

La revue *L'ÉPHÉMÈRE* : recherche en commun du non-lieu

Yasuaki KAWANABE

L'ÉPHÉMÈRE est une revue poétique trimestrielle avec comme premier comité de rédaction Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Louis-René des Forêts et Gaëtan Picon, publiée chez Fondation Maeght entre janvier 1967 et juin 1972.

Dans le premier numéro se trouvait le “prière d’insérer” rédigé par Bonnefoy, qui était moins une “déclaration liminaire” qu’une réassurance d’une complicité entre quelques amis¹, membres du comité de rédaction, Aimé Maeght fondateur de la Fondation, Jacques Dupin responsable de ses éditions et Alberto Giacometti leur ami fidèle et décédé un an juste avant la parution du premier numéro.

Le “prière d’insérer” commence ainsi : “*L'ÉPHÉMÈRE* a pour origine le sentiment qu’il existe une approche du réel dont l’œuvre poétique est seulement le moyen”. Il annonce dès le début que la revue n’a pas pour but final de publier l’œuvre poétique, mais de faire s’approcher le “réel” à travers sa publication. Pour les poètes de la revue, le “réel” est “comme l’écart qui sépare la réalité de notre désir”, et c’est par le moyen de l’œuvre poétique qu’on assiste à son approche. La poésie serait donc “trajet existentiel, épreuve d’un inachèvement”² toujours en attente du réel, se trouvant à jamais non-réelle.

Or, le non-réel se conjugue étroitement dans le “prière d’insérer” avec le non-lieu. On lit au deuxième paragraphe : “Le but de *L'ÉPHÉMÈRE*, c’est de créer un lieu où ce souci de la vraie fin poétique, d’être seul accepté, pourrait se retrouver plus intense”. Le seul souci de la poésie n’est pas de créer une réalité poétique quelconque mais de faire de soi un moyen d’approche du réel, et la revue *L'ÉPHÉMÈRE* veut être un lieu pour ce souci, pour cette “approche du réel”, où la poésie en tant qu’elle-même n’a pas lieu. Le non-réel de la poésie cause nécessairement son non-lieu.

Et dans le troisième paragraphe, le “prière d’insérer” ajoute : “Il s’ensuit que *L'ÉPHÉMÈRE*, ce ne sera que quelques personnes, mais ensemble, et durablement, pour une recherche en commun”. L’activité de la revue réside donc dans la recherche en commun de la vraie fin poétique faite par le moyen de la poésie non-réelle et non-lieu. En visant la vraie fin poétique, en visant le “réel”

qui s'approche, l'activité elle-même ne sera pas "réelle" et n'aura pas "lieu". Le but de *L'ÉPHÉMÈRE* qu'on présume dans le "prière d'insérer" est de créer le lieu de la recherche en commun faite par l'activité poétique non-réelle et non-lieu.

Créer la revue et écrire les œuvres poétiques qui ne sont elles-même pas la vraie fin poétique, se confier à cette recherche en commun de l'activité non-réelle et non-lieu : cette inclination observée dans le "prière" se retrouve dans le choix de nombreux textes traduits parsemés dans tous les numéros de revue. En fait, depuis "le Méridien" de Paul Celan traduit de l'allemand par du Bouchet qui ouvre le premier numéro jusqu'au "bruit du temps" d'Ossip Mandelstam traduit du russe par Louis Bruson qui clôt le dernier, presque 30 % de textes sont la version française d'articles écrits "originellement" dans une langue étrangère.

Or, à l'instar de la création des œuvres poétiques, la traduction est aussi un acte où l'on sent "une approche du réel", au moins pour ceux qui sont du côté de la langue d'arrivée, langue traduisante. En partant de la langue de départ, langue traduite, on a l'impression que quelque chose de "réel" s'approche de la langue d'arrivée. La traduction serait un moyen, comme la poésie, de faire venir cette approche. Examinant le sens de la traduction chez Paul Celan, Catherine Fabre dit qu'"en règle générale, on peut affirmer (...) que Celan a recherché non pas l'équivalence mais la correspondance"³. Pour Celan, le but de la traduction, toujours d'après Fabre, est d'"aller chercher l'autre pour être soi". Celan chercherait donc en l'autre non pas l'équivalent de soi mais son correspondant. Mais voir la correspondance au lieu de l'équivalence, est-ce là l'essentiel de la traduction de Celan et de la traduction en général? Entre la langue de départ et la langue d'arrivée, par le moyen de la traduction, est-ce qu'on peut parler vraiment du rapport de correspondance?

