

HUITIÈMES ASSISES
DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1991)

La préparation de cet ouvrage a été assurée
par Sylvère Monod, Michel Gresset, Emmanuel Hocquard,
Jean-Yves Masson, François Xavier Jaujard, Claire Malroux,
et les animateurs des ateliers,
et sa révision effectuée par Claude Ernoult.

© ACTES SUD, 1992
ISBN 2-86869-928-6

Illustration de couverture :
Vincent Van Gogh

HUITIÈMES ASSISES
DE LA
TRADUCTION LITTÉRAIRE
(ARLES 1991)

TRADUIRE LA POÉSIE

AUTOUR DE RILKE
BAUDELAIRE ET SES TRADUCTEURS
LA TRADUCTION DANS LES REVUES ET COLLECTIONS

avec la participation de :

PASCAL AQUIEN
MATHILDE BENSOUSSAN
JEAN-PIERRE CAMOIN
CLAUDE-MICHEL CLUNY
MAXIMINE COMTE-SPONVILLE
YVES DI MANNO
CHARLES DOBZYNSKI
NICOS FOKAS
ELISABETH GAUDIN
MICHEL GRESSET
HARRY GUEST
HÉLENE HENRY
EMMANUEL HOCQUARD
FRANÇOIS XAVIER JAUJARD
JACQUES JOUET

FRIEDHELM KEMP
HUGUES LABRUSSE
JEAN-PIERRE LEFEBVRE
JEAN MALAPLATE
CLAIRE MALROUX
JEAN-YVES MASSON
GABRIELLE MERCHEZ
SYLVERE MONOD
JEAN NEGRONI
JEAN-BAPTISTE PARA
GÉRARD PFISTER
JEAN-PAUL SAVIGNAC
JACQUES THIÉRIOT
ALAIN VERJAT
CLAUDE VIGÉE

ALS
IAS

ACTES SUD

Sous le haut parrainage de
Monsieur le président de la République

Conception et coordination des Assises :

Le conseil d'administration d'Atlas

Sylvère Monod (président)
Michel Gresset (vice-président)
Claire Malroux (vice-présidente)
Jacqueline Carnaud (trésorière)
Erika Tophoven (trésorière adjointe)
Françoise du Sorbier (secrétaire générale)
Michel Volkovitch (secrétaire général adjoint)

Françoise Cartano, François Xavier Jaujard,
Jacqueline Lahana, Gabrielle Merchez,
Hubert Nyssen, Cécile Sakai

et le directeur du Collège international
des traducteurs littéraires :
Jacques Thiériot

avec la collaboration à Paris
de Claude Brunet-Moret
et, à Arles,
de Christine Janssens
et de Dominique Pralong

Parmi les organismes publics et privés qui ont rendu possibles ces Assises et nous ont apporté leur aide, nous tenons à remercier tout spécialement :

la ville d'Arles
le ministère de la Culture et de la Communication
(direction du Livre et de la Lecture et Centre national des Lettres)
le conseil régional
Provence-Alpes-Côte d'Azur
la direction régionale des Affaires culturelles
le conseil général
des Bouches-du-Rhône
le ministère des Affaires étrangères
(sous-direction du Livre)
le service culturel de l'ambassade d'Allemagne
les éditions
Actes Sud et Gallimard
l'Association des traducteurs littéraires de France
l'Association du Méjan
l'Office du tourisme d'Arles
Julia Tardy-Marcus
donatrice du prix Nelly-Sachs

TABLE

PREMIÈRE JOURNÉE Samedi 9 novembre

OUVERTURE DES ASSISES

Allocutions de Jean-Pierre Camoin et de Sylvère Monod	11
--	----

TRADUCTION ET POÉSIE

Conférence d'Emmanuel Hocquard présenté par Michel Gresset	15
---	----

AUTOUR DE RILKE

Table ronde animée par Jean-Yves Masson avec Maxi- mine Comte-Sponville, Charles Dobzynski, Jean-Pierre Lefebvre, Claude Vigée	27
--	----

DEUXIÈME JOURNÉE Dimanche 10 novembre

LA TRADUCTION DE LA POÉSIE

DANS LES REVUES ET COLLECTIONS

Table ronde animée par François Xavier Jaujard avec Claude-Michel Cluny (<i>Orphée</i>), Emmanuel Hoc- quard (<i>Cahiers de Royaumont</i>), Hughes Labrusse (Amiot Lenganey, <i>Sud</i>), Gérard Pfister (Arfuyen, <i>l'Autre</i>)	69
---	----

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION LITTÉRAIRE ET CÉLÉBRATION DU CENTENAIRE DE NELLY SACHS en présence de Hilde Domin et Lionel Richard	95
---	----

ATELIERS

<i>Anglais</i> (Etats-Unis), par Yves Di Manno	103
<i>Anglais</i> (Grande-Bretagne), par Pascal Aquien	105
<i>Grec ancien</i> , par Jean-Paul Savignac	107
<i>Portugais</i> (Brésil), par Jacques Thiériot	110
<i>Russe</i> , par Hélène Henry	113

TROISIÈME JOURNÉE

Lundi 11 novembre

BAUDELAIRE ET SES TRADUCTEURS CONTEMPORAINS

Table ronde animée par Alain Verjat (<i>Espagne</i>) avec Nicos Fokas (<i>Grèce</i>), Harry Guest (<i>Grande-Bretagne</i>) et Friedhelm Kemp (<i>Allemagne</i>)	119
---	-----

ATELIERS

<i>Allemand</i> , par Jean Malaplate	151
<i>Anglais</i> (Etats-Unis), par Claire Malroux	158
<i>Anglais</i> (Grande-Bretagne), par Elisabeth Gaudin et Jacques Jouet	161
<i>Catalan</i> , par Mathilde Bensoussan	164
<i>Italien</i> , par Jean-Baptiste Para	166
INTERVENANTS	169

PREMIÈRE JOURNÉE

OUVERTURE DES ASSISES

*Allocution de M. Jean-Pierre Camoin,
sénateur-maire d'Arles :*

Monsieur le président, mesdames, messieurs, chers amis,

Celui à qui il appartient de prononcer le discours d'ouverture d'une manifestation annuelle craint parfois, un maire ayant souvent à satisfaire aux discours de circonstance, de tomber dans le travers de la répétition.

Du fait de leur spécificité, il n'en est rien pour les Assises de la Traduction littéraire puisqu'il est dans leur nature même d'être en prise directe avec les événements du monde.

Huit années après l'ouverture des Premières Assises, on peut encore découvrir, confirmer, et renforcer les conclusions des Assises antérieures, et parfois même, comble de l'intérêt, les remettre en cause par de nouveaux contacts, de nouveaux échanges.

Sous prétexte qu'il existe autant de traductions d'une œuvre qu'il existe de traducteurs, il fut un temps où l'on parlait de trahison. Si les Assises de la Traduction littéraire ont fait évoluer les mentalités, c'est du moins dans le sens de la reconnaissance de l'originalité du travail du traducteur. Il est en effet admis aujourd'hui qu'il peut faire valoir les spécificités de sa lecture sans craindre, sauf à douter de la qualité scientifique de son travail, d'être qualifié de traître.

Les Assises ont donc contribué à donner un statut à une profession dont l'éloge n'est plus à faire.

Le traducteur, ai-je lu quelque part, est un "passeur". L'image est belle, et je la retiens d'autant plus volontiers que, dans un passé encore peu éloigné de nous, il était passeur avant qu'il y ait passage.

Voici longtemps, en effet, que les Assises de la Traduction littéraire apportent la preuve que, grâce aux traducteurs, la culture des pays de l'Est, la reconnaissance de leurs auteurs, a pu parvenir jusqu'à nous ; en l'occurrence, dirai-je volontiers, mieux

que des passeurs, n'étiez-vous pas encore jusqu'à ces derniers mois des "passe-muraille" ?

En même temps que s'accroît le nombre des traductions, votre profession se renforce et nous savons tous combien dans notre région, et plus particulièrement dans les Bouches-du-Rhône, les éditeurs ont été en pointe dans ce domaine. Proportionnellement d'ailleurs, leur effort est plus important que celui de leurs confrères de la région parisienne, il convient de le dire.

Il était donc normal que voie le jour une Association des traducteurs littéraires dont on sait qu'elle est à l'origine de la création d'ATLAS.

Si la structure associative avait bien ses raisons d'exister, c'est dans ce domaine de l'activité créatrice où l'échange est fondamental.

Aujourd'hui, et même s'il reste encore bien du chemin à parcourir, la reconnaissance des traducteurs est acquise.

Les 16 et 17 octobre derniers, à la veille de la manifestation "Fureur de lire" organisée par le ministère de la Culture et de la Communication, une opération baptisée "Version française" réunissait à Paris cinquante auteurs étrangers et, en nombre plus important, leurs traducteurs français. En effet, il est désormais admis que plusieurs regards peuvent se poser sur un même texte.

Une telle opération aurait-elle vu le jour sans le travail de fond conduit par les membres d'ATLAS et du Collège international des traducteurs littéraires ?

Le prochain Salon du livre verra la naissance des Rencontres européennes de la traduction littéraire ; c'est logiquement qu'ATLAS et notre collège y seront associés.

Est-il nécessaire de manifester notre reconnaissance à ceux qui savent depuis longtemps qu'elle leur est acquise d'autant qu'ils se voient récompensés de leurs efforts, le collège étant inséré depuis peu dans un réseau européen reconnu par le Conseil de l'Europe et la Commission des communautés européennes.

Ainsi Arles est-elle à l'honneur au même titre que Straelen en Allemagne, Tarragona en Espagne, Procida en Italie et Norwich en Angleterre.

Grâce à une motion adoptée lors des Deuxièmes Assises de novembre 1985, décidant "de mettre en place une structure européenne visant à la création d'un conseil permanent des associations de traducteurs littéraires des différents pays de la Communauté", la charte de Procida a été signée le 19 septembre 1991. Elle donne naissance au réseau européen des collèges de traducteurs littéraires ; et puisque l'actualité servait de fil conducteur à cette intervention, je n'aurais pas voulu conclure sans faire référence à l'actualité des Assises.

Le thème choisi cette année, celui de la traduction de la poésie, reste sans doute parmi les plus complexes ; vous aurez à en débattre.

Je tenais simplement à préciser qu'il y a cent ans, jour pour jour, le 9 novembre 1891, Arthur Rimbaud rédigeait son dernier texte, il s'agissait d'une lettre adressée au directeur des Messageries maritimes. Le lendemain, il décédait à l'hôpital de la Conception à Marseille.

Je veux y voir un signe. Rimbaud était un grand voyageur ; après la poésie, le voyage fut pour lui une seconde vie ; d'ailleurs dans cette dernière lettre à laquelle je faisais référence, il achevait ainsi : "Dites-moi à quelle heure je dois être transporté à bord ?" Le destin ne le lui permit pas.

Rimbaud termina son voyage dans cette terre provençale où nous sommes rassemblés, dans une terre de passage propice au brassage des idées et des langues.

Je pense, si vous n'y voyez pas d'inconvénient, que cette journée d'ouverture pourrait être dédiée à "l'homme aux semelles de vent".

Puisque nous avons parlé d'un homme, je voudrais également qu'on parle d'une femme que nous avons tous connue et dont on vient de publier une partie des œuvres ; la publication a été faite par Arcane 17, c'est-à-dire un éditeur qui est installé à Saint-Nazaire dans la maison des écrivains étrangers, des traducteurs de Saint-Nazaire, et la première page qui est de Laure Bataillon est tout à fait extraordinaire ; je voudrais en lire deux phrases :

"Vous me demandez pourquoi je traduis, autant me demander pourquoi je marche ? Pour communiquer, pardi ! Pour essayer de voir et de faire voir Paris d'ailleurs que de ma fenêtre. Traduire, confronter son expérience avec celle de l'autre, apprendre de lui et qu'en retour il apprenne de soi ; je traduis pour faire partager le résultat de mes curiosités, de mes émerveillements, je traduis aussi pour apprivoiser les mots de ma propre langue, mieux les comprendre et mieux les concilier."

