



L'INFLUENCE DE JACQUES DERRIDA SUR HENRI MESCHONNIC : UNE AVANCEE DU RYTHME ET DE LA TRADUCTION

Hervé Toussaint ONDOUA

Ecole Normale Supérieure de l'Université de Bertoua, Cameroun

herveondoua@yahoo.fr

Résumé : Tout le travail d'Henri Meschonnic montre que le sens relève de tout le texte et pas uniquement du lexique. C'est toute « *une physique du langage qui est mise en jeu et cette physique, c'est ça qu'il faut traduire* ». Autrement dit, ce qu'il faut traduire, c'est le rythme. Mais naturellement ce singulier-là est intraduisible. Un corps n'est pas traduisible. La traduction prolonge, multiplie et transforme le texte original. Elle l'ouvre à l'infini des ré-énonciations qu'il contient. Cette logique de Meschonnic est proche de celle de Derrida : le jeu contemporain de l'écriture consisterait à détruire le concept de signe et toute sa logique. L'œuvre est « *assez forte pour qu'on exige d'elle, en retour, justement l'historicité où elle propose de se tenir et où se situe peut-être le combat philosophique majeur de notre temps, entre le cosmique et l'historique* ». Meschonnic se place d'emblée dans la logique effectuée par Derrida, qui consiste, par le motif subversif de l'écriture, à remettre en cause le concept de signe, clef de voûte du discours occidental comme métaphysique de la présence. Le signe, dans ce sens, était ravalé à être une chose qui renvoie à autre chose qu'elle-même, et par conséquent, il découle d'une chose secondaire par rapport à la présence pleine et autosuffisante de la voix. Toutefois, l'on peut s'interroger si le sens de la traduction chez Derrida est identique à celui de Meschonnic. En outre, il sera question de découvrir l'originalité de la traduction chez Meschonnic.

Mots clés : Langage, rythme, traduction, signifiante

THE INFLUENCE OF JACQUES DERRIDA ON MESCHONNIC: AN ADVANCE IN RHYTHM AND TRANSLATION

Abstract : All of Henri Meschonnic's work shows us that the meaning comes from the entire text and not just from the lexicon. It is therefore a whole « *physics of language that is brought into play and this physics is what must be translated* ». In other words, what needs to be translated is rhythm. But naturally this singular is untranslatable. A body is not translatable. Translation extends, multiplies and transforms the original text. It opens it to the infinity of the re-enunciations it contains. This logic of Meschonnic is close to that of Derrida: The contemporary game of writing would consist of destroying the concept of sign and all its logic. The work is « *strong enough for us to demand from it, in return, precisely the historicity in which it proposes to stand and where the major philosophical battle of our time is perhaps located, between the cosmic and history* ». Meschonnic immediately places himself in the logic carried out by Derrida, which consists, through the subversive motif of writing, in calling into question the concept of sign, the keystone of Western discourse as the metaphysics of presence. The sign, for this sense, was reduced to being a thing which refers to something other than itself, and therefore a secondary thing in relation to the full and self-sufficient presence of the voice. However, we can wonder if the meaning of translation in Derrida is identical to that of Meschonnic. In addition, it will be a question of discovering the originality of the translation by Meschonnic.

