

TRADUIRE BORGES

Entretien avec Fabián O. Iriarte¹
Universidad Nacional de Mar del Plata - Argentina

Fabián O. Iriarte — *¿Qué lo llevó a traducir los poemas de Jorge Luis Borges?*

Jacques Ancet² — L'œuvre poétique de Borges ayant déjà été intégralement traduite en français par différents traducteurs, je n'aurais jamais songé à le retraduire si la proposition ne m'était venue des éditions Gallimard elles-mêmes, éditeur de l'œuvre complète. Pris dans un conflit avec María Kodama, cet éditeur se trouvait dans une situation de blocage pour la réédition des deux tomes de la prestigieuse collection de la "Pléiade". Souhaitant débloquer la situation, Gustavo Guerrero qui dirige le secteur hispanique chez ce même éditeur me proposa de retraduire l'œuvre poétique complète. N'étant pas un traducteur professionnel mais plutôt un écrivain qui ne traduit que les textes et les auteurs qui le touchent au point d'avoir besoin, pour les entendre vraiment, de les passer par sa propre bouche, j'aurais sans doute refusé cette proposition si je ne m'étais senti depuis longtemps *concerné* par la savante simplicité de cette poésie. Je fis donc une contre-proposition: je ne traduirais pas *toute* l'œuvre mais seulement, ce qui dans cette œuvre me *touchait* le plus. Autrement dit, je proposais de composer une anthologie personnelle de la poésie de Borges.

Composée et traduite avant tout pour le plaisir, cette anthologie est donc purement subjective en ce qu'elle n'a pas la prétention de donner un aperçu vraiment représentatif de toute la poésie de Borges. J'y ai un peu boudé, par exemple, les compositions patriotiques ou historiques qui, si elles peuvent intéresser un Argentin ou plus généralement un lecteur de langue espagnole, ont moins d'attrait pour un Français. Par contre, j'ai donné la préférence aux poèmes méditatifs et élégiaques en vers comptés et rimés et, à un moindre degré en vers blancs, parce que ce sont eux qui m'ont semblé devoir être retraduits en priorité et, surtout, parce que ce sont eux qui me touchent le plus. Comme ces hommages rendus aux œuvres fondatrices de l'humanité — la *Bible*, le *I King*, l'*Iliade* et l'*Odyssee*, la *Geste de Beowulf*, les *Mille et Une Nuits*, *Don Quichotte*... — et aux penseurs et écrivains

¹ Fabián O. Iriarte (Laprida, Provincia de Buenos Aires, Argentina, 1963), Doctor en Humanidades por la Universidad de Texas en Dallas (1999), es Profesor Asociado de Literatura Comparada en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Investiga temas relacionados con la traducción, la poesía y la teoría queer. Ha publicado varios libros de poesía, los últimos de los cuales se titulan *Sópola temprar* (2017) y *Al comienzo era sólo un murmullo* (2017). E-mail: iriarte@mdp.edu.ar.

² Jacques Ancet (Lyon, Francia, 1942) es poeta y traductor. Fue lector de francés en la Universidad de Sevilla y profesor de español en las Grandes Écoles. Recibió numerosas distinciones, entre ellos el premio de traducción Nelly Sachs (1992) y la Beca de traducción del Premio Europeo de Literatura (2006). Es autor, entre otros libros, de *Le Dénouement* (2001), *Image et récit de l'arbre et des saisons* (2002) y *La Ligne de crête* (2007). Tradujo poemas de Jorge Luis Borges : *La proximité de la mer, 99 poèmes présentés et retraduits* (Gallimard, 2010).

admirés — Héraclite, Cervantès, Shakespeare, Quevedo, Spinoza, Milton, Keats, Heine, Emerson, Whitman, Browning, Verlaine, Stevenson, Joyce ... — qui, avec les kabbalistes, les poètes japonais ou les paroliers de tango, dessinent les contours fluctuants d'une curiosité insatiable et d'une mémoire où « je » finit par être beaucoup d'autres. Mais, si j'ai éliminé les pièces en prose, sauf une, qui me semble résumer parfaitement la poétique de Borges, j'ai conservé quelques poèmes en vers libres sans autre justification que le plaisir qu'ils m'ont donné à les traduire.

Quant au nombre de poèmes choisis, il a été dicté, comme dans l'écriture d'un livre de poèmes, par une nécessité intérieure qui, m'ayant emporté par son urgence, s'est peu à peu relâchée pour finalement se tarir une fois cette quantité atteinte : 99, un multiple de 9, comme l'est la date de naissance de Borges (1899) et le chiffre sur lequel repose l'organisation de plusieurs de mes propres ouvrages. Traduire, écrire : le même mouvement, le même mystère les traverse. Être soi-même en l'autre et l'autre en soi-même.