Emigration, immigration, mélanges, le brassage des races et des idées est la plus ancienne constante de l'humanité, quelle qu'elle ait été et où qu'elle se soit trouvée, attestée depuis les premiers temps de la préhistoire. Une nécessité d'ordre quasiment cosmique. Le plus vieux métier du monde n'est pas celui qu'on pense, c'est celui de traducteur, celui dont on a eu dès la formation du langage un besoin essentiel pour fertiliser l'échange. Apprendre, comparer, transmettre, trois mots clés de la fonction de traduction. On est autant de fois homme qu'on connaît de langues, disait Charles Quint.

Voilà. J'espère que ces Huitièmes Rencontres seront fertiles et je vous remercie de m'avoir écouté.

Après cette allocution de Jean-Pierre Camoin, le président d'ATLAS, Sylvère Monod, selon la tradition, rappelle les activités d'ATLAS au cours de l'année écoulée depuis les Septièmes Assises. Il salue la mémoire d'Elisabeth Janvier. Il exprime la solidarité d'ATLAS avec les traducteurs de Salman Rushdie.

En 1991 avait eu lieu une belle journée de printemps, le 18 avril à l'hôtel de Massa, organisée par Jean-Pierre Richard et consacrée à la littérature africaine anglophone en traduction française.

Le président invite les membres d'ATLAS à faire connaître leurs suggestions pour le thème ou les thèmes des futures Assises, et à ne pas négliger de visiter le CITL. Il dit ensuite quelques mots des nouveaux statuts qui renforcent les relations entre ATLAS et l'ATLF, ainsi que de leurs conséquences pour les élections au Conseil d'administration et pour les publications des deux associations.

Sylvère Monod termine son allocution en confirmant sa décision de ne pas être candidat à sa propre succession après avoir passé trois ans à la présidence d'ATLAS. Septuagénaire depuis peu, il estime que l'association a besoin de rajeunir ses cadres. Enfin, pour rendre hommage au thème des Assises, et faute d'être poète ou traducteur de poésie, il s'est souvenu qu'il a été versificateur ("émule de Rostand plutôt que de Rimbaud", déclare-t-il) et donne lecture d'un jeu versifié qu'il a composé pour la circonstance.

Le président déclare alors ouvertes les Huitièmes Assises de la traduction littéraire.

TRADUCTION ET POÉSIE

MICHEL GRESSET

Présentation d'Emmanuel Hocquard

Je partirai du TOUT, de la somme, du livre des livres qu'est *Orange Export Limited : 1969-1986*. Livre unique à bien des égards, non seulement parce qu'il groupe (malheureusement sans les contributions des peintres, en particulier celle de Raquel), toutes les publications faites en treize ans sous ce sceau à la fois provoquant et savoureux, mais surtout parce que cela en fait un livre à voix multiples, souvent très différentes, presque inconciliables. Il y a celles d'illustres aînés en poésie comme Du Bouchet, Dupin, Jabès, Tortel ; celles de nombreux contemporains d'Emmanuel Hocquard (Alain Veinstein, Claude Royet-Journoud, Jean Daive, Anne-Marie Albiach) ou de poètes un peu plus âgés que lui (Deguy, Esteban, Noël, Pleyner, Roubaud, Roudaut, Venaille) et enfin les voix (dans leur langue) de quelques étrangers, tous américains (Robert Duncan, Paul Auster, Keith et Rosemarie Waldrop, Michael Palmer, Larry Eigner). Comme il le dit lui-même dans l'introduction en forme d'interview qu'il a donnée au livre, *Orange Export Limited* (qui ne sera sans doute pas suivi de *Lemon Import Inc.*, malgré ce que lui suggère malicieusement Claude Esteban), c'est somme toute un "journal poétique écrit avec les textes des autres". Or, même si l'on n'apprécie pas tout dans ce livre (c'est mon cas), on est en droit de préférer cette attitude on ne peut plus ouverte à certaines proses poétiques écrites avec beaucoup de complaisance par un toujours même Narcisse. Chez Emmanuel Hocquard, que je sache, la complaisance et le narcissisme sont toujours tenus en échec.

Peut-être en va-t-il d'un auteur comme d'un texte : la question liminaire à (se) poser, ce serait : qu'a-t-il de spécifique, qu'a-t-il d'unique ? Je vais essayer d'y répondre en trois traits, mettant à profit dix ou quinze années de rencontres espacées, mais toujours très chaleureuses avec Emmanuel Hocquard, rencontres

d'autant plus chaleureuses qu'elles se faisaient parfois en présence de notre ami commun, maintenant mort, Claude Richard.

Le premier caractère ? Emmanuel Hocquard n'est jamais tout à fait là où on l'attend. Quand on le croyait dans l'atelier de Malakoff, il était à son poste au musée d'Art moderne de la ville de Paris. Faute d'être là, il était probablement en voyage, en province, ou à New York où il va souvent. Ou bien au Portugal. Ou bien à Rome où il a séjourné à la Villa Médicis. Ou bien encore en mission à Moscou. Bref, non pas un grand voyageur, car je ne suis pas sûr qu'il tienne tant à voyager, mais un allègre passeur de frontières (comme il l'écrit justement de ceux *d'Orange Export*, "notre nombril n'était pas attaché à Paris"). Mais il est aussi passeur de frontières sur le plan métaphorique, parce qu'il n'est jamais exactement là où on l'attend, il n'écrit jamais tout à fait le poème prévisible, il n'écrit pas nécessairement des poèmes, et il lui arrive de traduire.

Le second trait, c'est l'absence d'a *priori*, seule la qualité compte — à condition, naturellement, qu'il s'agisse vraiment de littérature. Pendant quatorze ans responsable du programme littéraire du musée d'Art moderne de la ville de Paris, il a fait venir pour des auditions, lectures ou débats, un certain nombre d'écrivains du monde entier, soit seuls, soit à plusieurs, soit encore pour célébrer un groupe ou une revue ou une publication ; et on appréciait chez Emmanuel Hocquard qu'il eût toujours exactement le même comportement devant une salle pleine ou devant une salle quasiment vide. Travail modeste, régulier, patient, inlassable même, en faveur de l'écriture exigeante et, comme il l'écrit, non transparente, c'est-à-dire de la poésie. Il parle lui-même d'une "écriture qui se maintient seule, sans demander à être éprouvée hors du livre". Cette formulation est d'ailleurs un bon exemple de la sobriété fondamentale d'Emmanuel Hocquard.

Mais ce n'est pas tout : pendant quinze ans, comme William Blake, Emmanuel Hocquard fut l'homme à tout faire de sa petite maison d'édition. Comme il dit lui-même avec cette rigoureuse honnêteté qui confine à l'humour : "Fabriquer de ses mains un livre même court, de la composition au façonnage en passant par l'impression, c'est agréable, mais ça représente du travail et c'est long." Et il ajoute ce qui peut nous donner à réfléchir, nous qui sommes, la plupart du temps malgré nous, saisis par l'édition comme Le Trouhadec par la débauche, "une grande maison d'édition travaille pour le public, une petite pour l'auteur".

Et maintenant, d'où écrit-il ? Toujours dans la distance : d'Un bureau sur l'Atlantique, nom de la nouvelle entreprise d'édition qu'il a lancée à Royaumont et qui publie ces jours-ci ce qui est

d'autant plus manifestement la suite de la précédente anthologie poétique publiée en 1968 par Delta sous le titre *21 + 1 Poètes américains d'aujourd'hui* que les deux responsables du choix sont encore Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud. Il s'agit de *49 + 1 Nouveaux Poètes américains*, anthologie poétique tout en français. Et le livre est dédié à Claude Richard : le cercle est bouclé.

Troisième et dernier trait distinctif : le refus total et tranquille (je doute que ce soit de l'indifférence) des bornes, limites, frontières et autres marques de séparation. Il ne transgresse pas, il n'a pas même à le faire. Il croise. Tel est Emmanuel Hocquard dans la vie, tel il est sur le papier, manifestant avec éclat son mépris de ces hiérarchies ineptes que d'aucuns seraient tentés d'établir non seulement entre poésie et prose, mais encore entre ce qu'on fait ici et ce qu'on fait ailleurs, entre les divers genres de prose, etc. Il suffit de regarder ses propres écrits : poèmes, récits en prose, monologue de théâtre en vers, essais (ou recueil d'études), traductions, enfin, et tous les croisements qui peuvent s'opérer entre ces genres. On peut parler ici de cette "hybridation générique" qui serait notamment la marque du post-modernisme.

Quant au statut de la traduction dans l'œuvre en cours d'un poète, il va nous en parler, j'imagine. Il y a chez Emmanuel Hocquard, non seulement cet intérêt pour l'étranger (pour certaines voix étrangères) qu'on trouve chez tant de ses illustres prédécesseurs dans la poésie française contemporaine (peut-être surtout chez Philippe Jaccottet, chez Yves Bonnefoy), mais une générosité, et en particulier un désir de faire connaître les écrivains qu'il apprécie, qu'il ne faut pas confondre ni avec le prosélytisme ni avec la prolixité. Il a traduit, toujours en collaboration, de l'espagnol (deux volumes d'Antonio Cisneiros, avec Raquel et Claude Esteban), du portugais (Fernando Pessoa, en collaboration avec Rémy Hourcade), du grec moderne (Démosthène Agrafiotis, avec l'auteur) et de l'anglais : Paul Auster (*Effigies*), John Taggart (*Poème de la chapelle Rothko*, en collaboration avec Pierre Alferi), Michael Palmer (*Série Baudelaire*) et, en collaboration avec Claude Richard, le roman de Charles Reznikoff, *Le Musicien*. Et puis il y a les deux anthologies.

Pour finir, j'aimerais simplement citer un passage clé, pour nous, de la belle et simple présentation en forme d'itinéraire personnel qu'il a écrite pour la nouvelle anthologie.

"Mon intérêt pour la poésie américaine n'a cessé de croître avec les années. De même qu'il m'arrive parfois d'en traduire moi-même, il m'arrive de lire de la poésie américaine en anglais. Mais mon vrai plaisir est de la lire en français. C'est alors que vraiment "soudain je vois quelque chose".

Mon contentement pourrait s'exprimer alors en ces termes : ça, jamais un poète français ne l'aurait écrit. Ou encore quand je dis que j'aime lire la poésie américaine en français, il ne s'agit pas d'un paradoxe... Je tiens à cette idée que la traduction est cette sorte de représentation dont j'ai besoin pour mieux voir et mieux comprendre (dans) ma propre langue."

EMMANUEL HOCQUARD

Merci, Michel, de cette présentation trop élogieuse. D'autant plus que ce que j'ai l'intention de vous dire (d'une façon informelle, en espérant qu'il puisse y avoir, à un moment ou un autre, un échange possible avec vous), d'autant plus que ces réflexions que je vais être amené à faire à voix haute devant vous n'apporteront aucune révélation et, somme toute, seront assez banales.

Je suis impressionné aussi d'être devant tant d'illustres traducteurs ; je n'ai jamais vu autant de traducteurs de mon vivant... en rêve, oui...

Je voudrais simplement, comme ça, en guise d'introduction un peu négative, dire que ce problème de la traduction de la poésie risque de tomber dans toutes sortes de travers et de malentendus et qu'au fond mon rêve serait qu'un jour ce problème de la traduction de la poésie puisse s'inscrire dans un débat plus général sur les problèmes de la traduction, la traduction de la poésie ne représentant qu'un cas très particulier de ce grand problème de la traduction.

Je rêve que la pratique de la traduction de la poésie puisse un jour s'enrichir et se diversifier à la faveur d'une réflexion plus générale qui serait ouverte à d'autres champs et à d'autres expériences que celle de la seule écriture.

Comment passe-t-on d'un "médium" à un autre ; d'un mode d'expression à un autre ? Comment faire communiquer des domaines que tout semble séparer, voire opposer ? Bref, comment inventer d'autres types de traduction que celles auxquelles nous sommes habitués et que nous continuons à pratiquer ? Je ne pense pas seulement à des expériences un peu limitées comme celle de Zukofsky traduisant Catulle ou celle de Pastior traduisant Pétrarque ; je pense par exemple à Charles Reznikoff traduisant de l'américain en américain avec *Testimony*, je pense à Godard, le film d'hier soir par exemple, bref, je pense à tout ce qui pourrait être inventé dans le domaine de la traduction et je pense aussi à Wittgenstein quand il écrivait : "La philosophie, on ne devrait l'écrire qu'en poèmes."