Keywords: Language, Rhythm, Translation, Significance

Introduction

Jacques Derrida et Henri Meschonnic sont deux penseurs qui ont contribué à l'essor de la linguistique, de la traduction et de la théorie du discours. Analyser leurs interactions peut conduire à des perspectives nouvelles dans l'interprétation de leurs œuvres, toute chose qui peut créer une originalité dans le dialogue critique. En outre, la justification de ce thème consiste à appréhender les enjeux complexes liés au langage. Notons que depuis le XXe siècle, « *le langage est devenu l'unique domaine exploré sous des formes différentes [...] par la philosophie* ». (Morilhat, 2008 : 10). Ainsi parle Claude Morilhat. L'homme lui apparaît essentiellement comme un « *vivant parlant* » (Morilhat, 2008 : 10) et les limites de la langue sont les limites de notre univers. (Morilhat, 2008 : 10). Le langage ne renvoie plus à la réalité, mais simplement à lui-même. La question de la réalité qui est au cœur de la philosophie analytique oppose deux théories : d'une part le réalisme et d'autre part l'antiréalisme. Pour le premier, nos savoirs constituent une description correcte du réel. Le langage ici reflète la réalité et lui correspond. Pour le second, l'objectivité du savoir n'implique nullement sa correspondance à la réalité. Il est donc vain et inutile de chercher à rendre nos énoncés vrais, ou de les confronter à quelque chose qui serait réel, car le langage s'auto-suffit et ne reflète plus la réalité. Dès lors, le rôle de la philosophie réside dans la clarification des énoncés. Une telle vision déplace la philosophie traditionnelle vers les questions du langage. Ce paradigme donne lieu à ce mouvement que l'on nommera post structuralisme dont Derrida représente la figure de proue. Dans cette nouvelle configuration de la pensée, Henri Meschonnic occupe une position fondamentale. Il est précisément comme le dit Rony Klein « *à la jonction des disciplines, versé tant dans la philosophie poststructuraliste – Derrida notamment, qu'il lit attentivement – que dans le champ de la linguistique* ». (Klein, 2011 : 158).

En effet, tout le travail d'Henri Meschonnic montre que « *le sens relève de tout le texte et pas uniquement du lexique* ». (Ancet, 2012 : 2). Une telle affirmation illustre que le texte n'est plus transcription ou matérialisation de la parole, expression d'un vouloir-dire. Dès lors, la traduction ne repose pas sur l'intention mais sur l'« itérabilité ». Elle peut s'exercer indépendamment d'un agent signifiant. On peut dire que Meschonnic milite pour une pensée du signe détaché de son origine locutoire, et ramené à sa trace graphique : le lecteur a face à lui non pas une intention, mais bien plutôt un signe graphique, ce graphe est au sens derridien comme une trace ; une trace d'un vouloir dire différé, et cette trace se réitère indéfiniment, sans qu'il ne soit possible d'assigner à celle-ci un commencement, ni une fin. A partir de là, on peut donc dire que le rapport de Meschonnic à Derrida est d'abord celui d'une dette. Il exprime cette dette au début de son ouvrage *Le signe et le poème* :

Jacques Derrida est celui qui a, depuis plus de 10ans, le plus systématiquement travaillé ce qui tient ensemble le philosophique et l'écriture. Le jeu contemporain de l'écriture consisterait à détruire le concept de "signe" et toute sa logique. [...] L'œuvre est assez forte pour qu'on exige d'elle, en retour, justement l'historicité où elle propose de se tenir et où se situe peut-être le combat philosophique majeur de notre temps, entre le cosmique et l'historique. (Meschonnic, 1975 : 17-18).



Meschonnic se place d'emblée dans la logique effectuée par Derrida, qui consiste, par le motif subversif de « l'écriture », à remettre en cause le concept de « signe », clef de voûte du discours occidental comme métaphysique de la présence et à donner à la traduction toute son importance (Klein, 2020 : 166). Tel sera l'enjeu de la traduction et du rythme. A partir de là, quelle est l'influence de Derrida sur Meschonnic ? Quel est l'enjeu de cet impact dans la philosophie contemporaine ? Ces questions nous conduisent à poser comme hypothèse la thèse selon laquelle la pensée derridienne a permis à Meschonnic d'explorer « les nuances et les polyphonies du langage ». A partir de là, la présente étude a pour objectif de montrer que les idées derridiennes ont contribué à façonner la philosophie de Meschonnic. Pour atteindre cet objectif, nous avons opté la démarche du structuralisme génétique propre à Lucien Goodmann. Cette démarche propose la compréhension d'une œuvre au-delà de son analyse formelle. Elle insiste sur l'importance du contexte historique et social pour comprendre une œuvre.