Voici par exemple une pièce de haïku de Masaoka Shiki (je cite ici l'exemple de traduction japoно-française car avec la traduction la plus éloignée la question se pose plus nette) : "keitou no juushigohon mo arinubeshi" dont la traduction serait "Il doit y avoir quatorze ou quinze crêtes-de-coq". De l'équivalence, on peut parler ici certainement au niveau littéral des mots : "keitou" en japonais équivaut à "crêtes-de-coq" en français, "juushigohonmo" à "quatorze ou quinze", et "arinubeshi" à "il doit y avoir". Mais comment trouver en français l'équivalent de la fermeté de l'image rendue par le nom de "keitou" écrit en caractère chinois, ou bien de l'ambiance saisonnière évoquée par le rouge éclatant de cette floraison à la fin de l'été chaud et humide du Japon? Et comment trouver

encore l'équivalent en français des particules "no" et "mo", ou des verbes auxiliaires "nubeshi", qui donnent à la version japonaise une nuance infiniment riche et subtile? A ce niveau qui dépasse le sens littéral des mots, il est impossible de parler de l'équivalence. Alors, faut-il y voir la correspondance? Mais puisque ce qui se passe dans le japonais, l'ajout des verbes auxiliaires "nubeshi" par exemple, ne laisse aucune nuance dans la version française, il est toujours impossible d'y voir une correspondance. L'acte de découper une parcelle du monde en vertu de quelques mots japonais, "keitou no juushigohon mo arinubeshi", n'a rien d'équivalent ni de correspondant dans l'acte de prononcer dans le milieu de la langue française "Il doit y avoir quatorze ou quinze crêtes-de-coq". Cette phrase-ci, intrusion sans doute trop banale dans l'expression poétique française, pourrait amener la langue française à "s'affranchir du carcan des images surdéterminées ou figées"⁴, mais ce sera toujours l'affranchissement qui ne concerne que la langue française. De ce que découpe la version japonaise à ce que donne la version française, il ne peut y avoir rien de transmis.

Catherine Fabre, dans l'article cité, dit que dans la traduction, "au cours de la <transposition créatrice> selon la formule de Roman Jakobson", "les images (sont) réactivées, utilisées de façon productive"⁵, et "on assiste à la naissance d'un nouveau texte, à l'épiphanie du <nom>". Mais il faut bien noter que cette épiphanie du <nom> ne concerne que la langue d'arrivée, traduisante, et non pas la langue de départ, traduite. L'épiphanie du <nom> ne constitue donc pas l'essentiel de l'acte de traduire. Elle n'est que l'effet de la traduction.

L'acte de traduire ne se fait ni du côté de la langue de départ ni de la langue d'arrivée. Le traducteur se trouve là où l'on n'a rien à voir avec elles, où l'on est sans langue, libre de tout "carcan" langagier, et c'est par là seulement qu'on fait passer de la langue de départ à la langue d'arrivée ce qui n'était pas dans le départ et qui ne sera pas non plus dans l'arrivée. C'est en cette non-correspondance que se réalise l'acte de traduire. Il ne dépend pas de la langue de départ ni de la langue d'arrivée, mais de ce lieu sans langue, sans correspondance avec rien. Il dépend de ce non-lieu, tout à fait comme on se trouve dans la plaine de Léthée du mythe d'Er, de *La République* de Platon. A l'endroit situé entre les autres mondes, ciel et souterrain, et la terre, chaque revenant d'autres mondes doit choisir la vie qu'il va passer d'ici cent ans sur la terre. En réfléchissant sur les expériences qu'on a eues ailleurs, en examinant ce qui pourra se passer sur la terre, on s'avance en ordre du sort qui lui est tombé et fait son choix. Tous les

choix terminés, ils sont amenés à la plaine de Léthée où il n'y a rien, sans arbre ni plante, et là, ils sont obligés de boire l'eau du fleuve Amélès, pour tout oublier. Une fois l'eau est avalée, il ne leur reste aucune mémoire, ni d'autres mondes, ni de ce monde, ni des choix qu'ils viennent de faire. Le passage du fleuve Amélès est un non total. Rien n'est transmis entre deux mondes que ce qui est non-réel et non-lieu. Traduire s'apparente à ce passage. L'épiphanie du <nom> qui aura lieu après, du côté de la langue d'arrivée, n'est qu'un effet de ce <non> total liminaire.