En ce qui concerne cette utopie, à ma demande et avec la collaboration du département de communication de l'école des

beaux-arts de Bordeaux, se réunira à Royaumont, au printemps prochain, une première rencontre internationale interdisciplinaire destinée à jeter les bases d'une réflexion dans cette direction.

Je vais m'en tenir au problème particulier de "poésie et traduction" ou de la traduction de la poésie. Je ne suis pas traducteur, donc je vous en parlerai en tant qu'écrivain.

En fait, je ne serai jamais traducteur ; je ne sais pas si je continuerai à être écrivain, mais je ne serai jamais traducteur et donc je souhaiterais qu'éventuellement, chose qui n'arrive pas fréquemment, croyez-le bien, un dialogue ou des échanges puissent surgir à l'occasion de cette rencontre entre un écrivain et des traducteurs.

Je voudrais, avant de vous faire part de quelques réflexions qui ressortent pour l'essentiel de mon expérience personnelle (je n'ai pas de théorie particulière de la traduction, je ne suis pas non plus un théoricien de la traduction), vous lire un extrait de la première page de la préface qu'avait écrite pour la *Fabrication des Américains* de Gertrude Stein, son premier traducteur français, Georges Hugnet, qui fut un poète sinon surréaliste du moins dadaïste. Voici ce qu'écrivait Georges Hugnet :

"Je ne sais pas l'anglais, mais j'ai traduit lettre par lettre et virgule par virgule. Un jour Virgile Thomson remonta et déclencha devant moi des mécanismes exquis, des boîtes à musique ; c'étaient des pages de Gertrude Stein. Je ne connaissais que quelques pages de Gertrude Stein, puis je la connus elle-même et toute son œuvre m'apparut plus nettement, chacun de ses mots m'éclaira davantage ; alors j'écrivis pendant cet été quelques pages à propos d'une traduction française d'elle paraissant en revue. Ces quelques pages lui plurent surtout parce qu'elles coïncidaient avec un passage d'un de ses livres et justement de la *Fabrication des Américains*. Elle me confia donc la traduction des morceaux choisis de ce gros livre, à moi qui ne sais pas l'anglais. J'avais compris, paraît-il, et tout est là.

"Je pense qu'elle ne s'est pas trompée et je souhaite n'avoir pas trahi une œuvre dont l'importance est capitale. Je ne sais pas l'anglais ; alors Gertrude Stein a fait cette traduction en collaboration avec moi ; avant tout j'ai écouté attentivement tout ce qu'elle me disait, toutes ses explications d'elle-même ; ce qui venait d'elle était à elle ; autant que possible son vocabulaire français m'a servi et je me suis efforcé de reconstituer en même temps que le rythme et le débit de son livre, ceux de sa conversation ; comment cette traduction serait-elle médiocre ? Elle ne peut être qu'excellente ou très mauvaise. Nous avons inventé une nouvelle manière de traduire, c'est tout.

"Il s'agissait d'être exact. Tous les traducteurs rendent assez bien la pensée, mais on a peu d'exemples de traductions qui satisfassent pour le style, le rythme, le vocabulaire, la couleur et la résonance des mots.

"Avant tout, avant la pensée qui est ce qu'il y a de plus facile à traduire, je me suis attaché à rendre le plus fidèlement que j'ai pu le rythme, la vie du vocabulaire, le grouillement des consonnes et des voyelles et leur choc, la rencontre des propositions, la répétition des phrases ; à restituer aux mots leur volume, leur poids, leur son ou tout au moins à trouver une équivalence qui, devant une impossibilité, sauvera la situation, à respecter une ponctuation dont l'apparente fantaisie cache des soucis plus graves."

Si j'ai lu ce texte de Georges Hugnet, c'est parce que d'une part il n'est pas très connu, et d'autre part il introduit et il recoupe assez bien un certain nombre de choses que je pense moi-même.

J'apporterai des bribes ou des éléments de réponse qui valent pour moi, mais qui ne valent pas nécessairement pour tout le monde ; je voudrais quand même soulever un certain nombre de questions. Je soulèverai toutes ces questions et je parlerai de ces problèmes en tant qu'écrivain, pas en tant que traducteur. Je ne veux pas empiéter sur un domaine qui n'est pas le mien.

Il se peut que la manière d'aborder la chose ne soit pas toujours la même selon qu'on est traducteur ou écrivain ; que les enjeux, s'ils se recourent, ne coïncident pas forcément et que les demandes de l'écrivain ne s'accommodent pas toujours des exigences du traducteur. Pour qu'il n'y ait pas trop de malentendus entre nous, je voudrais à mon tour délimiter aussi simplement que possible le champ à l'intérieur duquel je souhaite m'interroger. Ce champ est celui qu'il m'est arrivé, comme l'a rappelé Michel Gresset, de pratiquer, qu'il m'arrive toujours de pratiquer, ce champ concerne uniquement la poésie contemporaine, c'est-à-dire que je n'ai jamais été amené à me coller avec ces problèmes à propos des auteurs du passé, récent ou moins récent.

C'est une des raisons pour lesquelles j'ai tenu à vous lire en exerçant cet extrait de la préface de Georges Hugnet ; c'est parce que, toujours en tant qu'écrivain, je pense qu'une des choses les plus passionnantes qui puisse nous arriver (pas en dehors d'écrire, mais comme un accompagnement de notre écriture et de nos lectures), c'est de connaître les écrivains contemporains d'autres langues, d'autres formes de culture. Ce qui est très beau dans l'exemple de Georges Hugnet, c'est que c'est un écrivain qui

découvre Gertrude Stein et qui immédiatement la traduit, si démuni qu'il fût pour le faire. Apparemment, lui comme elle y ont trouvé leur compte.

Exemple bien connu et plus ancien, celui de Charles Baudelaire se passionnant pour Edgar Poe.

Il est indispensable évidemment que des traducteurs ou d'autres écrivains français combler un certain nombre de lacunes ; je pense particulièrement à la poésie américaine puisqu'elle m'est plus proche, et plus chère que d'autres, mais pas exclusivement et, en effet, il nous manque des traductions d'un certain nombre de poètes très importants ; je pense à Jack Spicer, à Charles Olson et ainsi de suite. Mais je pense que si les écrivains contemporains se mettent à la traduction, ce n'est pas tellement leur rôle de traduire des gens, si importants ou si prestigieux soient-ils, du passé, mais que leur rôle est de traduire leurs contemporains ; et c'est une des tâches auxquelles avec quelques amis nous nous attelons assez régulièrement.

Il me semble qu'au cours des dix-quinze dernières années, il y a eu plus de traductions de poètes contemporains étrangers qu'il n'y en a eu pendant peut-être tout le reste du siècle ; et cela pour des raisons qui paraissent évidentes, ne serait-ce que des raisons économiques ; ce sont moins à ma connaissance des traducteurs professionnels qui se sont attaqués à la traduction des contemporains que des écrivains ; et ils ont été soutenus et portés dans ce travail davantage par de petites maisons d'édition que par les grandes. Evidemment pour une grande maison d'édition, c'est plus gratifiant, comme le rappelait Michel Gresset, de publier les poèmes de Faulkner que de publier un écrivain qui n'est absolument pas connu du public français.

Pour ce qui me concerne, je parle un peu à bâtons rompus et, comme le disait Michel Gresset, il ne s'agit pas du tout de prosélytisme ou d'augmenter le volume des ouvrages de littérature étrangère sur les rayons des bibliothèques ; non, il s'agit de quelque chose qui est tout à fait consubstantiel à notre propre travail d'écriture ; et donc c'est moins par souci littéraire que par nécessité. Pour ce qui me concerne, je dois dire que je lis avec peut-être plus d'acuité, plus de curiosité, plus d'intérêt, des traductions de poésie étrangère que je ne lis, du moins aujourd'hui, de poésie française ; en fait, ça a toujours été comme ça ; je crois que ce qui m'a amené moi-même à l'écriture en français, ça a été les traductions de gens qui étaient contemporains. Je sais par exemple qu'un des grands chocs qui a déclenché chez moi le désir d'écrire, a été la lecture de *Terre vaine*, des *Quatuors* d'Eliot, à une époque où il n'était pas encore mort (c'était la fin de sa vie, mais c'était encore vraiment un contemporain).

A ce sujet, je voudrais vous faire part d'une réflexion qui vous irritera peut-être, mais ce n'est pas du tout de la provocation de ma part. J'ai lu Eliot, puisque je parle d'Eliot, dans la traduction qui reste la traduction la plus répandue, pour différentes raisons, celle de Pierre Leyris ; et je dois dire que cette lecture d'Eliot, je pense aux *Quatuors*, je pense à beaucoup de textes de T. S. Eliot, je les ai lus comme vraiment de la poésie française, en français ; et bien sûr il m'est arrivé par la suite de replonger dans Eliot et de relire ses poèmes en anglais, mais je n'ai jamais retrouvé en anglais le plaisir que j'avais éprouvé et que je continue d'éprouver à le lire en français.

Ne prenez pas ça du tout comme une provocation ou comme un paradoxe ; c'est simplement le témoignage d'une expérience où l'émotion était plus forte en français qu'en anglais. Je voudrais citer à cet égard une remarque de Wittgenstein, de mémoire, qui illustre mon propos et ce que je raconte à propos de cette nécessité d'avoir affaire à des textes étrangers comme retour sur ma propre langue. Dans une de ses remarques, Wittgenstein dit que ce dont nous avons le plus besoin, c'est d'élaborer des concepts fictifs qui seuls nous permettent de comprendre les nôtres.

Je vais vous lire la fin de cette petite présentation de l'anthologie *49 + 1 Nouveaux Poètes américains* : "A la question qui m'est souvent posée, non sans arrière-pensée, on s'en doute : quelle influence la poésie américaine a-t-elle sur ce que vous écrivez ?, je réponds par cette autre question : vaut-il la peine de voir un ours blanc ?..." car il ne s'agit pas d'un problème d'influence, mais d'un problème de lecture ; il ne sert à rien de me, de se, de vous demander s'il faut, s'il fallait, s'il aurait fallu ou non écrire comme des poètes américains ; comment le pourrions-nous, puisque nous ne sommes pas américains et que nous écrivons en français ! Il s'agit seulement de savoir si la lecture en français, car nous n'avons pas voulu d'anthologie bilingue, de ce qu'écrivent des Américains peut nous stimuler et nous aider à écrire ce que nous écrivons ?

C'est la raison pour laquelle cette anthologie se veut aussi, pour reprendre les termes de Stephen Rodefer qui est un des poètes de l'anthologie : "une contribution à la littérature française d'aujourd'hui". Et dans une certaine mesure aussi, "une contribution à la littérature américaine d'aujourd'hui".

Il y a un autre point que je souhaiterais aborder, c'est celui du passage, en poésie, d'une langue à une autre. Evidemment, c'est ici que nous risquons de nous séparer, du moins de ne pas toujours très bien nous comprendre. Je dirais que la question n'est pas : comment passe-t-on d'une langue à une autre ; même si nous ne savons pas très bien comment nous passons d'une langue à une autre, nous savons très bien le faire. Ce n'est pas un problème.

Le problème serait plutôt : comment passons-nous d'un poème en anglais à un poème en français ?

Georges Hugnet disait dans ce petit morceau de préface une chose qui me paraît absolument fondamentale, à savoir que ce qui est le plus facile à traduire et ce qui ne pose aucun problème, c'est le sens. Comme il le dit, il est évident que là il faut être exact ; il ne s'agit pas de se permettre des fantaisies ; c'est même la moindre des choses. Mais une fois que le sens est traduit, tout reste à faire.

Je voudrais évoquer un livre de Wallace Stevens traduit aux éditions Delta il y a quelques années. La qualité de "version" de cette traduction n'est pas à mettre en question ; je suis absolument convaincu — je n'ai pas vérifié mais je suis convaincu — qu'il n'y a pas le moindre contresens ou faux sens. Mais ce qui est quand même très déroutant, c'est que quand on lit ce livre de Stevens, une fois qu'on l'a fini, on se dit : mais où est le poème ? Ça me fait penser à cette histoire où la chose était évoquée de la manière suivante : "Je vois le cavalier, je vois la selle, je vois les étriers, je vois la cravache, je vois tout, mais où est donc passé le putain de cheval." Au fond, c'est un peu ça notre problème : comment passer d'un cheval anglais à un cheval français !