Tout est donc subjectif ici : le choix des textes, leur nombre, la manière de les organiser et, bien sûr, de les traduire. Encore une fois, je n'ai pas seulement traduit ces poèmes avec mes connaissances, ma culture, mon savoir faire qui sont bien modestes comparés à ceux de mon modèle. Je les ai écrits — et c'est peut-être ce qui donne à ce travail sinon sa valeur (comment pourrais-je en juger ?), du moins son authenticité — avec une passion où, plus que le savoir c'est le non savoir qui m'a guidé, plus l'abandon que la maîtrise. Aurai-je toujours réussi à faire entendre quelque chose ? Comme je crois l'avoir fait dans le second et le plus beau des deux poèmes que Borges consacre à Spinoza où, à travers l'image du philosophe, c'est bien sûr celle du poète qui transparait et, pourquoi pas, ombre d'une ombre, celle aussi du traducteur, tous trois confondus dans ce même et incessant travail — donner forme à l'informe, visage à l'inconnu — dans ce même amour sans espoir que rien d'autre n'éclaire que sa propre lumière :

BARUCH SPINOZA

Brume d'or, le Couchant pose son feu
Sur la vitre. L'assidu manuscrit
Attend, avec sa charge d'infini.
Dans la pénombre quelqu'un construit Dieu.
Un homme engendre Dieu. Juif à la peau
Citrine, aux yeux tristes. Le temps l'emporte
Comme la feuille que le fleuve porte
Et qui se perd dans le déclin de l'eau.
Qu'importe. Il insiste, sorcier forgeant
Dieu dans sa subtile géométrie ;
Du fond de sa maladie, son néant,
De ses mots il fait Dieu, l'édifie.
Le plus prodigue amour lui fut donné,
L'amour qui n'espère pas être aimé.

F.O.I — *¿Qué otras traducciones de sus poemas al francés había leído usted (si existían*

traducciones previas)? ¿Decidió traducir nuevamente algún poema del que ya había versión al francés?

J.A — Outre les contes, qui ont fait sa célébrité, les poèmes de Borges ont beaucoup été traduits. Par Roger Caillois, d'abord ("Borges, avec son humour habituel disait: "Je suis une invention de Roger Caillois") mais surtout par Nestor Ibarra, parfait bilingue et ami de l'auteur dont Jean-Pierre Bernés, maître d'œuvre des deux tomes de la Pléiade a tenté, c'était délicat, d'en atténuer les libertés prises. Mais, pour ce qui est de l'édition la plus accessible en livre de Poche (Poésie/Gallimard), c'est Ibarra qui est la référence.

Or, j'ai longtemps regretté que ces versions françaises dues au talent et à la virtuosité de ce grand traducteur, ne nous aient fait entendre dans notre langue un Borges parfaitement méconnaissable. Je sais bien qu'une véritable traduction recrée l'original mais, en l'occurrence, il me semble que, malgré leur éclat et leurs nombreuses trouvailles techniques, ces versions finissent par le défigurer. Essentiellement par le parti pris contestable de rendre, dans un premier temps, c'est-à-dire dans le premier volume de l'œuvre poétique³ l'hendécasyllabe espagnol par l'alexandrin français. Malgré les avertissements érudits et les pétitions de principe du traducteur qui semble avoir toutes les bonnes raisons de son côté, la lecture de ses traductions, pour qui connaît l'espagnol, laisse pour le moins perplexe. Dans son désir de répondre à une forme par une autre — hendécasyllabes rimés par alexandrins rimés — Ibarra, paradoxalement abusé par sa parfaite connaissance du vers compté français, nous donne à entendre des poèmes qu'on croirait tout droit sortis d'un XVIIe siècle ressuscité ou d'un XIXe siècle qui, réduit aux Parnassiens, n'aurait jamais connu Verlaine et encore moins Rimbaud. Et même, quand il revient sur son choix, dans le second volume *L'or des tigres*⁴ et, surtout, le troisième, *La rose profonde, La monnaie de fer, Histoire de la nuit*⁵, en donnant la priorité au décasyllabe, outre sa recherche de la rime à tout prix et du vers bien frappé, malgré quelques versions plus proches de l'original, c'est toujours la poétisation qui l'emporte, autrement dit un effort pour faire du poème traduit quelque chose qui ressemble à l'idée préconçue qu'il se fait de la poésie. Or, Borges, faut-il le rappeler, est un poète du XXe siècle. Et ses poèmes loin d'être gravés dans le marbre, comme pourrait le laisser croire ces « mises en vers français »⁶, semblent plutôt tracés dans le sable d'un doigt à la fois sûr et évasif. C'est pourquoi Jacques Réda peut écrire très justement qu' Ibarra, "distrain du simple mystère du texte par son idée de la prosodie française" amplifie et complique "incessamment le ton de ces poèmes : s'il devient ferme, il le fait sec ; mélancolique, il lui prête des larmes ; épique, il le militarise »⁷.

