, p. 29.

16. *Idem*, *Feuilles d'observation*, Paris, Gallimard, NRF, 1986, p. 79.

17. Comme l'observe dans son étude Michel Favriaud, le tiret long de fin de vers peut être considéré l'outil typographique le plus représentatif et le plus immédiat du rapport au monde, celui qui : « trace le geste d'écriture et le suspend dans sa resolution impossible – critique au sein de la langue et du discours, lieu de l'interrogation et de la problématisation, passage obligé et sans borne […] ; ouverture sur le blanc, le rien – plein – vide ». Michel, Favriaud, "La poétique de Lorand Gaspar : entre punctuation noire et ponctuation blanche", in Daniel Lançon (éd.), *Lorand Gaspar*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2004, p. 223-241 (236). À cet égard, voir également l'étude stylistique de Jérôme Hennebert, "Le livre de poésie et son morcellement : *Sol absolu* de Lorand Gaspar, in Alain Milon et Marc Perelman (éd.), *Le livre et ses espaces*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007. https://doi.org/10.4000/books.pupo.510

18. Richard Stamelman, "Le plein chant du Réel : parole, respiration, et lumière chez Lorand Gaspar", in Daniel Lançon (éd.), *op. cit.*, p. 285-297 (292).

19. Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, NRF, 2004 [1978], p. 11.

20. Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar. Aprroches de l'immanence*, Paris, Hermann, 2013, p. 338.

21. Daniel Lançon, "Le Proche-Orient", in Madeleine Renouard (éd.), *Lorand Gaspar. Transumance et connaissance*, Colloque de Cérisy, Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 281.

22. Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, cit., p. 16.

23. *Idem*, *Feuilles d'observation*, cit., p. 164.

24. Maxime Del Fiol, *op. cit.*, p. 371-372.

25. Michèle Monte, "Poésie et effacement énonciatif", in *Semen* [Online], 24 | 2007. http://journals.openedition.org/semen/6113

26. Ce que formule très bien Elisabeth Coss-Humbert : « Le discours poétique apparaît donc comme une "traduction" au niveau de la sensibilité de la manière d'appréhender le monde. Il redéfinit ainsi la métaphore comme lieu médian entre le dicible qui participe de la réalité matérielle et l'indicible qui participe de l'âme et de l'esprit ». Elisabeth Coss-Humbert, "La remotivation des mythes de la Genèse : *Sol absolu* de Lorand Gaspar", in Gérard Peylet et Michel Prat (éd.), *Mythes des origines*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002. https://doi.org/10.4000/books.pub.50315

27. Hennebert met en valeur la structure symphonique de *Sol absolu* et compare l'un des poèmes à "un fugato, c'est-à-dire comme un passage de style fugué dont la forme musicale est polyphonique grâce à la poursuite de plusieurs thèmes par entrées successives". Cf. *op. cit.*

28. Se démarquant d'un parallélisme simpliste avec les avant-gardes historiques et surtout avec le *Coup de dés* mallarméen, Lançon observe comment la superposition de plusieurs plans et l'articulation de pauses et de blancs se traduisent par des ralentissements et des accélérations qui évoqeunt la « r e s p i r a t i o n » d u mouvement pulmonaire. Cf. Daniel Lançon, "La mise en œuvre de *Sol absolu* : savoir et poétique", in *NUNC*, no. 17, nov. 2008, Éditions de Corlevour, p. 108.

29. *Ibidem*, p. 109.

30. À partir d'une analyse des deux éditions de *Sol absolu* (1972 et 1982), Lançon constate qu'à une opération d'actualisation et d'"amplification encyclopédique" des passages en prose explicative s'ajoute une évolution vers une accentuation subjective des énoncés : "L'événement le plus significatif est

sans doute la plus grande subjectivisation des énoncés. Dans « L'hébreu de la bible… », les « plus beaux paysages de désert » deviennent « le pelage vibrant en pleine/lumière des lentes ondulations/ des déserts de grès et de calcaires/entre deux clignements de paupière » […] Cette amplification métaphorique incite à une interprétation actualisante voire personnelle. Au sein des syntagmes les plus prosaïquement explicatifs naissent parfois des vers à portée éthique". *Ibidem*, p. 107.