Certainement pas en faisant parler français un cheval anglais !...

Dans cette affaire-là, vous ne m'entendrez jamais parler de traduction en termes de langue d'origine ou de langue d'arrivée, encore moins de langue cible et autres métaphores plus ou moins publicitaires ou métaphysiques.

Ce n'est pas par refus d'une approche logique ou philosophique ; il s'agit d'un problème concret. La question est : à quel prix et dans quelles conditions passe-t-on d'un poème anglais à un poème français ? parce que c'est bien de ça qu'il s'agit. Il s'agit, pour nous lecteurs français, nous ou d'autres qui n'ont pas accès à d'autres langues, de lire quelque chose qui en français soit un poème et non pas une absence de poème.

Je dirais, pour aller vite, que l'apparition du poème en français n'est possible qu'au prix de la disparition du poème en anglais, par exemple. Et pour faire bien comprendre ce que j'entends par là, j'userai d'une comparaison et je parlerai d'une expérience.

La comparaison c'est, je ne sais pas si vous vous souvenez dans les remarques préparatoires des *Investigations philosophiques* de Wittgenstein, il y a une suite de remarques à partir de cette double figure, la tête de l'oie et la tête du lapin. Cette même silhouette, si elle est dressée, on y voit une tête d'oie, et si elle est inclinée, on y voit une tête de lapin. C'est ce que je trouve de plus simple pour dire cette histoire du poème en anglais ou

en français, on ne voit jamais les deux silhouettes en même temps : on voit ou bien l'une ou bien l'autre ; on est ou dans le poème en anglais ou dans le poème en français. Et peut-on dire qu'on passe du poème anglais au poème français ? Je n'en suis pas sûr.

Peut-on dire que la tête de lapin soit à l'origine de la tête de l'oie ou inversement ? Certainement pas.

Quant à l'expérience, elle a été la suivante : il y a un peu moins d'un an, en décembre dernier, Claude Royet-Journoud et moi-même avons été invités au Portugal pour un séminaire de traduction collective. La traduction collective, on en reparlera peut-être demain à l'occasion de la table ronde du matin ; je voudrais quand même en dire un mot pour éclairer mon propos.

Apparemment la traduction collective, c'est ce qu'il y a de plus aberrant pour aborder le problème de la traduction en poésie, du moins dans l'idée qu'on se fait de la pratique de la traduction de la poésie ; on peut penser qu'on décide de traduire un poète ou un livre parce qu'on a eu un coup de cœur ou une passion qui mûrit lentement et que c'est dans cette espèce de tête-à-tête méditatif, patient, que se fait le travail. Or, lorsqu'on participe à un séminaire de traduction collective, les poètes qui vont être traduits, ou le poète qui va être traduit, se trouvent confrontés à cinq ou sept poètes d'une autre langue qui généralement découvrent, au fur et à mesure, les textes qu'ils vont être amenés à traduire ; donc ça paraît les pires conditions pour faire un travail sérieux en traduction.

En fait, on en reparlera, il n'en est rien. On s'aperçoit très vite qu'à la faveur de ce travail en commun, au bout d'un jour et demi commence à se dessiner quelque chose qu'on pourrait appeler le "traducteur collectif", et il n'y a pas là cinq ou six voix ou suggestions qui se manifestent, mais tout d'un coup il n'y a plus qu'une voix qui parle.

Ce qui est intéressant, c'est que quand on est amené à expliquer un certain nombre de choses à ces poètes traducteurs qui ne vous ont jamais lu, donc qui ne savent pas quels sont vos exigences, vos préoccupations, vos souhaits, etc., vous êtes amené à répondre à toutes sortes de questions et à des questions que vous-même, vous ne vous êtes jamais posées en écrivant. Tout ça semble chaotique, désordonné, et au fur et à mesure, pour que ces gens puissent faire leur travail, on a l'impression qu'ils sont littéralement en train de dépecer, mettre en pièce votre texte au point qu'on en est soi-même écoeuré, au point qu'on se dit : ai-je pu écrire une chose pareille, ça ne veut plus rien dire ! On se dit c'est extrêmement déconcertant et qu'est-ce qu'il peut sortir d'une démarche pareille ?

On s'aperçoit en fait qu'au fur et à mesure que votre propre poème en français est complètement concassé, détruit, tout à coup un poème apparaît dans l'autre langue, et se reconstitue de façon tout à fait cohérente.

Ça c'est une expérience qui est très impressionnante ; c'est un peu comme si vous aviez un champ magnétique qui attire la limaille et qui désorganise votre propre organisation, et tout à coup autour de cet autre champ magnétique quelque chose d'autre se constitue, mais il ne reste rien du précédent.

Ce qui m'amènerait à dire de façon un peu abrupte, on n'a pas vraiment le temps d'approfondir l'analyse, que la question de l'origine ne se pose pas. Le "texte d'origine" c'est une façon de parler, ce n'est pas une façon de travailler. Si on veut parler d'origine, la seule origine c'est la volonté de celui qui traduit. C'est lui qui est l'origine de la chose. De la même manière que celui qui écrit. La seule différence que je vois, c'est que lorsqu'on écrit, lorsqu'on traduit du silence, on est confronté à sa propre bêtise, tandis que lorsqu'on traduit on écrit en prenant appui sur l'intelligence d'autrui. C'est toujours plus satisfaisant !

A cet égard, je dirais que je "revendique" les quelques traductions que j'ai pu faire, que j'ai toujours faites en collaboration (parce que j'aime cette rare possibilité qui nous est donnée d'écrire à deux ou à plusieurs que représente la traduction) comme des écrits à part entière. J'imaginerais par exemple qu'un jour mon éditeur puisse publier un livre de toutes mes traductions comme un livre de moi que je signerais, et dans ce cas de figure, je dirais que John Taggart, Michael Palmer, Antonio Cisneros, etc., sont des hétéronymes d'Emmanuel Hocquard.

Voilà ce que je voulais dire et je voudrais conclure. Je voudrais seulement lever le lièvre qu'appelle logiquement ce que je viens de dire, à savoir : le statut de la publication de la traduction de poésie.

On voudra bien comprendre qu'en ce qui me concerne, et compte tenu de ce que je viens de dire, le principe de la publication de la poésie en bilingue, c'est-à-dire le texte anglais d'un côté, français de l'autre, me paraît non seulement inutile mais proprement inacceptable.

AUTOUR DE RILKE

JEAN-YVES MASSON

Nous voudrions tout d'abord saluer, à l'occasion de ce débat, la présence parmi nous de M. Christophe, qui représente l'Allemagne, et le remercier d'être venu.

Nous allons nous entretenir aujourd'hui de la traduction de Rilke en France : éditer, traduire, retraduire Rilke. Trois mots : comment l'éditer, comment traduire ce qui ne l'a pas encore été, et comment retraduire, comment ajouter une version nouvelle à celles qui existent déjà ; dans quel but, selon quels critères ? Voilà quelques-unes des questions, quelques-uns des thèmes que nous voudrions aborder devant vous et avec vous, à l'occasion de ces Assises consacrées à la traduction de la poésie, Rilke étant peut-être pour beaucoup d'entre nous, en ce siècle, *le* poète par excellence.

Avant de commencer, je placerai ce débat sous le signe d'une phrase des *Entretiens de Goethe avec Eckermann*, où celui-ci déclare sans ambages que l'important, dans un poème, est ce qui résistera à la traduction ; cela paraîtra, à beaucoup d'amateurs de poésie que nous sommes, à la fois encourageant et choquant. Plus que pour n'importe quel autre genre littéraire, la question qui se pose est bien de savoir, lorsqu'on aborde la traduction de la poésie, en quoi consiste le *sens* d'un texte et ce qu'on fait de celui-ci, ce qu'on lui ajoute, ce qu'on lui enlève, ce que l'on déplace.

Pour parler de Rilke, sous le signe de cette interrogation, voici cinq traducteurs, quatre plus moi-même*, qui se sont affrontés à cette œuvre :

Claude Vigée, qui traduit Rilke depuis longtemps (ses premières traductions ont paru en 1953). Il a porté en lui longtemps

* Jean-Yves Masson, animateur de ce débat, a reçu le prix Nelly-Sachs aux Assises d'Arles 1990 pour sa traduction des poèmes de Hugo von Hofmannsthal

l'anthologie qui vient de paraître aux éditions Arfuyen. On ne présente pas Claude Vigée. On peut dire seulement ici qu'il est venu à Rilke en poète, et que son rapport à la langue allemande passe par sa connaissance de l'alsacien ; son dernier recueil, *Le Feu d'une nuit d'hiver*, a d'abord été composé en langue alsacienne avant de paraître chez Flammarion dans une version française remaniée.

Charles Dobzynski, lui, est venu à l'allemand par un autre biais, celui du yiddish ; il porte, lui aussi, ses traductions en lui depuis longtemps : une quarantaine d'années également. Lui aussi est avant tout un poète, même si on lui doit des traductions, et notamment une *Anthologie de la poésie yiddish* aux éditions du Seuil. Critique littéraire et rédacteur en chef de la revue *Europe*, son dernier livre, *La vie est un orchestre*, vient de paraître chez Belfond.

Jean-Pierre Lefebvre, spécialiste de la traduction de textes philosophiques, participe à la future édition des *Œuvres complètes* de Rilke dans la Bibliothèque de la Pléiade, dirigée par Gerald Stieg. Il est également romancier et travaille actuellement au CNRS. Parmi ses dernières publications, une nouvelle traduction de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel (chez Aubier) et *Hölderlin, journal de Bordeaux* aux éditions William Blake.

Maximine Comte-Sponville, enfin, a publié chez Actes Sud une traduction nouvelle des *Élégies de Duino* réalisée en consultation, en dialogue, avec un de ses amis linguistes, Eric Dortu. Elle vient également de traduire les *Sonnets à Orphée* qui ne sont pas encore parus mais dont elle a bien voulu me confier un extrait pour le dossier dont vous disposez, et que vous aurez peut-être le temps de parcourir pendant que nous parlerons. Maximin va prochainement publier ses propres poèmes aux éditions Arfuyen.

Comment aborder la question de la traduction de Rilke ? Avant de faire un premier tour de table pour demander aux différents participants de présenter leur travail et leur démarche, je voudrais répertorier plusieurs séries de problèmes.

Tout d'abord, certains textes de Rilke sont dans le domaine public alors que d'autres ne le sont pas ; c'est en fonction de

(éditions de La Différence, collection "Orphée"), auteur dont il a également traduit *le Livre des amis* (Maren Sell), *la Femme sans ombre et l'Homme difficile* (Verdier). Il dirige aux éditions Verdier la collection de littérature allemande *Der Doppelgänger* (Le Double) et a également publié des traductions de l'italien et de l'anglais (notamment Mario Luzi et W. B. Yeats). On lui doit un essai en collaboration avec Sarah Kofman : *Don Juan ou le refus de la dette* (éditions Galilée) et de nombreux poèmes parus dans différentes revues (*la Nouvelle Revue française*, *Corps écrit*, *Nota Bene*, *Polyphonies*, etc.).

Jean-Yves Masson a publié une anthologie des poèmes de Rilke consacrés à la musique (*Chant éloigné*, Verdier) et prépare plusieurs autres traductions de cet auteur, ainsi qu'un essai, dans une perspective comparatiste, sur le rôle de la musique chez Rilke, Jouve et David Gascoyne.

cette situation que se pose aujourd'hui, face à l'ensemble des textes qui sont encore la propriété littéraire des éditions du Seuil pour la langue française, qu'ils aient été traduits ou non, la question de ce qu'on *peut* faire autour de Rilke.

Il faut savoir, en effet, que la loi allemande qui régit les droits d'auteur repose sur une coupure ; les textes parus avant le 24 octobre 1920 sont protégés soixante-quatre ans et deux cent cinq jours après la mort de l'auteur ; ceux qui sont parus ultérieurement sont protégés cinquante-huit ans et cent vingt-deux jours après la mort de l'auteur, ou après la date de leur publication lorsqu'il s'agit de textes posthumes.