F.O.I — *¿Cuáles fueron los criterios de traducción que usted adoptó al verter a Borges al francés? ¿Cómo traductor, debió usted modificar algunos de sus criterios habituales de traducción?*

³, 1925-1965, Poésie/Gallimard, 1985.

⁴ Poésie/Gallimard.

⁵ Gallimard/Du monde entier, 1983, p. 20.

⁶ C'est ainsi qu' Ibarra qualifie très significativement son travail.

⁷ *Ferveur de Borges*, op.cit., p. 70-71.

J.A. — Mon seul critère de traduction est le suivant: pour être véritablement traduit un texte doit être *écrit*. Qu'entendre par là?

Le sens d'un texte n'est pas seulement lexical, comme on le croit souvent, mais de tout le texte (lexique, bien sûr, mais aussi syntaxe, prosodie, phonétique etc.). Autant donc du *signifiant* que du *signifié*. Quand Borges dit que "*la palabra justa* n'est pas "*le mot juste*"⁸, il veut dire que les deux syntagmes ne sont pas entièrement superposables. Ils ne le sont que partiellement, du point de vue lexical (abstrait) mais pas du point de vue phonique (concret). "Palabra" n'est pas "mot": trois syllabes pour une, trois [a] pour un [o]. Toute une série d'associations verbales sont possibles avec "palabra" qui ne peuvent l'être avec "mot", plus bref, plus sec. Autrement dit, "mot" ne *traduit* pas "palabra" et "parole" ne fait pas l'affaire dans tous les cas puisque c'est un terme voisin qui, lexicalement, dit autre chose.

Il faut donc pour traduire *compenser* cette distance. Ne serait-ce que syllabiquement. sans aller plus loin. Dans "La cumparsita", par exemple, "mi pobre corazón" (six syllabes) n'est pas traduit par "mon pauvre cœur" (quatre syllabes) mais plutôt par "mon pauvre et triste cœur". Exactitude lexicale n'est pas exactitude poétique et vice-versa.

Mais bien entendu il ne s'agit pas là d'ajouter ou d'inventer, comme le fait Ibarra, pour respecter à tout prix la rime ou la signifiant. Celle-ci ou celui-ci doivent relever d'une nécessité interne au texte, et cette nécessité n'est que partiellement calculable parce que les réseaux ou chaînes signifiantes de sa langue s'imposent au traducteur comme ils s'imposent à l'auteur dans la sienne. Autrement dit le texte pour être vraiment traduit doit être lui-même écrit au même titre que l'original.

F.O.I — *¿Como traductor, debió usted modificar algunos de sus criterios habituales de traducción?*

J.A. — Ce critère de traduction que je viens d'énoncer reste constamment le même, mais il réclame, exigence particulièrement redoutable, un travail à chaque fois recommencé. Un exemple encore. On me pardonnera sa longueur et son côté quelque peu technique, mais il faut en cette matière savoir de quoi l'on parle.

Voici un poème de Borges qui montre très clairement ce que je me refuse à faire et la voie que ce refus m'a conduit à prendre. Il s'agit d' Ajedrez ("Echecs"), dont, avant la version d'Ibarra, on lira le texte en langue originale assorti d'une traduction littérale :

AJEDREZ

ECHECS

I

I

*En su grave rincón, los jugadores
Rigen las lentas piezas. El tablero
Los demora hasta el alba en su severo
Ámbito en que se odian dos colores.*

Dans leur grave coin les joueurs
Dirigent les lentes pièces. L'échiquier
Les retient jusqu'à l'aube dans sa sévère
Enceinte où se haïssent deux couleurs

⁸*Nouveaux dialogues avec Osvaldo Ferrari*, traduit par Claude Couffon, Presses Pocket, 1990, p.140.