1. Jacques Derrida et la question de l'écriture et du rythme

Le rythme peut être considéré comme un volet central de l'expérience humaine. Dans le registre de la littérature et de la poésie, le rythme joue un rôle fondamental dans la manière dont les textes sont interprétés. Jacques Derrida s'intéresse aux structures du langage. Pour lui, il faut penser à une nouvelle orientation du langage et du sens. Aussi affirme-t-il : « *Affirmer ainsi que « le concept d'écriture excède et comprend celui du langage, cela suppose, bien entendu, une certaine définition du langage et de l'écriture ».* (Derrida, 1967b : 18). Traditionnellement, l'écriture est considérée comme supplément. Elle supplée la parole. C'est cette secondarité qu'on accorde à l'écriture que déconstruit Derrida. Or d'après Derrida, la présence d'un supplément implique la manifestation d'un manque. La secondarité qu'on accorde à l'écriture, au supplément est finalement ce qui semble donner du crédit à l'illusion de la présence (Moulenda, 2016 : 10). Avec l'auteur *De la grammatologie*, l'écriture cesse d'être un auxiliaire. L'écriture est cette marque qui « *devrait s'effacer devant la plénitude d'une parole vive, parfaitement représentée dans la transparence de sa notation, immédiatement présente au sujet qui la parle ».* (Derrida, 1967c : 37). L'écriture libérée de toute tutelle, elle prend le nom d'archi-écriture. C'est elle qui fait le sens et déconstruit toute approche traditionnelle. L'écriture « *qui intéresse la déconstruction n'est pas uniquement celle que protègent les bibliothèques ».* (Derrida, 2001b : 369). Pour lui, « *il faut maintenant penser que l'écriture est à la fois plus extérieure à la parole, n'étant pas "image" ou "symbole", et plus intérieure à la parole qui est déjà en elle-même une écriture »* (Derrida, 1967b : 68). Pour Derrida, l'écriture se confond désormais avec le langage. En d'autres termes, tout ce qui, jusqu'ici parvenait à se rassembler sous le nom de langage tend de plus en plus à se laisser résumer sous le nom d'écriture.

Tout se passe comme si l'écriture avait cessé de désigner une forme dérivée, auxiliaire du langage, la « *pellicule extérieure* » ou encore le « *double inconsistant d'un signifiant majeur, le signifiant du signifiant* » (Derrida, 1967a : 9), pour « *déborder l'extension du langage* » (Derrida, 1967b : 16). Cela voudrait désormais dire que

« l'écriture comprendrait le langage » (Derrida, 1967b : 16). L'écriture n'a pas cessé de désigner le signifiant du signifiant ; mais le signifiant du signifiant ne définit plus le « redoublement accidentel » (Derrida, 1967b : 16) ou encore la « secondarité déchuée » (Derrida, 1967b : 16). Derrida voit dans le signifiant du signifiant le mouvement même du langage. Il va jusqu'à réduire le signifié à un simple signifiant. Chez ce penseur, le signifié fonctionne comme un signifiant. C'est dire que la secondarité jadis réservée à l'écriture affecte tout signifié, d'entrée de jeu. Selon Derrida, aucun signifié ne peut échapper au jeu des renvois signifiants qui constitue le langage.

La conséquence ici est la destruction du concept même de signe et toute sa logique. Derrida est convaincu que l'écriture n'est pas un simple supplément. Il prend un exemple : le système de s'entendre-parler *via* la substance phonique. Selon lui, le concept d'écriture excède et comprend le concept de langage. Cet intérêt pour le langage ouvre à une pensée du texte. Pour rappel, nous avons à faire au privilège métaphysique de la voix sur l'écriture, privilège qu'il va déceler le long de la tradition occidentale. La mise en place de cette hiérarchie entre d'un côté, la voix, comme la présence du sujet à lui-même, et de l'autre, l'écriture comme simulacre dominera la métaphysique de la présence. Derrida vise à subvenir de fond en comble ce privilège donné à la voix sur l'écriture sur la lettre. Il affirme dans *De la Grammatologie* :

Signifiant du signifiant décrit au contraire le mouvement du langage : dans son origine, certes, mais on pressent déjà qu'une origine dont la structure s'épelle ainsi – signifiant du signifiant – s'emporte et s'efface elle-même dans sa propre production. Le signifié y fonctionne toujours déjà comme un signifiant. La secondarité qu'on croyait pouvoir réserver à l'écriture affecte tout signifié en général, l'affecte toujours déjà, c'est-à-dire *d'entrée de jeu*. Il n'est pas de signifié qui échappe, éventuellement pour y tomber, au jeu de renvois signifiants qui constitue le langage. (Derrida, 1967b : 16).