C'est ainsi que les *Elégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée* sont tombés dans le domaine public vers 1988, mais qu'en revanche les éditions du Seuil conservent l'exclusivité d'un certain nombre de textes, notamment ceux qui ont paru après la mort de Rilke. Quoique certains éditeurs aient été obligés récemment de retirer de la circulation des publications qu'ils pensaient légitimes, ou d'en retarder la parution, c'est une situation parfaitement normale, et c'est ici l'occasion pour nous de saluer, je pense, d'un commun accord, le remarquable travail accompli, en poète, par Philippe Jaccottet pour servir l'œuvre de Rilke, jusqu'aux deux volumes les plus récents parus dans la collection "Le don des langues" : les *Journaux de jeunesse* et les *Lettres sur Cézanne*, traduits et présentés par ses soins.

Il n'en demeure pas moins que l'importance et la complexité des poèmes de Rilke justifient amplement la coexistence de traductions multiples qui s'enrichissent les unes les autres au lieu de se concurrencer, et qu'on peut aussi se demander quelle justification il y a à proposer une traduction nouvelle des *Elégies de Duino* ou des *Sonnets à Orphée* sans proposer aussi, pour les éclairer, un certain nombre de textes qui les accompagnèrent ou qui participèrent à leur genèse : non seulement les multiples esquisses de Rilke, mais aussi l'ensemble des *dédicaces* calligraphiées par celui-ci sur la couverture des envois d'auteur de ces textes à ses meilleurs amis, dédicaces qui constituent des poèmes autonomes, souvent admirables, qui reprennent, amplifient, adaptent au destinataire les principaux thèmes des *Elégies* et des *Sonnets*. Il existe aussi des poèmes indépendants simplement contemporains de la composition de ces deux ensembles qui constituent le "sommet" incontesté de la création rilkéenne, et parmi ceux-ci des cycles entiers. Citons parmi ces cycles les *Poèmes à la nuit* que Rilke considérait comme un tout, qui annoncent à plus d'un titre l'éclosion des *Nouveaux Poèmes*, et qui, pour certains, ne figurent pas du tout dans le volume des éditions du Seuil ou, pour les autres, ne s'y trouvent qu'en ordre dispersé. Je songe aussi, ici, au cycle attribué par Rilke à un comte imaginaire, dont

les initiales sont C. W., qui constituent un ensemble très original, tout à fait "à part" du point de vue du ton et de l'intention poétique, et qui n'a jamais encore été traduit en français. On pourrait encore citer la correspondance poétique avec Erika Mitterer. Tous ces textes représentent comme la partie immergée de l'iceberg dont les *Sonnets* et les *Elégies* sont la partie émergée. Tel est donc, me semble-t-il, le premier problème qu'il faut évoquer. Pour nous tous qui sommes rassemblés ici, Rilke est peut-être l'un des plus grands poètes du xx^e siècle, mais c'est également un auteur pour lequel se pose le problème d'une œuvre extrêmement *inéga*le, ou plutôt *ascendante*, puisque les premiers textes en sont encore sous l'influence du romantisme ; ce sont des textes du xix^e siècle, très sentimentaux. Et puis, il y a peu à peu, jusqu'aux *Nouveaux Poèmes*, jusqu'aux *Sonnets*, jusqu'aux *Elégies*, une sorte de montée, qui n'est sûrement pas linéaire, mais qui fait qu'on peut se demander — et c'est la question, je crois, qui s'était posée aux responsables de l'édition du Seuil — s'il faut publier certains textes, certains livres, intégralement : on est sûrement en droit aujourd'hui, malgré tout, d'exiger qu'il y ait au moins *une* traduction intégrale du *Livre des images*, par exemple. Il n'y en a pas : dans l'édition du Seuil, on trouve une simple sélection.

Ce sont toutes ces questions que nous allons aborder, en allant, si vous le voulez bien, du plus concret au plus abstrait, c'est-à-dire en allant du problème de l'édition, y compris de l'édition bilingue, jusqu'au problème des choix de traduction. Je pense que nous pouvons déjà nous mettre d'accord sur un principe : il ne faudrait pas que ce débat dégénère en interrogation sur ce qu'il *faut* faire ou ne pas faire, mais simplement en confrontation sur les *choix* de chacun. Je pense que c'est la question qui se posera, par exemple, à propos de la traduction des *Sonnets à Orphée* en vers réguliers : nous avons ici deux traducteurs, Charles Dobzynski et Maximine, qui ont réalisé deux traductions en vers réguliers, alors que Claude Vigée publie quelques traductions des *Sonnets à Orphée* qui ne sont pas en vers réguliers, et que, parmi les traductions existantes, aucune, je crois, n'était jusqu'à présent en vers réguliers.

Je voudrais faire un rapide tour de table des différents traducteurs en commençant — l'ordre ne signifie rien — par Claude Vigée, et en lui demandant de nous raconter un peu son aventure "rilkéenne", de nous parler de son envie de traduire Rilke et des principes qui ont guidé, puisqu'il s'agit d'une anthologie, son choix et son travail, puis son retravail.

CLAUDE VIGÉE

Rilke est une découverte de ma jeunesse en Alsace. J'ai appris par cœur quelques-uns de ses poèmes en 1937-1938 au lycée

Fustel-de-Coulanges à Strasbourg. Notre professeur d'allemand s'appelait Henri Adrian, c'était un vieil érudit local et un bon poète dans la tradition du romantisme finissant. Depuis, je n'ai jamais cessé de fréquenter l'œuvre de Rilke ; mais j'ai pris des distances, à certains moments de ma vie, lorsque je voulais me protéger des aspects trop morbides de sa sensibilité.

Rilke prétend qu'une traduction poétique est une gageure vouée fatalement à l'échec. "Il vaut bien mieux, opine-t-il gravement, s'en tenir à l'original." C'est en effet la conduite la plus sage, la plus prudente surtout... Voilà un jugement sévère, venant du traducteur étonnant des sonnets de Michel-Ange, de Louise Labé, d'Elizabeth Browning, des principaux poèmes de Paul Valéry.

Boutade ou non, cette remarque caustique de Rilke nous incite à l'humilité. Confrontés à la version originale — à sa source étrangère — la traduction d'un poème ne saurait être qu'un fil d'Ariane, un simulacre plus ou moins réussi. Il ne faut jamais confondre *la Danse devant le temple* avec la liturgie maîtresse qui se célèbre à l'intérieur du sanctuaire. Mais la danse amoureuse du pèlerin en état de grâce face au portail entrouvert constitue, elle aussi, un rite important, difficile à accomplir avec succès. L'application à la tâche ne suffit pas.

Comment ai-je senti vivre et croître en moi la poésie de Rilke ? Ma confession va peut-être vous surprendre : c'est le ton un peu provincial, presque maladroit, de l'allemand du sud, démodé et suranné, caractéristique de Rilke, qui m'a séduit d'emblée dans la classe de poésie d'Henri Adrian, à l'époque déjà si lointaine où je terminais ma philo au lycée, sur la place du Château, à côté de la cathédrale. J'y ai été d'autant plus sensible que je suis patoisant de naissance. A travers mon dialecte alémanique original, j'entendais résonner chez lui — dans ces poèmes tout en demi-teintes, empreints d'une humeur grave, souvent nostalgique — des accents oubliés de jadis, des inflexions déchirantes qui me semblaient venir d'un domaine de parole désormais interdit. Je l'avais parcouru avec amour dans une autre existence peut-être... Leur mélodie hésitante me paraissait issue d'une demeure déjà perdue, d'un vieux pays de marécages et de sous-bois, fait d'une matière sonore encore familière à mon cœur bientôt errant. Oui, j'y retrouvais les traces de mon royaume ancien ; c'est en franchissant à rebours cet espace d'oralité intime que j'ai tenté de le traduire, poussé par le désir de capter son atmosphère si particulière. Cette ambiance mélancolique était comme un secret gardé entre lui et moi.

La première tâche d'un traducteur de poésie est de produire un rythme vivant, sans songer à imiter ou à restituer celui de son modèle étranger. Au contraire, il faut le conjurer hors du

vide de sa conscience en éveil, à partir du silence qui remplit sa propre ouïe qui attend et interroge l'avenir. Comment rendre de manière littérale et scolaire les scansion originales ? Comment passer sans aucune transition des rythmes profonds de l'allemand rilkéen, si maniéré, si curieusement personnel, à ceux du français parlé d'aujourd'hui ? Un abîme les sépare à première vue, et à l'impossible nul n'est tenu. Mais il est permis *d'écouter* intensément le murmure des syllabes initiales, de suivre en soi leurs mouvements subtils, d'accueillir leur respiration pleine de justesse, de distinguer les sonorités spécifiques qu'elles éveillent dans notre oreille attentive aux nuances de leur musique. Ensuite, par l'effet d'une ascèse mentale, en s'éloignant de soi-même, en s'oubliant dans cette écoute fascinante, on réussira à recréer dans la différence quelque chose de l'élan primordial. Dans le corps naissant de la traduction s'esquisse une nouvelle vie faite à la ressemblance de l'autre poème, qui lui a servi de racine ou de souche. Une variation sur le mouvement fondamental s'effectue dans mes mots dès qu'ils s'ajustent pour réinventer le modèle dont ils s'inspirent.

J'ignorais au commencement si j'avais la moindre chance d'aboutir à un texte vrai et vivant : quel serait le fruit de cette conversion improbable ? Me récitant à mi-voix, vers trente ans, dans mon exil américain, certains poèmes de jeunesse de Rilke autrefois appris à l'école en Alsace, j'y recueillis une ancienne confiance, restée enfouie en moi-même. Je reconnaissais avec bonheur ces tons un peu tremblés, intimes et voilés, qui m'avaient tant séduit avant guerre, dans l'adolescence. Je ne me sentais guère capable de les imiter, de les reproduire en français. Mais j'éprouvais le besoin d'y répondre à ma façon, en prenant mon élan dans le lieu le plus obscur, le plus secret de mon être. Était-ce seulement l'effet du hasard ? Il s'agissait surtout de poèmes qui, en dépit de leur facture prosodique serrée, de leur composition rigoureuse, se simplifiaient soudain à l'extrême. En s'ouvrant ainsi au regard de la conscience, ils s'éclairaient en profondeur, jusqu'à rejoindre parfois la transparence de la chanson populaire des régions alémaniques. C'est justement ce contraste-là, la résolution de l'état d'âme obscur et trouble dans la lumière d'une connaissance, d'une intelligence sensible où l'on respire enfin librement, où l'on échappe un instant à l'oppression et à l'angoisse de l'existence, qui m'émerveillait dans les meilleurs poèmes de Rilke. Dans son œuvre riche et multiple, je préférais d'instinct les moments de poésie lucide, les fragments témoignant d'une totale nudité "ne coûtant guère moins que tout", comme dit T. S. Eliot dans ses *Quatre Quatuors*. Ce sont des passages où la parole en quête de sa propre vérité se mue en évidence aveuglante, car l'obscur secret de notre vie s'y change en savoir partagé avec autrui.

Voici, en guise d'exemple, un poème extrait du *Livre des images* où le sens est conquis de haute lutte sur l'opacité étouffante de l'expérience brute. Le jeune Rilke, perdu dans le Paris noir et glacé du début de notre siècle, voit naître les premières lueurs d'une aube sale sur la capitale hivernale, brumeuse et triste, "lorsque vers le matin se tournent les ruelles".

Die Einsamkeit ist wie ein Regen...

La solitude est pareille à une pluie...
Elle pleut sur le monde aux heures indécises,
Lorsque vers le matin se tournent les ruelles
et quand les corps qui ne trouvèrent rien
se lâchent et retombent attristés et déçus ;
et quand des êtres qui l'un l'autre se haïssent
sont forcés de dormir ensemble dans un lit :

la solitude alors avance avec les fleuves...