<i>Adentro irradian mágicos rigores</i>	A l'intérieur les formes irradiant de magiques
<i>Las formas : torre homérica, ligero</i>	Rigueurs: tour homérique, léger
<i>Caballo, armada reina, rey postrero,</i>	Cheval, reine armée, roi ultime,
<i>Oblicuo alfil y peones agresores.</i>	Oblique fou et pions agresseurs.
-	
<i>Cuando los jugadores se hayan ido,</i>	Quand les joueurs s'en seront allé,
<i>Cuando el tiempo los haya consumido,</i>	Quand le temps les aura consumé
<i>Ciertamente no habrá cesado el rito.</i>	Certainement le rite n'aurapas cessé.
-	
<i>En el Oriente se encendió esta guerra</i>	A l'Orient s'est embrasée cette guerre
<i>Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.</i>	Dont l'amphithéâtre est aujourd'hui toute la terre.
<i>Como el otro, este juego es infinito.</i>	Comme l'autre, ce jeu est infini.

Il est clair que ce mot à mot n'est pas une *traduction* mais une simple *information*. Ce qui nous est rapporté ici, c'est uniquement le sens des mots. Or, si l'on s'en tient à son aspect le plus immédiatement visible, l'original est un sonnet écrit selon les règles traditionnelles : décasyllabes— ou hendécasyllabes (puisque la dernière syllabe atone est comptée en italien ou en espagnol) ; système de rimes disposées selon le modèle ABBA / ABBA / CCD / EED ; articulation du vers par une césure à peu près régulière sur la 6^e syllabe ou, à un moindre degré, sur la 4^e. : 6 + 4 et 4 + 6. À peu près. Car une série de variations accentuelles viennent atténuer ce que peut avoir de trop mécanique ce schéma par des glissements qui, tout en prosaisant légèrement le vers, introduisent dans la discrète emphase de la diction une sorte de simplicité, de ton plus proche du parlé. Sans vouloir aller trop loin dans le détail, il suffira de dire que l'écriture de Borges entre dans le moule traditionnel pour mieux le déborder par une tension savamment tenue entre régularité et irrégularité métrique et accentuelle. Ce qui lui donne, sans doute, cette tonalité à la fois nette et imprécise qui le caractérise.

Qu'en fait Nestor Ibarra ? Sous prétexte que « l'alexandrin est le vers type français comme le décasyllabe est le vers type hispanique »⁹, il choisit le premier assorti d'une mise en œuvre de la rime la plus exigeante possible. Or, ces choix se paient très cher comme le montre la version ci-dessous :

ÉCHECS

Ils sont seuls à leur table austère. Le tournoi
Alterne ses dangers ; lentes, les pièces glissent.
Tout au long de la nuit deux couleurs se haïssent
Dans le champ agencé qui les tient sous sa loi.

Radieuse magie où joue un vieil effroi,
Des destins rigoureux et parés s'accomplissent :

⁹ « Préface à l'édition française », in *Œuvre poétique*, op.cit., p.11.

Reine en armes, brefs pions qui soudain s'anoblissent,
Fou qui biaise, tour carrée, ultime roi.

Le rite se poursuit. Il reste ; il faut qu'il reste
Même si le pied branle à la table déserte,
Même quand les joueurs seront cherchés en vain.

Le profond Orient nous légua cette guerre
Dont la flamme aujourd'hui fait le tour de la terre ;
Et comme l'autre jeu, ce jeu n'a pas de fin.

Sans vouloir inutilement chicaner, que reste-t-il ici du poème original ? Où y trouve-t-on, entre autres, « Le tournoi/ qui alterne ses dangers », « Dans le champ agencé qui les tient sous sa loi », « Des destins rigoureux et parés s'accomplissent », « brefs pions qui soudain s'anoblissent » et, le plus beau, « Même si le pied branle à la table déserte », tout droit sorti d'on ne sait quel poème du grand siècle, auquel s'ajoutent ces diérèses archaïsantes qui obligent à prononcer « bi-aise » pour « biaise » ou « O-ri-ent » pour « Orient ». Le poème qui nous est offert n'a donc plus grand chose à voir avec l'original malgré les trouvailles soi-disant borgésiennes dont se prévaut le traducteur. Qui, outre ses modèles français ne fait finalement que pasticher son modèle argentin au lieu de le réécrire vraiment dans notre langue. Il suffit d'écouter le cours pompeux de l'alexandrin, ses balancements symétriques, ses rimes parfaites pour, à travers les échos et les éclats d'on ne sait quel Heredia contemporain — « Radieuse magie où joue un vieil effroi » —, ne plus rien entendre du poème original.