L'écriture serait ce renvoi à l'infini d'un signifiant à un autre, d'une différence à une autre, sans signifié originaire ou ce que Derrida appelle encore un « signifié transcendantal ». (Klein, 2020 :163). Derrida ne croit plus qu'il soit possible de ramener le jeu infini des signifiants à un signifié transcendantal, à une origine quelconque. Le langage en tant qu'écriture est une chaîne de signifiants sans origine ni centre. Dans ce sens, la pratique derridienne de l'écriture apparaît comme une pratique de la pensée qui se développe selon une logique de la « différance » et de la « trace ». Derrida met en exergue une autre pensée, une autre écriture. Celle-ci n'est plus transcription ou matérialisation de la parole, expression d'un sujet, d'un vouloir-dire. C'est une écriture où ne commande plus l'institution de la voix.

Les signes et les marques peuvent être retirés du contexte où leur usage est naturel et ils peuvent même, se trouver dans des contextes où on ne s'y retrouve plus. L'écriture peut limiter un contexte du simple fait qu'il présuppose un arrière-plan qui ne fait pas partie du contexte. Tel est l'enjeu de la traduction. Celle-ci n'est pas une reproduction d'un texte dans une autre langue : « *L'œuvre ne vit pas plus longtemps, elle vit plus et mieux, au-dessus des moyens de son auteur* » (Derrida, 1987 : 214). Une œuvre



ne s'épuise pas. Elle fait toujours l'objet de multiples interprétations. Derrida ajoute dans ce sens :

On n'écrit jamais ni dans sa langue ni dans une langue étrangère. (...) Übersetzung et translation surmontent, de façon équivoque, la perte d'un objet. Un texte ne vit que s'il survit, et il ne sur-vit que s'il est à la fois traductible et intraduisible (toujours à la fois, et: ama, en "même" temps). Totalement traductible, il disparaît comme texte, comme écriture, comme corps de langue. Totalement intraduisible, même à l'intérieur de ce qu'on croit être une langue, il meurt aussitôt. La traduction triomphante n'est donc ni la vie ni la mort du texte, seulement ou déjà sa survie. On en dira de même de ce que j'appelle écriture, marque, trace, etc. Ça ne vit ni ne meurt, ça survit. Et ça ne "commence" que par la survie (...). (Derrida, 1986 : 148-149).

Le sens et la langue n'ont pas de clôture. Il n'y a aucune origine du sens car toutes les langues sont en soi déjà contaminée. On parle en effet plus qu'une langue : « *On ne parle jamais qu'une langue – et elle est dissymétriquement, lui revenant, toujours, à l'autre, de l'autre, gardée par l'autre. Venue de l'autre, restée à l'autre, à l'autre revenue* » (Derrida, 1996, p.70).

Soulignons que l'ouverture du sens chez Derrida varie en fonction du rythme. Le rythme participe chez lui au sens. Il peut être étudié comme une dimension qui détermine le mode d'interaction entre le lecteur et le texte. Le rythme se présente aussi comme un moyen de révéler des significations sous-jacentes lié au texte. Derrida met une attention particulière au rythme. Le rythme n'est plus l'élément secondaire qui agence un sens, mais il génère le sens. On peut donc comprendre la raison pour laquelle l'intonation est fondamentale dans la construction du sens. Elle rabat une hiérarchie du signe dans laquelle l'écrit est un supplément de la parole. Derrida affirme dans ce sens :

Quand j'écris, je me dis souvent: "Bon... Tu prêtes tant d'attention à cette phrase, tu travailles le souffle et la syntaxe, tu fais attention au rythme, etc." Et puis, selon les lieux de lecture –, et c'est encore plus vrai quand je refais ce travail pour un entretien qui paraîtra dans la presse, ce qui m'arrive, même si c'est rare –, je sais que cela sera lu à toute allure ; j'essaie alors d'intégrer à mon calcul le fait que ce sera lu ainsi à une autre vitesse. (Derrida, 1997 : 101).