La fidélité est une vertu nécessaire de toute traduction. Pour être un artisan du langage honnête et compétent, il convient avant tout de restituer le sens obvie du texte, en l'interprétant avec doigté et souplesse. Le contenu sémantique primaire du poème allemand doit être partagé avec le lecteur futur qui l'ignore. Celui-ci avance vers l'œuvre scellée en tâtonnant dans la nuit, comme un aveugle plein de confiance qu'il faut guider doucement par la main. Pour réussir ce voyage périlleux qui s'achèvera par un véritable échange entre les deux langues, il importe de se sentir à la fois bien et mal dans l'une comme dans l'autre. Le traducteur saura jouir et pâtir à la fois de ce qui se donne à transmuter dans l'opération, sans jamais se leurrer sur les difficultés inhérentes à une approche précise et détaillée du texte. Si l'on part d'un poème en langue étrangère, c'est afin d'en prendre congé. Comme le disait tantôt Emmanuel Hocquard, on quitte le texte d'origine pour se frayer à ses dépens un nouvel espace de parole, un domaine sauvage du langage. Ainsi la semence d'un arbre se détache de sa branche, le germe vivant s'arrache à la souche ancienne pour commencer ailleurs une aventure inouïe.

Dans le poème *Einsamkeit (Solitude)*, quel était donc au départ le modèle, le germe dynamique que j'ai dû laisser derrière moi lors de la conversion du poème en français ?

*... und wenn die Leiber, welche nichts gefunden,
enttäuscht und traurig voneinander lassen ;
und wenn die Menschen, die einander hassen,
in einem Bett zusammen schlafen müssen...*

On ne peut en allemand dire les choses de manière plus simple, plus naïve en apparence, que dans ces quatre vers. Le ton est celui de la confiance cruelle et désolée. La mélodie est nue, sans grands effets lyriques, sans ornements musicaux superflus. Mais grâce à ces moyens si pauvres, avec quelle intensité Rilke ne parvient-il pas à nous rendre sensible la double souffrance de la privation d'amour et de la contrainte charnelle ! Il m'incombait, en ma qualité de lecteur et de traducteur, d'inventer en français un équivalent sonore de cette strophe impitoyable ; de trouver une séquence de mots français capables d'évoquer avec spontanéité la douleur, la solitude sans espoir, l'effroi, liés à la promiscuité forcée d'êtres humains aliénés mais enchaînés l'un à l'autre aussitôt qu'ils se réveillent au petit jour, dans l'anonymat de la métropole grise noyée sous la pluie sans fin.

Mais pour aborder la traduction en français je ne partais pas de rien. J'étais soulevé par l'écho de ces rythmes allemands sombres et lourds, qui se prolongeaient indéfiniment en moi-même. Leur sourde résonance mourait comme une ombre dans mon écoute silencieuse. Ce mutisme seul me permettait de m'approcher d'une parole vivante nouvelle, qui naîtrait sur les traces de l'ancienne.

Certains linguistes chevronnés essaient de traduire intelligemment des pensées, des images, des tournures de phrase, des figures formelles qu'ils saisissent en vrac sur la page du texte, comme on attrape un poisson tout entier dans une nasse. Quant à moi, au début, je ne saisis aucune proie toute faite, je ne maîtrise rien du tout, je comprends à peine ce dont il est question dans le poème à traduire. Bien loin de m'emparer de la victime convoitée, je suis comme enfoncé, paralysé et muet, dans la matière sonore et sémantique du texte que j'affronte les mains nues. Tout en devinant la portée du poème, sa visée potentielle, je préfère oublier pour commencer son intention superficielle, effacer de mon esprit sa signification conceptuelle, s'il en possède une à mes yeux. Absorbé dans son milieu sonore, je m'éprouve alors tout entier jouissance et angoisse.

Que je traduise Rilke, Eliot, Goll, David Rokéah, D. Seter ou divers autres poètes étrangers, je pars toujours dans la lecture à haute voix, ensuite répétée en sourdine. Marmonnant les strophes d'un poème, je me laisse porter par le flux montant et décroissant des vocables originaux, vite remplacés par ceux que je leur substitue expérimentalement en français. Je réponds au rythme des vers en l'intériorisant par degrés, je glisse avec un bonheur inquiet de phonème en phonème, comme un nageur qui fait imprudemment la planche sur les profondeurs houleuses de l'océan, sans se soucier d'autre chose que de cette dérive temporelle merveilleuse. Ainsi je réussis à capter le poème venu d'ailleurs et

d'autrefois dans ma durée actuelle. Celle-ci coïncide avec le déploiement sonore et sémantique du texte à traduire dans le champ de ma conscience aux aguets. Cette bonne écoute est faite d'humilité première. Elle témoigne d'un non-savoir heureusement consenti, d'une suspension du désir de possession face au poème porteur de l'extase rilkéenne initiale. Parce que je renonce pour un temps à la tentation de la maîtrise du langage de l'Autre, je laisse librement jouer en moi ses pouvoirs, dans un désaisissement proche de la vacuité d'esprit absolue. C'est dans cet état de légèreté que j'ai "distillé" peu à peu, syllabe après syllabe, mes traductions françaises de Rilke, d'Eliot, de Goethe aussi...

Je comprends mieux aujourd'hui ce que je cherchais dans cet exercice extravagant : à travers mon corps bien éveillé, resté présent au monde, se tramait une voix (la mienne à venir), qui se sentit rythmiquement en phase avec le chant d'un autre, à la fois intime et étranger.

De l'original, certes, on ne peut restituer entièrement ni le sens ni la forme *sui generis*, mais seulement la manière dont les mots sur l'autre rive se poussent en avant les uns les autres, pour enfin rejaillir intacts et neufs de ce côté-ci, dans mon lieu et mon temps présents. Par la soumission joyeuse à ce qui nous fait signe d'ailleurs et reste à jamais hors d'atteinte véritable, nous découvrons en nous-mêmes la démarche propre et inimitable d'une traduction réussie : consonnes et voyelles d'emprunt engendrent tout à coup, sur cette rive du fleuve, un royaume nouveau fait de sons et de sens presque autonomes. Mais cette manière d'être autre, de se mouvoir différemment dans l'espace d'aujourd'hui, n'advient qu'à celui qui se coupe de soi-même aussi bien que du modèle initial, dont les arêtes trop rigides s'opposent à cette métamorphose langagière radicale.

La traduction d'un poème est une opération paradoxale, car elle a pour but une *mimesis* impossible, qui doit se nier au cours de son déroulement même. En elle l'adéquation idéale rêvée et l'altérité réelle, qui demeure insurmontable, coexistent comme l'envers et l'endroit.

Traduire la poésie est un drôle de métier ; il exige et il élude simultanément le savoir-faire d'un écrivain. Dans cette confrérie ne se transmet nulle recette fiable ; il n'existe aucun procédé garanti pour "réussir" (quoi donc, au juste ? l'objet lui-même nous échappe...).

Il faut donc vivre cette aventure à fonds perdus en nous prêtant sans conditions préalables, ni restrictions mentales, à la conversion d'âme et de parole, au changement d'être qu'elle nous impose au plus intime de nous-mêmes. Participant intensément à la métamorphose d'un poème donné en un poème

conquis, on resurgit avec ce chant nouveau gagné sur l'ailleurs, le parler d'un Rilke qui nous demeure encore si proche, et déjà si étranger : "gain de l'espace".

Par le modeste miracle de cette transmutation verbale, on donne le jour à un monstre insolite, une chimère dont la mélodie était demeurée silencieuse jusqu'à présent. Cependant, cette musique seconde reste en sympathie profonde avec l'autre, sa rivale, celle qui fut première à vibrer dans le temps des hommes. Mais la parenté des deux jumeaux n'est pas exempte de violence. Le modèle traduit est rejeté par le lecteur de la traduction, comme on abandonne le placenta nourricier après la naissance de l'enfant-roi.

Bien que détachée de sa matrice, l'œuvre du traducteur demeure comme l'écho, le rappel de ce qui fut laissé en arrière, sans jamais être oublié ni supplanté. Chacune de mes traductions doit se lire comme un remerciement adressé au poème étranger passionnément visité, puis délaissé. La reconnaissance est la condition de cet accouchement difficile ! C'est avant tout par gratitude que j'ai éprouvé la nécessité de traduire les poèmes de Rilke ou d'Eliot, auxquels je m'étais d'abord heurté comme Jacob affronta l'ange nocturne au gué de Phanuel. Au don gratuit de la poésie d'autrui répond ma simple gratitude, qui fait écho à la générosité et à la bonté investies dans les œuvres héritées du passé humain. Seule la gratitude rend possible la résurrection d'un poème dans un autre continent de la parole, comme elle favorise l'émergence de tout ce qui est bon, rare et précieux en ce monde.

JEAN-YVES MASSON

En fonction de ce que je sais déjà de sa traduction par une conversation antérieure, j'ai envie de demander à Maximine ce que lui inspirent les réflexions de Claude Vigée et comment elle y est venue, elle, puisqu'il y a une chose qui me frappe dans ce que je sais de sa vision de Rilke et dans ce que je viens d'entendre Claude Vigée dire, c'est l'idée de simplicité, de concrétude dans l'expression : il y a peut-être là un rapprochement entre vous.

MAXIMINE COMTE-SPONVILLE

J'étais précisément en train de penser : pourvu qu'il me donne la parole, que je puisse dire au grand monsieur qui est là, à côté de moi, à quel point je suis heureuse d'entendre par sa bouche parler d'une *nudité*, d'une *simplicité* de Rilke.

Mon histoire "rilkéenne", bien sûr, est très différente de la sienne. D'abord, je suis une femme. J'ai donc lu Rilke, peut-être, avec une attention plus particulière à certains thèmes, j'y reviendrai, mais surtout mes premières lectures ont été dominées, je

dirais presque, par la haine. Vous me direz que c'est comme cela que commence, dit-on, l'amour. Mais les premières traductions que j'ai lues, je dois dire que j'ai dû lire dix lignes de chaque élégie, et puis, me dire : oh, oh, quel poète intellectuel, contorsionné ! Et je me suis arrêtée. J'avais l'excuse d'avoir dix-huit ans !

Et j'y suis revenue, tout doucement, avec la vie, avec le temps, et c'est comme avec tous les grands poètes — j'ai eu la même expérience pour René Char : il y en a qu'on peut lire à seize, dix-sept ans, et d'autres qui sont des rocs plus rébarbatifs, qui demandent du temps, de la maturité, et surtout, la lecture, la relecture, et encore la lecture.

Et c'est vrai qu'un jour, à force de ne pas bien comprendre les traductions de Rilke, de lire l'une, l'autre, d'être insatisfaite, de me dire : il y a là quelque chose de beau — parce que je me disais, dans ma jeunesse justement : il n'y a pas de raison que ce soit l'un des plus grands poètes de langue allemande si je n'y trouve pas une beauté. Or — et là, je reviendrai à ce qui m'a frappée aussi, et que Jean-Yves Masson a dit —, il est merveilleux que Rilke ait résisté à toutes les traductions. Un jour, donc, j'ai voulu trouver : où est la poésie ? Où est la beauté ?

À partir du moment où j'ai regardé de plus près le texte allemand — malheureusement, je n'oserais surtout pas vous dire un texte en allemand parce que, vous allez sourire, je connais assez l'allemand pour le comprendre tout de suite avec une traduction, je restitue le sens immédiatement, mais je serais parfaitement ridicule en vous lisant un texte en allemand — justement : en comparant, en regardant, j'ai vu quelque chose qui est bien, effectivement, de l'ordre d'une marche vers la simplicité.

Et là, je reviens à l'idée de l'écoute féminine. Je suis étonnée — nous en plaisantions — d'être pratiquement la seule femme à avoir traduit Rilke.

JEAN-YVES MASSON

Il y a aussi Claire Lucques, pour la *Vie de Marie*, aux éditions Arfuyen.

MAXIMINE COMTE-SPONVILLE

Les femmes sont rares, en tout cas, à avoir écouté Rilke au point d'avoir envie de le traduire, et j'en reste étonnée parce que peu de poètes ont — je vais employer une expression qui va faire bondir, mais je vais la rectifier tout de suite — à ce point parlé de la "condition féminine", et je dirais de la condition de "l'âme féminine", et ce, dès le tout début.

Je lisais encore hier, dans les *Journaux de jeunesse*, une petite anecdote que raconte Rilke. Il écoute une jeune femme

russe, qui lui dit : "Ma joie n'a plus d'éclat, ma vitalité est perdue, ma vie s'en va." C'est très beau, et c'est à la fois amusant, dirais-je, de constater qu'à cette époque-là Rilke lui répond, encore tout heureux de l'influence de Lou, encore tout juvénile : "Mais regardez, il y a un ver luisant, deux, trois, quatre, cinq, six vers luisants." "La vie est là, simple et tranquille", disait un autre !