Face à tant de virtuosité qui fait disparaître son modèle sous les feux de sa pyrotechnie verbale, deux voies étaient possibles. Celle de la « fidélité » — l'exactitude lexicale à laquelle semblent avoir trop cédé certains traducteurs —, soit la « belle infidèle » à laquelle sacrifie Ibarra. Je n'ai pourtant choisi ni l'une ni l'autre mais ce que j'appellerai la voie médiane¹⁰. Celle qui, tout en optant pour la traduction des formes fixes, assouplit les exigences de la rime, par exemple, au profit de celles, moins strictes, de l'assonance. Parti pris qui, me semble-t-il, permet de faire entendre, en se tenant au plus près de l'original, cette simplicité baroque, ce hiératisme prosaïque — cette « musique en même temps évasive et nette »¹¹ qui est celle de la poésie de Borges :

ÉCHECS

Dans leur grave retrait, les deux joueurs
Guident leurs lentes pièces. L'échiquier
Jusqu'à l'aube les retient prisonniers,

¹⁰ C'est le même voie que j'ai suivi dans mes versions des poèmes de Jean de la Croix, *Nuit obscure, Cantique spirituel*, Poésie/Gallimard, 1997, de Quevedo, *Les Furies et les Peines, 102 sonnets*, Poésie/Gallimard, 2010 et de Góngora, *Fable de Polyphème et Galatée*, Poésie/Gallimard, 2016. Pour plus de détails, je renvoie aux différentes préfaces à ces traductions.

¹¹ Jacques Réda, *Ferveur de Borges*, op. cit., p. 68.

espace où se haïssent deux couleurs.

Irradiation de magiques rigueurs,
Les formes : tour homérique, léger
Cheval, reine en armes, roi, le dernier,
L'oblique fou et les pions agresseurs.

Quand les joueurs se seront retirés,
Et quand le temps les aura consumés,
Le rite, alors, ne sera pas fini.

C'est à l'orient qu'a pris feu cette guerre
Dont le théâtre est aujourd'hui la terre.
Comme l'autre, ce jeu est infini.

Mais le poème, ici, ne tient pas seulement sur la tension entre rigueur formelle et souple simplicité de la diction. Comme tout poème, il est tissé d'un dense réseau d'échos à travers lequel se trame le maillage du sens. Qui n'est pas seulement *dans* les mots mais *entre* eux, dans ces rapports physiques organisés par une multitude de chaînes signifiantes, une sorte de rime généralisée à tout le poème et pas seulement réservée à la fin de chaque vers.

C'est ainsi, par exemple, que la chaîne du [r] roulé (initial et double) associe ce coin réduit (« rincón ») à la terre entière (« tierra ») — le minuscule et l'immense —, et aussi à la guerre (« guerra ») — silence et immobilité, bruit et fureur —, par l'intermédiaire de « rigen », « irradian », « rigores », « torre », « reina », « rey », « rito » ; réseau où irradiation et rigueur (ce serait une bonne définition du poème bourgeois) fusionnent dans les règles immuables d'un rite dont tour, roi et reine sont les protagonistes. Il en va de même, autre exemple, de la chaîne du [k], et de sa variante sonore [g] qui assimilent l'étroitesse de ce coin grave (« grave rincón ») et de l'activité des joueurs (« jugadores ») à l'immensité de l'autre jeu (« Como el otro este juego »), le jeu cosmique, par le relai de « mágicos rigores », « homérica », « caballo », « oblicuo », « agresores », « cuando », « jugadores », « cuando », « consumido », « guerra », « cuyo », où l'on voit l'échiquier et sa tour (homérique), son cheval, son fou (oblique), ses pions (agresseurs), se transmuier — à ce moment, dramatisé par la répétition de « cuando » (quand), du lever du soleil et de la disparition des joueurs — en cette guerre dont le théâtre (« cuyo anfiteatro ») est la terre et qui est un jeu (« juego ») infini. Il en irait de même avec les réseaux d'autres phonèmes ou d'un certain nombre d'assonances internes qu'il serait trop long et peut-être impossible de suivre tous tant leurs ramifications sont infinies et que le poète n'a, bien sûr, pas choisis consciemment — comment l'aurait-il pu ? — mais que le mouvement immaîtrisable de l'écriture lui a imposé.