Derrida demande qu'on fasse attention au rythme car ce dernier construit le sens. Notons à ce sujet qu'il fut lui-même le premier à avoir peur de sa voix, à la contester et même à la détester. On peut comprendre dans ce contexte l'impact de l'intonation, du rythme, du ton dans le tremblement de sa voix. Le tremblement n'appartient en propre ni à la voix ni au sujet. Le tremblement de sa voix n'a ni site physiologique ni source. Il passe à travers et au travers du corps. C'est le ton qui fait la différence et détermine tout à son passage. (Michaud, 2002 : 251). C'est cette détermination qui amène Derrida à affirmer :

Si j'ai toujours tremblé devant ce que je pourrais dire, ce fut à cause du ton, au fond, et non du fond. Et ce que, obscurément, comme malgré moi, je cherche à imprimer, le donnant ou le prêtant aux autres comme à moi-même, à moi comme à l'autre, c'est peut-être un ton. Tout se met en demeure d'une intonation. Et, plus tôt encore, dans ce qui donne son ton au ton, un rythme. Je crois qu'en tout c'est avec le rythme que je

joue le tout pour le tout. Cela commence donc avant de commencer.
(Derrida, 1996 : 80-81).

Le rythme accompagnera toujours Derrida. La mise en scène de ses textes récents nous rappelle les marques spécifiques de la littérature. Ainsi la structure formelle, le rythme, la temporalité, la dramatisation interne doivent beaucoup à l'imposition de son «ton bas» et à la mise en évidence de la fatigue comme condition empêchant et permettant à la fois une certaine parole. (Michaud, 2002 : 247). L'intonation, le rythme, l'accentuation quasi inaudible sont capables de produire l'inouï et le sens. Cette idée de Derrida du rythme nous rappelle Meschonnic. En effet, cet auteur nous montre que « *le rythme est continu-discontinu. Il est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, ou plutôt de la signifiante, du faire sens dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle* ». (Meschonnic, 1982 : 225). C'est cette posture qui rapproche Meschonnic de Derrida.

2. Henri Meschonnic et le signifiant dans sa dimension poétique

La poétique de Meschonnic se veut une « Critique du rythme ». Le rythme concerne le discours. Il est l'organisateur du sens. Le rythme, « *organisation des marques dans le discours, est l'organisation du sens, mais aussi de la force, dans le discours* » (Dessons, Meschonnic, 1998, 75). C'est une force inséparable de sa syntagmatique et de sa paradigmatique. Le rythme n'est pas seulement une question de mesure. Il s'éloigne de la périodicité et recouvre la parole dans le continu rythme-syntaxe-prosodie. Il est un élément central de l'expression poétique et de la structure du langage. Dans ce sens il renvoie au continu corps-langage.

Précisons avec Meschonnic que « *le rythme n'est plus une forme à côté du sens. Et comme le sens est une activité des sujets – activité sociale, historique, spécifique –, le rythme est une organisation du sujet dans et par son discours* » (Dessons, Meschonnic, 1998 : 75). Etant intrinsèquement lié à la langue, le rythme constitue une manière de donner le sens. Meschonnic analyse l'importance de la musicalité et du mouvement dans le texte. C'est ici que le rythme contribue à créer une expérience sensorielle et émotionnelle chez le lecteur. Par conséquent, « *le rythme inclut alors non seulement les alternances mesurables d'accents, mais toute la prosodie, effets d'échos consonantiques et vocaliques, ainsi que l'intonation, pour le parlé* » (Dessons, Meschonnic, 1998 : 5). Il constitue un moyen d'entrer en résonance avec le monde, d'appréhender le temps et l'espace dans l'acte de création poétique. On peut donc se rendre à l'évidence qu'avec Meschonnic, le *son articulé* est ce qui fait le sens. On peut se convaincre que cette logique de l'auteur *Le signe et le poème* découle de la pensée derridienne. En effet, l'expérimentation du rythme et de la tonalité chez Derrida lors de ses colloques, congrès, séminaires conduit à affirmer que son écriture est comparable à un film. Soulignons que dans un film, c'est chacun qui saisit le sens d'une histoire en fonction de l'intonation et du rythme de chaque acteur :