Cela fait sourire mais, si l'on réfléchit, est-ce que les *Élégies* nous disent autre chose, c'est-à-dire : "Voici venu le temps de dire", la volonté de se raccrocher à la nomination des choses, au réel, pour lutter contre une certaine angoisse, contre justement le malheur, la jeune fille-fleur qui fane. Et il y a chez Rilke une sorte de "double" féminin, d'image féminine, qui, si on écoute avec désir toute l'œuvre ("Ami, n'entre pas sans désir...") parcourt celle-ci — et cette image, ce sont d'abord les amoureuses, celles qui, dans leur passion, vont se détruire. Elles sont au début des *Élégies*. Et à la fin, on retrouve les éplorées, et les femmes du deuil. Je dirais, reprenant une chanson célèbre de Jean Ferrat sur la femme : "Fait-elle envie ou bien pitié ?" Moi, j'ai "écouté" Rilke, et sans doute cela est-il venu influencer la traduction — parce que c'est vrai qu'il y a là un courant d'unité — en essayant de saisir ce mouvement, qui me paraît réel chez lui, dont le point de départ est la pitié : dans *le Livre de la pauvreté et de la mort*, l'évocation de ces femmes enfermées dans les chambres, dont toute la vie s'est résumée à un élan magnifique, suivi d'une retombée. Pitié, donc ; mais il y a aussi, tout doucement, à travers l'œuvre, la montée de l'envie, l'envie pour un savoir particulier. Et Rilke, entre autres intuitions géniales, me paraît avoir eu l'idée que les femmes — et ce n'est pas un hasard si ce sont des femmes qui l'emmènent, à la fin des *Élégies*, vers la mort - ont peut-être un rapport différent au deuil, à la perte. Et c'est vrai qu'il y a une émotion de Rilke, une envie de suivre, de sentir, d'éprouver la même chose. Là, je reviens à la simplicité, il le dit très simplement : le jeune homme, à la fin des *Élégies*, est séduit par une jeune fille gracile, mais qui est une endeuillée ; et je suis étonnée qu'on n'ait pas davantage souligné, et cette simplicité, et cet aspect-là de l'œuvre, qui la parcourt vraiment tout entière, aussi bien la correspondance que les *Journaux de jeunesse* ou toute l'œuvre poétique.

Dans les *Sonnets à Orphée*, il y en a de magnifiques sur cette femme qui est toute proche de la mort, mais qui en même temps vient toujours du chant, de la danse : toute une image, sur laquelle je m'étonne qu'on n'ait pas déjà écrit des thèses et des thèses, et une image qui est dite avec beaucoup de simplicité. L'allemand de Rilke me paraît relativement, je ne dirais pas simple, mais *pur, fluide*, ce n'est pas du tout Paul Celan, et c'est vrai que, lorsque, en même temps que les traductions quelquefois

cahotantes, laborieuses, qu'on a pu lire, on regarde l'allemand et qu'on le comprend juste assez, on trouve des phrases très simples qui disent justement cette longue prise de conscience, cette *montée*, comme le disait Claude Vigée, vers la conscience du fait que la nomination poétique est peut-être le chant qui peut sauver des angoisses les plus profondes. Et on sait que ces angoisses, Rilke les a connues, et les *Élégies* sont presque un chant de victoire sur des choses beaucoup plus obscures et plus sombres.

JEAN-YVES MASSON

Ce qui me frappe en vous écoutant — et je pense que le débat va confirmer mon impression — c'est l'impossibilité de séparer la dimension linguistique de la traduction d'une dimension éthique. Je crois que c'est vers cela que notre débat va s'orienter : le problème que pose la complexité de l'œuvre de Rilke, ou plutôt son obscurité. Quel est le statut exact de celle-ci ? L'idée d'une "simplicité" de Rilke est problématique, il en sera sans doute encore question tout à l'heure. Mais on peut distinguer, d'ores et déjà, deux types de traductions : les traductions, dirais-je, "explicitantes" ou éclaircissantes, qui cherchent la communication la plus aisée possible d'un contenu, et celles, au contraire, qui s'attachent à suivre les détours, les méandres du sens dans le texte, et qui "collent" à la complexité de sa syntaxe. On verra, si l'on pense à cette distinction, apparaître des clivages très nets. Mais, pour revenir à cette dimension éthique de la traduction qui forme le cœur de votre intervention, et parce qu'on traduit toujours en fonction de sa situation propre, je voudrais maintenant demander à Charles Dobzynski de nous raconter, lui aussi, son aventure rilkéenne : traduire Rilke juste après la guerre, pour lui, c'était s'approprier un texte de langue allemande, la langue de la persécution, et c'était aussi, de toute évidence, se préparer à une destinée de poète. Quoiqu'il l'ait déjà un peu racontée dans la préface de sa traduction des *Sonnets à Orphée*, peut-être pourrait-il ici la compléter, sinon par des confidences, du moins en résumant ses intentions de traducteur. Ensuite, nous passerons à des problèmes plus techniques.

CHARLES DOBZYNSKI

Je rejoindrai ce qu'a dit tout à l'heure Emmanuel Hocquard, avec beaucoup de pertinence, quand il se situait par rapport aux écrivains, aux poètes qu'il traduit, comme un écrivain lui-même. C'est également mon cas. Je ne veux pas me présenter ici comme un germaniste, absolument pas, ni comme un professionnel de la traduction, bien qu'il me soit arrivé très fréquemment de traduire, non seulement de l'allemand — l'allemand, c'est très récent — mais de traduire en compagnie de poètes,

quelquefois de grands poètes, comme Nazim Hikmet, des textes d'une langue que je ne connais pas, la langue turque par exemple, ou de traduire autrefois du polonais, l'une des deux langues que j'ai parlées dans mon enfance. Ainsi, les *Sonnets de Crimée*, de Mickiewicz, dont j'ai traduit beaucoup de textes pour une anthologie, il y a bien trente-cinq ans de cela.

En ce qui concerne Rilke, c'est une aventure tout à fait particulière que j'ai vécue, à tel point que cela fait partie de ma biographie. Je l'ai vécue comme poète, et cela a été le déclenchement peut-être de toute ma vie de poète.

Pourquoi ? Je l'ai découvert et compris il n'y a pas si longtemps. Dans mon dernier recueil, j'écris ceci — excusez-moi de me citer, mais je crois que cela va éclairer un peu, rétroactivement, ma démarche — :

"Si pour Orphée, l'histoire est Eurydice
Il doit descendre en son miroir sans fond."

Si j'ai choisi les *Sonnets à Orphée*, c'est pour cela, c'est parce qu'Orphée est celui qui est descendu dans l'enfer. Moi, j'en sortais au moment où j'ai commencé à découvrir Rilke dans une des premières traductions qui me soit tombée sous la main, celle du professeur Angelloz. C'était une traduction très littérale, proche du mot à mot. Elle n'avait pas une forme susceptible de convaincre le tout jeune homme que j'étais encore, tout imprégné de Baudelaire et de Nerval.

Dans ma tête chantait *El Desdichado* : "Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé." Et tout à coup, en lisant les *Sonnets à Orphée*, une espèce de déclic s'est produit, et il m'a semblé ressentir une parenté entre la musique de Nerval et celle, plus tardive, de Rilke.

Que se passait-il au moment où j'apprenais l'allemand ? J'apprenais l'allemand dans les conditions de la clandestinité, mes parents et moi étions cachés. Mon père, qui connaissait l'allemand, lisait la *Pariser Zeitung*, le journal des ennemis, et il me disait, ô illusion : "Il faut que tu apprennes cette langue, cela pourra te servir si jamais tu tombes dans les mains de la Gestapo." Voilà comment j'ai commencé à apprendre l'allemand et dans une traduction d'Agatha Christie en allemand, un roman célèbre : *Dix Petits Nègres*. Mon père m'a dit : "Il faut que chaque jour tu lises une page, je t'expliquerai les mots que tu ne connais pas" (parce qu'on n'avait aucun dictionnaire sous la main).

Je commençais à balbutier un peu, à connaître un peu la grammaire, toujours grâce à mon père ; ensuite, au sortir de la guerre, j'ai pris des cours. Il me fallait conquérir cette langue, et la conquérir pourquoi ? D'abord, parce que c'était, en effet, la langue de l'ennemi, c'était, pour moi, la langue d'une haine presque insurmontable, et Rilke a été le chemin de ma réconciliation,

non seulement avec cette langue, mais avec la culture allemande dans son ensemble, avec une culture dont mes parents ne voulaient plus entendre parler parce qu'ils la voyaient comme un surgeon monstrueux d'un peuple qui avait accepté l'hitlérisme.

Voilà le chemin éthique qui a été le mien.

Mais il y a un chemin formel aussi, et cela est très important : juste au moment où la guerre cesse, pourquoi les *Sonnets* s'inscrivent-ils dans ma mémoire ? Parce que le sonnet est un des moyens mnémotechniques les plus puissants pour enregistrer des vers.

Ce chemin-là, un autre poète français l'a connu, c'est Jean Cassou qui, en prison, écrit *Trente-Trois Sonnets composés au secret*. Il les compose dans sa tête, il ne les compose pas sur du papier — il les compose et il s'en souvient, et c'est de ce souvenir que naît ce livre admirable, qui a paru en 1944 aux Editions de Minuit, puis a été repris plus tard au Mercure de France.

Moi, j'apprends presque par cœur, non pas l'ensemble des cinquante-cinq *Sonnets à Orphée*, mais une bonne moitié, et cet apprentissage *du cœur* — parce qu'on dit "apprendre par cœur" — cet apprentissage par cœur, et donc par mémoire, m'est resté pendant quarante années : je me suis récité à moi-même, très, très longtemps, les *Sonnets à Orphée*, non pas que j'aie pour autant méconnu, ou ignoré — il importe de le préciser — les *Elégies de Duino*, que je lisais également, mais pour moi d'une certaine façon, les *Sonnets* avaient un pouvoir d'impression plus forte dans l'esprit.

Et puis, il y avait cette idée d'Orphée : il y a, dans les *Sonnets*, un mot, un vers, le début d'un sonnet, que je voudrais citer.

Wolle die Wandlung. O Sei für die Flamme begeistert.

Voilà ce qui m'est arrivé ; j'ai traduit par :

"Veuille la transformation. O sois par la flamme exalté."

Autrement dit de la flamme qui nous brûle, nous renaissions différemment. C'est un peu l'idée du Phénix : il y a cela chez Orphée, il y a cette idée de la métamorphose, de la transformation, de la transfiguration permanente. Or, pour le gamin que j'étais à quinze ans, lisant pour la première fois Rilke, il était nécessaire de sortir de la montagne des cendres, il était nécessaire de devenir un petit Phénix pour soi-même, pour sortir de l'histoire, telle qu'elle avait été remodelée par la guerre. Et Rilke a été pour moi l'immense intercesseur de cette sortie de l'enfer, dont il parle avec Orphée. Orphée est ce personnage qui, s'il se retourne sur ses pas, risque de tout perdre puisqu'il risque de perdre la femme qu'il aime. Or voilà que, quarante ans après, les *Sonnets* sont revenus. J'avais tenté de les traduire lorsque j'avais

dix-sept, dix-huit ans, sans disposer de la connaissance suffisante de la langue — même si je la parlais, l'ayant apprise après la guerre en suivant des cours — mais surtout des instruments poétiques qui étaient nécessaires pour transposer en français ce qui, pour moi, était essentiel dans ces *Sonnets*, je veux dire la musique. La musique est pour moi un des aspects les plus importants de la poésie de Rilke. Rilke évoque souvent la musique, il en parle comme de quelque chose que l'on peut sculpter, que l'on peut palper. Jean-Yves Masson, en traduisant quelques-uns des poèmes de Rilke sur la musique, l'a très bien montré, et il en fait un commentaire très intelligent en soulignant que, pour Rilke, la musique est en même temps quelque chose de tout à fait modelable. Peut-être est-ce le séjour auprès de Rodin qui lui a permis d'élaborer ce système très subtil et très perfectionné de correspondance entre la matière et le son, la vue, l'ouïe. Il parle de l'ouïe comme d'un lieu privilégié, celui où l'on érige des temples. C'est dire que, dans l'oreille, dans ce qui est perceptible, en même temps que l'harmonie, tout le sensible va se construire. Voilà une des choses qui m'a fortement marqué.