C'est donc aussi de cette rime généralisée dont doit rendre compte le traducteur. Mais là, pas plus que l'auteur lui-même, il ne peut le faire consciemment. Ce n'est qu'en se mettant lui aussi dans un élan d'écriture où les mêmes réseaux et d'autres s'imposent à lui sans qu'il s'en aperçoive immédiatement qu'il pourra avoir quelque chance, dans sa langue, avec son propre corps, d'en donner un équivalent. Car seul un corps dans toute sa

singularité à la fois individuelle et sociale, historique et culturelle peut véritablement *traduire* l'intraduisible d'un autre corps. Une présence nous renvoyer l'écho d'une autre présence. Ici, la pure technique, le pur savoir ne suffisent plus. L'acte de « trans-crétation »¹² ne peut avoir lieu que lorsque le traducteur, tel l'écrivain, *ne sait plus ce qu'il fait*. Comme, il n'a pas su qu'en choisissant « retrait » au lieu de « coin » (vers 1), « retient » au lieu de « garde » (vers 3), « retirés » au lieu d'« en allés » (vers 9), se tramait dans la traduction ce même réseau du [r] qui nous fait passer de « retrait » à « terre » par une suite d'échos analogues, mais, bien sûr pas identiques, à ceux de l'original. Et comme il n'a pas su non plus qu'en écrivant « C'est à l'orient qu'a pris *feu* cette guerre », où « feu » fait écho à « jeu » mais aussi de façon plus lâche à « *joueurs* » « *leurs* » « *couleurs* » etc., il introduisait un de ces échos signifiants qui ne figure pas dans le poème original, le poème traduit relevant d'une systématité propre qui ne peut qu'être autre puisqu'elle dépend d'un autre corps et d'une autre langue. Répétons-le : " La palabra justa " n'est pas " le mot juste".

F.O.I. —¿Aprendió **algo nuevo** sobre la literatura de Borges al traducirlo al francés? (Seguramente antes de traducirlo, usted ya tenía sus propias ideas sobre su estilo). ¿Aprendió algo nuevo sobre el **idioma español** rioplatense, algún rasgo que le llamó la atención?

J.A.— Ce dont je me suis rendu compte plus nettement en le traduisant, c'est que pour Borges la poésie est essentielle. Sans doute parce que le poème relève pour lui d'une nécessité existentielle. S'il y a recours aux mêmes obsessions et paradoxes qui ont fait la célébrité de ses récits — labyrinthes, tigres et miroirs, jeux sur le temps, l'espace ou l'identité, mais aussi mythologie de faubourgs, de malfrats, de guitare et de couteaux qui est celle de la milonga et du tango, à laquelle il restera attaché toute sa vie —, c'est moins pour nous plonger et nous perdre dans leur fascinant vertige, que pour les interroger ou nous en communiquer *mezza voce* l'inquiétante familiarité. Dans ses poèmes, Borges médite et chante. Sa pratique est celle d'un lyrisme intellectuel, comme il le souligne très clairement dans l'un de ses prologues : « ...j'ai vu en Verlaine l'exemple du pur poète lyrique et en Emerson, celui du poète intellectuel. Je crois à présent que ces deux éléments coexistent chez tous les poètes qui méritent d'être relus. »¹³ C'est donc, d'abord, par ce croisement de pensée et d'émotion que cette poésie s'inscrit avec force dans la grande tradition européenne de la méditation qui, des mystiques espagnols à Eliot, Cernuda ou Valente en passant par les Métaphysiques anglais, par Leopardi, Wordsworth, Coleridge, Browning, Mallarmé ou Rilke, entre autres, s'efforce comme le dit bien Unamuno de sentir la pensée et de penser le sentiment. De cette veine méditative provient sans doute ce mélange très particulier de rigueur et d'abandon, d'emphase maîtrisée et de simplicité retorse qui donnent aux poèmes borgésiens leur tonalité singulière. Quelque chose qui hésite, entre le vers bien frappé et la confidence chuchotée, entre l'épique et l'élégiaque, entre le baroque et, nous dit Borges, « non pas la simplicité, qui n'est rien, mais la modeste et secrète complexité »¹⁴. Et aussi et surtout, peut-être, entre le désir de durer et celui, tout

¹² Le mot est d'Haroldo de Campos.

¹³ Prologue à *Cuaderno de San Martín*, in *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993, p. 79, traduction de Jean Pierre Bernès et Nestor Ibarra.

¹⁴ Prologue à *El otro, el mismo*.

aussi profond, de disparaître.

Passée la cinquantaine, pourtant, les recueils se succèdent à un rythme soutenu. Sans doute parce que les progrès de la cécité amèneront Borges à pratiquer le vers et, en particulier, le vers compté et rimé, peut-être plus facile à composer mentalement, mais, surtout, plus propre à nous faire passer, par son insistant système d'échos de l'obscur du sommeil à la clarté de la veille, des forces inconscientes à la lumière de la conscience. Autrement dit, à donner forme à l'informe des forces invisibles qui ne cessent de nous faire et de nous défaire. Ce vers est essentiellement, rimé ou non, le grand vers classique espagnol, l'hendécasyllabe, avec quelques incursions dans l'alexandrin (quatorze syllabes) et, pour les « chansons » ou « milongas », l'heptasyllabe¹⁵.