Je ne crois pas abuser en disant que, consciemment, quand j'écris un texte, je "projette" une sorte de film. Ce qui m'intéresse le plus dans l'écriture c'est moins, comme on dirait, le "contenu" que la "forme": la composition, le rythme, l'esquisse d'une narrativité particulière. Un



défilé de puissances spectrales produisant certains effets assez comparables au déroulement d'un film. Cela s'accompagne d'une parole, que je travaille comme sur une bande à part, si paradoxal que cela paraisse. C'est du cinéma, incontestablement. Quand et si je jouis à écrire, c'est de cela que je jouis. Ma jouissance n'est pas, avant tout, de dire la "vérité", ou le "sens" de la "vérité", elle tient dans la mise en scène, que ce soit par l'écriture dans les livres ou par la parole dans l'enseignement. Et je suis très envieux de ces cinéastes qui, aujourd'hui, travaillent au montage sur des machines ultrasensibles permettant de composer un film d'une manière extrêmement précise. C'est ce que je recherche constamment dans l'écriture ou la parole, même si, dans mon cas, ce travail est plus artisanal, et si j'ai la faiblesse de croire que l'"effet" de sens ou l'"effet" de vérité, c'est encore le meilleur cinéma (Derrida, 2001 : 82).

L'écriture rythme le texte derridien et construit le sens. Cette approche sera reprise par Meschonnic. Chez cet auteur, le rythme est signifiante. La « signifiante » est un concept que Meschonnic emprunte à Benveniste. Ce dernier voulait remplacer le concept traditionnel de signification par un autre qui désigne l'activité de signifier elle-même. Pour Meschonnic, la signifiante renvoie à la production signifiante des discours et en particulier des textes littéraires. C'est ce signifiant, producteur de signifiante, que Meschonnic va nommer le rythme. Le rythme participe et construit le sens dans les textes. Le rythme « *est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, ou plutôt de la signifiante, du faire sens dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle* » (Meschonnic, 1982 : 225). On peut donc dire qu'avec l'auteur de *La Rime et la vie*, rien n'échappe au rythme. C'est même une force, une puissance qui organise le sens. Suivons-le :

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

Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout, une signifiante constamment en train de se faire et de se défaire (Meschonnic, 1975 : 512). Précisons avec l'auteur de *Critique du rythme* que chaque texte a son rythme. Cela implique que chaque texte exige une traduction de son rythme. Ce qu'il faut donc traduire, c'est le rythme. Cependant, il reste intraduisible. Un corps n'est pas traduisible. La traduction prolonge, multiplie et transforme le texte original. Elle l'ouvre à l'infini des ré-énonciations qu'il contient. Cette logique de Meschonnic est proche de celle de Derrida. Le texte offre la voie à d'autres ouvertures. Le texte et sa lisibilité intégrale sont déjà attaqués par la contamination. Dès lors, la déconstruction apparaît comme l'espace d'une transformation dynamique qu'aucune place de stabilité n'immobilise. La parodie révèle aux sens des textes logiques bien structurés, lisible. S'inspirant de Jacques Derrida, Henri Meschonnic, pense que ce qui est fondamental dans la traduction, ce n'est pas le système linguistique avec son opposition du signifiant et du signifié. L'unité de traduction selon Meschonnic, c'est le texte : « *La traduction n'est homogène à*

un texte que si elle produit un langage-système, travaille dans les chaînes du signifiant. [...] On construit et on théorise un rapport de texte à texte, non de langue à langue » (Meschonnic 1973 : 314). C'est le texte qui impose ses règles au traducteur et celui-ci doit les suivre. Au cœur de cette traduction, se trouve le rythme. Ce dernier a une importance capitale dans la philosophie derridienne. En effet, en lisant le texte et en variant le rythme et la tonalité, Derrida laisse quelque chose de nouveau émerger de ce texte. Tel est le sens de l'itérabilité. C'est cette approche du rythme qui influencera Meschonnic. En effet, c'est le rythme du sens qui disparaît dans la traduction. C'est la raison pour laquelle il plaide pour une approche qui tient compte de la subjectivité et de la dynamique de la voix poétique. Dans cette perspective, le rythme permet de saisir la richesse et la complexité des émotions humaines. C'est ici que rythme et indécision se rejoignent. Le signifié d'un mot est le résultat des différences produites par l'archi-écriture. Il n'y aurait que des représentations, des signes et jamais des référés ou des signifiants.