Mais faire démarrer une activité dans le <non> total liminaire, cela ne se passe pas seulement avec la traduction langagière. Avec tous les actes également qui visent à se dégager des carcans pour essayer d'ouvrir une autre perspective. C'est sans doute pourquoi *L'ÉPHÉMÈRE* a mis comme texte liminaire "Le Méridien" de Celan, qui essaie de donner au <non> total sa pleine existence.

Dans ce discours donné lors de la remise du Prix Büchner en 1960, Celan présente, comme exemple du moment fort du <non> total, le cri de Lucile qu'on entend à la fin de la pièce théâtrale de Büchner "La mort de Danton". Dans cette pièce, après des scènes et des scènes où se déroulaient un long "jeu de la parole" "phrase après phrase"⁶ sur l'art et sur la révolution, au cours duquel la situation politique s'aggrave contre son mari Camille pour le conduire finalement à la guillotine, Lucile, qui se trouvait toujours à l'écart, ignorant le jeu de la parole mais "pour qui la parole demeure chose palpable et personnelle"⁷, à la fin de la pièce donc, Lucile, assise seule en bas de la guillotine où son mari vient d'être exécuté, juste au moment où un groupe de gardes s'approche, crie soudain : "Vive le Roi!". Ce sont les trois mots qui ne signifient pas "vive le roi", qui ne signifie rien que le fait que Lucile est là, indépendante de tous les jeux de la parole joués par les révolutionnaires ou les citoyens qui bavardaient, discutaient, discouraient. Lucile est là, silencieuse, ne parlant ni le langage de son milieu ni celui de Camille qu'elle a aimé. Lucile, seule, en parfaite indépendance, sans qu'aucun <langage> la conduise à les prononcer, crie les mots de non-sens, qui la font arrêter par les gardes et lui donne la mort. Le cri a lieu sans langage, sans logique de l'art ni de la République ni non plus au nom de l'Ancien Régime. Cri du <non> total, cri de "l'allégeance à la majesté de l'absurde"⁸.

Voilà donc l'acte du <non> total, et tout de même en tant que <non> total, il a son ici-maintenant. C'est ce que Celan appelle "acte immatériel mais terrestre"; "immatériel" parce qu'il se manifeste là où "aucun ne se laisse situer"⁹,

et "terrestre" parce qu'on est là criant son cri de tout son corps, "vérité de corps" dirait Celan, y mettant toute absurdité et toute abîme de son être. Là se trouve ce que Celan appelle le "Moi"¹⁰, qui est à son ici-maintenant, à son lieu (ici) et à sa date (maintenant).

"Vive le Roi!" est un Schibboleth, mot de passe ou plutôt mot de non-passe, que mentionne J. Derrida dans son livre *Schibboleth, pour Paul Celan*. Il explique "schibboleth" ainsi : "Les Ephraïmites avaient été vaincus par l'armée de Jephthah; et pour empêcher les soldats de s'échapper (...), on demandait à chaque personne de dire *schibboleth*. Or les Ephraïmites étaient connus pour leur incapacité à prononcer correctement le schi de schibboleth qui devenait pour eux, dès lors, un nom imprononçable. Ils disaient sibboleth et, sur cette frontière invisible entre schi et si, ils se dénonçaient à la sentinelle au risque de leur vie"¹¹. "Vive le Roi!", ou schibboleth, retient à la frontière invisible celui qui n'arrive pas à prononcer comme il faut le mot ou la phrase, celui qui ne sait pas rentrer dans le jeu de la parole d'une langue, celui à qui la langue manque.