Cependant, ces précises géométries verbales et leurs contraintes strictes, sont constamment traversées par un sentiment aigu de l'éphémère. Si donc métrique et versification renvoient à un *cosmos*, à ce bon ordre lumineux qui s'inscrit dans la rime, celui-ci est aussi labile que les traces de pas sur la plage. D'où le paradoxe tenu de cette écriture qui ne construit ses édifices de langage que pour en dénoncer l'inanité. Car, au fond, seul règne le *chaos* — l'insupportable, l'insondable *réel* dont notre réalité avec ses points de repère, ses symétries, ses échos attendus et sa lumière n'est qu'une actualisation limitée, rassurante. La poésie et, d'une façon plus générale, l'art, ne serait donc qu'une tentative de passage entre les deux, un va-et-vient constant du cosmos au chaos et vice-versa. C'est ce que laisse entendre la note qui accompagne le poème « Cet homme-là » : « Cette composition, comme presque toutes les autres, abuse de l'énumération chaotique. De cette figure, dont usa Walt Whitman avec tant de bonheur, je ne peux dire qu'une chose : qu'elle doit sembler être un chaos, un désordre et être intimement un cosmos, un ordre ». Comme Thésée dans le labyrinthe, le poète est donc celui qui plonge dans la nuit pour ramener au jour quelques lambeaux de ténèbres. Qui nous fait percevoir leur présence au cœur de la plus claire réalité. Toute la poétique de Borges est imprégnée de cette double et unique expérience.

Quant à l'espagnol rioplatense, je l'ai découvert chez Juan Gelman et non chez Borges que je n'ai traduit qu'après. Mais ça, c'est une autre histoire.

F.O.I. — *¿Cómo cree usted que su traducción contribuyó a la difusión de la obra poética de Borges entre los/as lectores/as francoparlantes? ¿Puede una nueva traducción de poesía modificar la percepción establecida de un autor*

J.A. — Comme je l'ai dit, l'œuvre de Borges était largement diffusée en français lorsque j'ai composé cette anthologie et je ne crois pas que cette nouvelle traduction ait modifié grand chose à la perception du lecteur français, pour qui Borges est d'abord un narrateur avant d'être ce poète compassé que nous proposent les traductions d'Ibarra. Certains amis m'ont même avoué que le Borges poète leur tombait des mains. Et je dois dire que si j'ai accepté de composer cette anthologie, c'est pour modifier cette image faussée et essayer de faire entendre le grand poète qu'il est. Y suis-je parvenu? Pour quelques personnes, peut-être. Mais je pense qu'il faut longtemps pour modifier une image toute faite comme celle que nous avons de Borges.

F.O.I. — *Usted es poeta. ¿Cómo debió adaptar su propio estilo de escritura, sus tendencias, al estilo de Borges, mientras traducía? ¿Siente que su propia obra ha absorbido algún rasgo borgiano, o que la tarea de traducirlo modificó en parte su propia escritura?*

¹⁵ « après tant d'années je constate, non sans mélancolie, que je me suis borné à alterner quelques mètres classiques : l'alexandrin, l'hendécasyllabe, l'heptasyllabe. » (J.L.B., prologue à *Elogio de la sombra*.)

J.A. — Je suis hélas trop âgé pour que d'autres écritures puissent encore influencer la mienne, comme en leur temps (j'avais trente ans) mes traductions de Cernuda et de Valente. Ce que je peux dire, néanmoins, c'est que la tendance méditative et la simplicité raffinée de Borges entraînent assez bien en résonance avec mon propre travail ce qui explique sans doute la relative facilité avec laquelle j'ai traduit ses poèmes, même ceux où les formes fixes rimés rendaient la tâche plus ardue.