31. Michèle Monte, *op. cit.*

32. Maxime Del Fiol, *op. cit.*, p. 417.

33. Jean-Baptiste Bernard, *op. cit.*, p. 55.

34. Susanne Allaire, *La parole de poésie. Lorand Gaspar, Jean Grosjean, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. https://doi.org/10.4000/books.pur.31038

35. Lorand Gaspar, *Earth absolute & other texts*, Translated by Mary Ann Caws & Nancy Kline, New York, Contra Mundum Press, 2015.

36. Mary Ann, Caws, *Preface*, in Lorand Gaspar, *Earth absolute and othe texts*, cit., p. II-IV (IV).

37. Nancy, Kline, *Introduction*, in *ibidem*, p. VIII-XIII (VIII). Une telle interprétation enrichit la définition qu'en donne le poète lui-même : « J'écris un "poème-étude" sur le couple lumière-ténèbres ». Cf. *Georges Perros-Lorand Gaspar. Correspondance 1966-1978*, Rennes, Éditions La Part Commune, 2001 [1989], p. 67.

38. *Ibidem*, p. IX.

39. *Ibidem*, p. X.

40. La traductrice italienne Maria Luisa Vezzali évoque à cet égard une respiration "circulaire" qui investit chaque vers et le transforme en une sorte de chant psalmodié, une "spirale" qui procède en s'enfonçant dans le son et le sens ». Cf. Maria Luisa, Vezzali, "Traducendo Lorand Gaspar, ovvero la parola nel deserto, in Maria Luisa Vezzali (éd.), Lorand Gaspar, *Conoscenza della luce*, Roma, Donzelli, 2006, p. 187. La citation suivante : Lorand Gaspar, *Earth Absolute & Other Texts*, p. 107.

41. Nous renvoyons à l'étude réalisée par Laçon à partir des épreuves dactylographiées et des manuscrits conservés à l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC). Cf. Daniel Lançon, "La mise en œuvre de *Sol absolu* : savoir et poétique", *cit*.

42. Pour que la traduction se rapproche, sans imitation servile, du poème original, se pose ici la question de la « forme intérieure » (*inner shape*) laquelle, contrairement à la forme extérieure, ne change pas. L'un des obstacles majeurs pour le traducteur est ce souci de littéralisme ; or, quel que soit le sens d'un mot dans la version originale, il contribue à la fluidité du texte en altérant le rythme naturel de la parole. Caws en est convaincue : « Perhaps in each poem you love certain moments, and they are the ones you most want to get right" ». Cf. Mary Ann Caws, *Surpised in translation*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, p. 9-10.

43. Cf. Maxime Del Fiol, *op. cit.*, p. 384.

44. De manière encore plus explicite, le choix de la traductrice italienne condense le sens dans l'image de la haute mer : « il mare è entrato nella camera notturna ». Cf. Lorand Gaspar, *Conoscenza della luce*, cit., p. 41.

45. Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 151.

46. Voici comment Caws témoigne de son expérience de la traduction à quatre mains : « When you know each other's mind well enough, you can see what is coming to something and what isn't : that is the truest sense of the collaborative work ». Cf. Mary Ann Caws, *op. cit.*, p. 8.

47. Au sujet du titre, on notera deux autres solutions en anglais : *Ground absolute*, trad. par Peter Riley, Hertfordshire, Great Works Editions, 1976 et « Absolute Ground », in David Kelly, Jean Khalfa (ed.), *The New French Poetry*, bilingual edition, 1976.

48. Voir à cet égard Matteo Meschiari, "Geologia della parola", in Lorand Gaspar, *Sol absolu. Suolo assoluto*, a cura di M. Meschiari, in *In forma di parole*, no. secondo, 2003, p. 247-255.

49. Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, cit., p. 32.

50. « Right now, hanging somewhat perilously from that trapeze of translation and retranslation, we might perceive these slipups and slippages as fruitful ». M. A. Caws, *op. cit.*, p. 133. Kline insiste pour

sa part sur la nature à la fois plurielle et mobile de la langue à laquelle le traducteur est confronté : « In the translation process, there are no definite answers, only attempts at solutions in response to states of uncertainty generated by the interaction of the words' sematinc fields and sounds… Applying the translator's eye to the reading of a text changes our attitude toward the reading process by dissolving the fixity of print on a page into a potential multiplicity of semantic connections ». Cf. Nancy Kline, "Writing as translation : the great between", in *Translation Review*, 36-37(1), 1991, 4-11.