À chaque cri, à chaque mot ou phrase prononcé incorrectement, inconvenablement, on est retenu dans une situation du <non> total, qui devient son ici-maintenant. Ne dépendant d'aucun langage, d'aucun jeu de parole, d'aucuns lieux communs, c'est donc l'acte tout à fait "personnel" au sens artaudien du terme. Antonin Artaud dans ses cinq lettres de réfutation publiées dans *L'ÉPHÉMÈRE* no.8 destinées à Breton qui voulait le faire participer à une exposition du groupe surréaliste qui serait tenue dans une ambiance occulte et magie détestée par Artaud, où il dit, il crie plutôt : "chaque homme est son monde à lui tout seul"¹², "toute expérience est résolument personnelle"¹³. "Vive le Roi!" est donc un acte tout à fait personnel qui s'impose à la fois comme un <non> total et comme une unicité absolue. J. Derrida dit en délimitant le mot "holocauste" au sens littéral "brûle-tout" mais en évoquant "l'enfer de notre mémoire" : "il y a un holocauste pour chaque date, et quelque part dans le monde à chaque heure. Chaque heure compte son holocauste. Chaque heure est unique (...)"¹⁴.

Et c'est là seulement, basé sur ce <non> total et cette unicité, qu'on peut parler de la Rencontre (que Celan met en majuscule) de moi et de toi, et de la communauté formée par la même vigueur du <non> total solitaire que chacun, dans son unicité, éprouve à chaque heure.

L'acte de crier "Vive le Roi!" est sans rapport avec aucuns lieux communs, il est unique et solitaire, et grâce à cette unicité et cette solitude, on est en état

de se rencontrer l'un l'autre, chacun en tant que soi. Celui qui crie le cri chaque fois unique, se trouve en état de partager l'unicité, cette expérience unique, avec tous ceux qui crient à chaque ici-maintenant qui leur est propre. Derrida indique dans la paragraphe suivant la citation de tout à l'heure : "il y a la date commémorée et la date de la commémoration, la commémorante"¹⁵. La date, le moment de cri, se manifeste toujours en tant que commémorée et commémorante à la fois. Elle est à la fois de "valeur constative" et de "performativité"¹⁶ de la com-mémoire. Le cri "Vive le Roi!" marque une date unique, personnelle, solitaire, emplie d'abîme et d'absurdité, et à travers cette unicité, abîme et absurdité, à travers cette "obscurité (de) la poésie"¹⁷ où chacun, à chaque date, se manifeste, on entre dans l'espace de com-mémoration, espace où les mémoires de chacun puissent se rencontrer.

Cet espace de Rencontre, c'est sans doute les lieux que Celan voulait indiquer pour clore son allocution commémorative du Prix Büchner : "De ces lieux, aucun ne se laisse situer, ils paraissent absents, mais je sais où, à cette heure, ils doivent surgir enfin, et... je découvre quelque chose. // (...) Je découvre ce qui lie, et finalement amène, le poème à la Rencontre. Je découvre quelque chose – à l'instar de la parole – immatériel, mais terrestre, de ce sol, chose ayant forme de cercle, et qui, passant de pôle à pôle, fait sur soi retour et intersecte – posément – toute tropes -- : je découvre... un *Méridien*"¹⁸.

Il n'est pas question ici de constater si les membres de *L'ÉPHÉMÈRE* sont arrivés à réaliser dans leur activité l'espace de Rencontre entrevu un moment par Celan, mais au moins nous pouvons dire qu'ils ont essayé de créer ce lieu de non-lieu et de non-réel, qui conduise à surmonter "l'espace esthético-culturel" pour "servir d'antidote au vide narcotique où nous enlisent ces dissertations complaisante et totalement vaines sur l'art"¹⁹, quitte à nier leur propre activité de revue.

¹ Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'ÉPHÉMÈRE »*, L'Harmattan, 1998, p.101.

² *Ibid.* p.102

³ Catherine Fabre, " La Traduction, principe d'écriture", *Paul Celan, Poésie et poétique*, Klincksieck, 2002, p.69

⁴ *Ibid.* p.69

- 5 *Ibid.* p.79
- 6 Paul Celan, "Le Méridien", *L'ÉPHÉMÈRE*, no.1, 1969, p.4
- 7 *Ibid.* p.5
- 8 *Ibid.* p.6
- 9 *Ibid.* p.20
- 10 *Ibid.* p.12
- 11 Jacques Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Galilée, 1986, pp.44-45
- 12 *L'ÉPHÉMÈRE* no.8, p.7
- 13 *Ibid.* p.6
- 14 J. Derrida, *op.cit.* p.83
- 15 J. Derrida, *op.cit.* p.84
- 16 J. Derrida, *op.cit.* p.85
- 17 P. Celan, *op.cit.* p.12
- 18 P. Celan, *op.cit.* p.20
- 19 Alain Mascarou, *op.cit.* p.80