F.O.I. — *¿Tiene alguna **anécdota** (cómica, graciosa, extraña, etc.) relacionada con el proceso de traducción, que desee compartir con nosotros/as?*

J.A. — Lors d'un colloque sur la traduction, sous l'égide d'Andrés Sánchez Robayna, à Tenerife, nous avons fait, mon épouse et moi-même une curieuse expérience. Pilar Gómez Bedate, nous lut une conférence de son mari, le poète et traducteur Ángel Crespo, sur les traductions de Verlaine en castillan, dans laquelle il nous présente plusieurs versions du célèbre poème "Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville. / Quelle est cette langueur / Qui pénètre mon cœur?". La lecture des deux ou trois premières traductions ne nous fit pas grand effet : nous entendions le sens des mots en espagnol et quand il y avait effort de mise en forme métrique, c'était un poème espagnol que nous entendions, pas Verlaine. Et soudain, à la lecture de la version d'Enrique Diez Canedo, quelque chose se produisit. Malgré la différence des langues, on entendait Verlaine. Il y avait là son rythme, sa musique indéfinissable. Le poème ne parlait plus ni français ni espagnol, il *parlait Verlaine*. Expérience unique. On entrevoyait alors que traduire ce n'était pas traduire une langue mais une voix et son inflexion unique parce que singulière. Une voix qui était la somme infinie de toutes les voix qui la portaient d'une langue à l'autre sans appartenir à aucune.

CUATRO VERSIONES

CAMDEM, 1892

Cette odeur des journaux et du café.

Le dimanche, son ennui. Le matin

Et la page entrevue avec les vains

poèmes allégoriques publiés

Par ce collègue en vue. Blanchi par l'âge

L'homme est là prostré dans son logement

Décent et pauvre. Avec désœuvrement,

Sur le miroir, il fixe son visage.

Il pense sans surprise que c'est lui

Ce visage. Sa main distraite touche,

En vrac sa barbe et, dévastée, sa bouche.

Sa fin n'est pas très loin. Et sa voix dit :

Je ne suis presque plus, mais mes vers trament

Le vie et sa splendeur. Moi, Walt Whitman.

¹ Ville de l'état du New Jersey où mourut Walt Whitman en 1892.

MILONGA DES DEUX FRERES

Que la guitare nous rapporte
Des histoires d'acier qui brillait,
De jeux de cartes et d'osselets,
De courses et de verres au bistrot,
De la Côte Sévère un couplet
Et du vieux Chemin des Troupeaux.

Allez, une histoire d'hier,
Qu'apprécieront les moins malins;
Pas d'harmonie pour le destin
Nul ne le lui reprochera —
Cette nuit à ce que je vois
Du Sud le souvenir revient.

Voici donc, messieurs, une histoire,
Celle des Iberra, les deux frères,
Des hommes d'amour et de guerre,
Devant le danger les meilleurs,
La fine fleur des ferrailleurs,

Ils sont aujourd'hui sous la terre.

Les hommes se perdent souvent
Par l'orgueil ou par l'avarice :
Le courage aussi devient vice
Pour qui nuit et jour s'y soumet —
Des deux le plus jeune devait
Le plus de morts à la justice.

Lorsque Juan Iberra découvrit
Qu'il faisait moins bien que son frère
Il fut aveuglé de colère
Et un piège lui prépara
D'un coup de feu il le tua
Là-bas vers la Côte Sévère.

Sans traîner et sans se presser
Il le déposa sur les voies
le livrant au train de passage.
Le train le laissa sans visage
Car lui, l'aîné, il voulait ça.

Ainsi de manière fidèle

J'ai tout conté jusqu'à la fin ;

Toujours l'histoire de Caïn

Qui vient tuer son frère Abel.

LABYRINTHE

Il n'y aura pas de porte. Tu y es
Et le château embrasse l'univers
Il ne contient ni avers ni revers
Ni mur extérieur ni centre secret.
N'attends pas de la rigueur du chemin
Qui, obstiné, bifurque dans un autre,
Qui, obstiné, bifurque dans un autre,
Qu'il ait de fin. De fer est ton destin
Comme ton juge. N'attends pas l'assaut
Du taureau qui est homme et dont, plurielle,
L'étrange forme est l'horreur du réseau
D'interminable pierre qui s'emmêle.
Il n'existe pas. N'attends rien. Ni cette
Bête au noir crépuscule qui te guette.

PIEDRAS ET CHILE

Par ici, j'aurai passé si souvent.
Mais j'ai tout oublié. Bien plus lointain
que le Gange me semblent les matins,
les soirs de ce temps-là. Les accidents
du sort ne comptent pas. Ils sont la part
de cette argile tendre, mon passé,
que le temps gomme ou que façonne l'art
et que nul augure n'a déchiffré.
Dans l'obscur il y eut peut-être bien
une épée, une rose. Enchevêtrées,
des ombres à présent les ont enterrées.
Il ne me reste que la cendre. Rien.
Loin des masques que je fus dans ma vie,
Je serai dans la mort mon pur oubli.