Conclusion

S'inspirant des travaux de Jacques Derrida, Henri Meschonnic pense qu'on ne saurait avoir une traduction universelle du rythme. Chaque texte à son genre et son rythme. L'unité de traduction selon Meschonnic, c'est le texte. Il critique l'approche classique de la traduction qui se limite essentiellement sur le sens et la sémantique. Il propose que la traduction tienne compte du rythme, de la musicalité et du souffle du texte. Avec le rythme, la traduction n'est plus un simple acte de reproduction du sens, mais un acte créatif qui nécessite une subjectivité particulière. Cette approche de Meschonnic tire son fondement de Jacques Derrida. De fait, en lisant le texte et en variant le rythme et la tonalité, Derrida laisse quelque chose de nouveau émerger de ce texte. Tel est le sens de l'itérabilité. C'est cette approche du rythme qui influencera Meschonnic. Cet impact derridien conduira Meschonnic à faire du rythme une organisation des marques par lesquelles les signifiants produisent une sémantique spécifique qu'il nomme « signifiante ». Dans cette optique, la signifiante renvoie à une vision de la signification qui dépasse le simple cadre de la relation entre un mot et son référent. Pour lui, la signifiante est liée à la manière dont le langage engage le corps et l'émotion. Dès lors, la poésie et la littérature doivent être comprises dans un contexte dynamique où le rythme et la voix jouent un rôle essentiel. En somme, pour Meschonnic, le rythme est un facteur vital qui relie le langage, la pensée et l'émotion et permet une connexion profonde entre l'auteur, le texte et le lecteur.



Références bibliographiques

- Carroll David. 1981. « Traductions, textes, contextes : ou la fin du texte comme fin (telos) », *Les Fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida*, Galilée, Paris.
- Cordingley Anthony. 2014. « L'oralité selon Henri Meschonnic », *Palimpsestes*, 27, 2014, pp. 47-60.
- Derrida Jacques. 1967a. *L'Écriture et la différence*, Seuil, Paris.
- Derrida Jacques. 1967b. *De la Grammatologie*. Minuit, Paris.
- Derrida Jacques. 1967 c. *Positions*, Minuit, Paris.
- Derrida Jacques. 1972. *La Dissémination*. Minuit, Paris.
- Derrida Jacques. 1985. « Des Tours de Babel », *Difference in Translation*, Cornell University Press Ithaca et Londres.
- Derrida Jacques. 1986. « Survivre/Journal de bord », *Parages*, Galilée, Paris, pp. 117-218.
- Derrida Jacques. 1990. *Limited Inc.*, Galilée, Paris.
- Derrida Jacques. 1997. *Échographies de la télévision*, Galilée, Paris.
- Derrida Jacques. 2001a. *Le cinéma et ses fantômes*, Cahiers du cinéma, Paris.
- Derrida Jacques. 2001b. *Papier Machine*, Galilée, Paris.
- Derrida Jacques. 1996. *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Galilée, Paris.
- Derrida Jacques. 2005. *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?* Herne, Paris.
- Dessons Gérard & Meschonnic Henri. 1998. *Traité du rythme: des vers et des proses*, Dunod, Paris.
- Meschonnic Henri. 1973. *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture : poétique de la traduction*, Gallimard, Paris.
- Meschonnic Henri. 1975. *Le Signe et le poème*. Gallimard, Paris.
- Meschonnic Henri. 1982. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, Paris.
- Meschonnic Henri. 1989. *La Rime et la vie*, Verdier, Lagrasse.
- Meschonnic Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Verdier, Paris.
- Meschonnic Henri. 2007. *Éthique et politique du traduire*. Verdier, Paris.

- Meschonnic Henri. 2008. « Traduire au XXIème siècle ». *Quaderns : revista de traducció*, n°15, pp 55-62, (En ligne), consulté le 27 octobre 2024 : <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/105019>.
- Meschonnic Henri. 2010. *Demain dessus demain dessous*, Arfuyen, Orbey.
- Morilhat Claude. 2008. *Empire du langage ou impérialisme langagier?* Page deux, Suisse.
- Moulenda Joseph Igor. 2016. « Par-delà le sens, l'écriture et le texte. Jacques Derrida. Controverses ». *Revue spécialisée de philosophie*, Oudjat, ENS, Libreville, pp. 1-15.
- Nishyama Yuji. 2008. « L'hétérodidactique de la marionnette. La déconstruction et la pédagogie chez Jacques Derrida ». *Philosophie et Éducation: Enseigner, apprendre – sur la pédagogie de la philosophie et de la psychanalyse*, UTCP Booklet 1, pp. 7-22.