J'ai commencé à traduire les *Sonnets* vers 1987-1988, sous un prétexte un peu circonstanciel, puisque la revue que je dirige, *Europe*, avait formé le projet — j'y suis pour beaucoup, à vrai dire — de réaliser un numéro spécial sur Rilke. C'est alors que j'ai demandé des traductions à des amis dont je connaissais la passion pour Rilke, en particulier à Maurice Regnaud, qui avait traduit la pièce de Rilke *la Reine blanche*. Je lui ai demandé la traduction de quelques *Sonnets à Orphée*. C'est ainsi que l'on a pu comparer, dans les pages d'*Europe*, la traduction des *Sonnets* par Maurice Regnaud à celle de Philippe Jaccottet, qui nous a fait l'amitié de retrouver et de nous donner certaines de ses traductions non encore publiées, et quelques-unes de mes tentatives.

Je n'avais pas l'intention de continuer, parce qu'il me semblait que c'était tout à fait insurmontable. Néanmoins, quelques-uns de mes amis à la revue m'ont dit que cela valait peut-être la peine de poursuivre et, de fil en aiguille, j'ai continué à traduire.

Que s'est-il passé ? J'ai commencé à traduire le premier sonnet, bien entendu, et j'en ai fait trente versions : chaque jour, dès la première heure, je m'attaquais à ce sonnet numéro un :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung

Et il fallait traduire cela, perfectionner. J'ai fait cela trente fois, et chaque fois j'étais insatisfait du résultat, jusqu'au moment où, à la trentième version, je me suis dit : "Ah, peut-être y a-t-il là quelque chose qui commence, en français, à avoir un sens, à avoir une musique ?" Et j'ai continué. Je ne dis pas que j'ai fait la même chose pour tous les sonnets, parce que cela m'aurait pris

plusieurs années, mais enfin, des versions et des versions, des corrections et des reprises. Aujourd'hui encore, lorsque je relis, je ne dis pas la version définitive — rien n'est jamais définitif en traduction ; je pense qu'au bout de vingt ans toute génération doit réviser ou refaire les traductions précédentes — mais la version imprimée, j'ai envie de recommencer, de reprendre tel ou tel passage. Si j'avais à reprendre aujourd'hui, par exemple, mes traductions de Mickiewicz, je les referais sans doute entièrement. A l'époque, j'ai fait usage — je crois que c'était peu répandu dans la poésie et dans la traduction — du mètre de seize syllabes. C'était en 1955, et un an après, Aragon utilisait ce mètre dans *le Roman inachevé* en me disant, puisque je travaillais avec lui au journal *les Lettres françaises* : "Mon petit, ta traduction de Mickiewicz m'a donné des idées, tu vas voir ce que j'ai fait dans *le Roman inachevé*." Et j'en étais très fier. Naturellement, Aragon faisait des emprunts aux poètes qu'il découvrait, et il a pu découvrir ailleurs, je suppose, des exemples de ce mètre de seize syllabes ; on le retrouve aussi à la Renaissance, chez Jean Antoine de Baïf, mais c'est un vers très peu usité.

J'en ai fait également l'expérimentation — c'était déjà plus qu'une expérimentation — dans certains des *Sonnets à Orphée*. Dans les *Sonnets à Orphée*, la métrique passe d'un vers allemand accentué et syllabique à peu près l'équivalent d'un alexandrin, où l'on peut le faire tenir, jusqu'à des vers beaucoup plus longs, que l'on peut essayer — je dis bien essayer — de transcrire en des vers de quatorze ou de seize syllabes. C'est à quoi je me suis exercé.

La métrique est un problème qui, dans ces années-là, me préoccupait beaucoup, comme il préoccupe un certain nombre de poètes de ma génération, et des plus jeunes. Il y avait, contre le sonnet, en France, je ne dis pas un tabou, mais une certaine méfiance. C'est une forme que l'on utilisait peu, bien qu'un des meilleurs poètes d'aujourd'hui, Jacques Roubaud, ait publié en 1967 un premier livre "E", entièrement constitué par des sonnets et souvent des sonnets rimés.

Le sonnet était-il encore valable comme instrument moderne dans les années quatre-vingt ? Pour ma part, j'ai tenté l'impossible, j'ai essayé de montrer que, dans une forme ancienne, dans une forme classique, il était encore possible que la tonalité moderne de Rilke puisse trouver son écho vrai. Pourquoi ? Parce que je considère que Rilke est un des derniers romantiques mais aussi l'un des fondateurs de la modernité dans la poésie mondiale, à l'instar peut-être d'un Guillaume Apollinaire, d'un Pessoa. C'est cela qu'il est pour moi, et par conséquent, il est très difficile de restituer cette union entre la modernité du ton qui existe chez Rilke et sa symbolique. Car la mythologie à laquelle

il fait référence est déjà une mythologie classique ; Orphée est un mythe assez ancien. Mais de cette mythologie, il donne son interprétation, il produit une symbolique qui est parfaitement de notre temps, qui est celle précisément, je le rappelais tout à l'heure, de la transformation, de la métamorphose.

Et la métamorphose existe aussi au niveau des formes. Je suis partisan quant à moi de l'utilisation de toutes les formes, de tout le registre prosodique de la poésie française, y compris les formes classiques, les formes réputées caduques, ou désuètes, auxquelles j'essaie de rendre une tonalité moderne. Je crois que c'est possible. En d'autres temps, Aragon l'a montré quand il a repris *la Rime en quarante*, quand il a écrit *le Crève-cœur*, et du vers alexandrin nous a apporté une image totalement rénovée.

Cela peut se discuter, bien entendu, et pour ma part, je n'exclus aucune possibilité. Entendons-nous bien : j'ai opté pour une certaine méthode de traduire les *Sonnets à Orphée*, j'ai voulu traduire en sonnets "réguliers" — voilà le problème — c'est-à-dire des sonnets français, et en pratiquant, ce que nous a suggéré tout à l'heure Emmanuel Hocquard, parfois un certain oubli du texte, ou un certain éloignement, sans toutefois s'en écarter fondamentalement pour ce qui est de son sens profond, de son essence, de sa nature.

Alors, c'est quoi ? C'est la quadrature du cercle ! C'est ce que j'ai essayé de faire. C'est à vous de juger si j'y suis parvenu.

JEAN-YVES MASSON

Avant de donner la parole à Maximine, qui, elle aussi, a travaillé sur le vers régulier et sur la forme du sonnet pour rendre les *Sonnets à Orphée*, je crois qu'on peut noter, dans ce qui vient d'être dit, l'éventail des possibilités de la traduction de la poésie, notamment si l'on évoque au passage la traduction de Jean-François Angelloz, sur laquelle nous pourrions peut-être revenir. C'était, pour les *Elégies* et les *Sonnets*, non pas tout à fait la première traduction, mais la première traduction *complète* ; elle venait en complément d'une thèse et s'accompagnait d'un commentaire. C'est l'exemple d'une traduction universitaire, et même, pourrait-on dire, au sens noble du terme (car il y a un sens noble de ce terme) *scolaire* : elle a servi de guide de lecture à plusieurs générations de lecteurs ; elle se voulait manifestement un "pont" lancé vers le texte original. D'autres traductions se veulent lisibles pour elles-mêmes (non que la traduction d'Angelloz, du reste, ne le soit pas, mais la vocation de la collection Aubier "bilingue" où elle a paru était plus universitaire que purement littéraire). Quelle peut être la fonction d'une re-traduction aujourd'hui ? Comment la mener à bien ? C'est ce que je vais maintenant demander à Jean-Pierre Lefebvre, qui assume pour la

Bibliothèque de la Pléiade, la retraduction des *Elégies de Duino*. On peut noter au passage que Jean-Pierre Lefebvre prépare une anthologie bilingue de la poésie allemande pour cette même Bibliothèque, où, certainement, figureront des traductions d'autres poèmes "canoniques" de Rilke.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Je dois dire très honnêtement que je suis entré tout autrement chez Rilke, qui est un auteur qui m'a prodigieusement "cassé les pieds" pendant très longtemps. Faire cette espèce d'aveu, qui n'a rien de provocateur, c'est une façon de dire, comme les autres, que Rilke est quelqu'un qui rentre dans la vie des gens à des moments différents, et il y a des moments de la vie où les poètes chéris sont des poètes "emmerdants", et où l'on a envie de les pasticher, de les détruire, de fabriquer de faux *Jardin des plantes*, de faux poèmes du *Carrousel*, de fausses *Panthère*, etc., où l'on utilise ce rapport à la culture pour régler des comptes relationnels dans les communautés scolaires, universitaires le plus souvent, où se pratique la poésie.

Je dois dire en toute franchise qu'on m'a redemandé, plus de trente ans après ce premier contact qui, entre-temps, s'était, bien sûr, transformé, qui avait subi des métamorphoses, de traduire les *Elégies de Duino*, et j'ai, bien sûr — je dis "bien sûr" de la même façon que j'ai dit ce qui précède — accepté, parce que, entre-temps, j'avais fait, je crois, le chemin, avec sans doute bien du retard sur les gens qui m'entourent, mais c'est comme cela — dans cet auteur, dans son œuvre — (je préfère dire dans cet auteur d'ailleurs) et découvert ce qu'ils ont dit, et qui me semble ce qu'il y a de plus vrai s'agissant de Rilke, à savoir que Rilke — pour les traducteurs, c'est une terrible difficulté — est un homme qui chemine vers la simplicité, et que la simplicité, c'est ce qu'il arrive à produire très vite à la fin de sa vie, et avec une espèce de monopole de l'usage du temps, qui évidemment est tout à fait irréproductible quand il s'agit du travail des traducteurs. Je crois cependant qu'il faut ajouter à la dimension qui vient d'apparaître, celle des rapports personnels à Rilke, une dimension de nature un peu plus SNCF ou Sécurité sociale, je veux dire plus *sociale* : c'est-à-dire que Rilke est un auteur qui entre parfois dans des programmes d'édition d'*Œuvres complètes* !

Une fois que nous avons, dans un pool de traducteurs, éliminé ceux qui ont traduit pour la concurrence, et qui ne peuvent pas être repris, qui sont souvent les meilleurs parce qu'ils ont été les premiers à s'en occuper, une fois que nous avons considéré la nécessité d'éditer de manière homogène sans qu'il y ait trop de distorsions à l'intérieur des textes publiés, dans des temps relativement rapides, et que nous avons confié les traductions à

un nombre relativement élevé de gens, à ce moment-là, il faut discuter et édicter un certain nombre de règles générales de travail qui fassent que les *Œuvres complètes* ne soient pas un habit d'Arlequin, avec des effets pervers inouïs qui seraient très mauvais pour le livre.

En l'espèce, dans le cas du projet de la Pléiade, il a été décidé de renoncer à l'exigence maximale qui consiste à faire, par exemple pour les *Sonnets à Orphée*, des sonnets avec des rimes, et un respect extrêmement scrupuleux de la métrique, c'est-à-dire à réaliser, dans des temps aussi brefs, des performances qui sont souvent le résultat de l'investissement affectif très fort du texte, de toute une histoire. Des gens capables de cela, il y en a très peu. Il y en a — ils sont là pour la plupart d'entre eux — mais il y en a quand même très peu, et donc, on travaille avec une autre génération, pour laquelle il y a un travail pédagogique supplémentaire qui doit remplacer l'affect.

L'objectif qui a été proposé à la plupart a donc été celui de récupérer en priorité la respiration interne du texte, c'est-à-dire ce qui se situe entre le signifié et le signifiant le plus spectaculaire (pour "jargonner" un peu), une dimension qui, très souvent, disparaît.

Les rimes, cela se voit, le mètre, cela se voit, le rythme, cela se pratique, cela se scande : on peut lire les alexandrins en scandant. Là, la prosodie intime de chaque vers est quelque chose d'absolument singulier, et en même temps d'absolument nécessaire si l'on veut vertébrer un peu la traduction. Donc, c'est ce conseil un peu difficile que nous avons donné à la plupart des traducteurs.

J'ajouterai, en guise de commentaire périphérique de ce point de vue sur le projet Rilke, qu'à mon sens c'est une démarche qui devrait présider à toutes les traductions. J'ai traduit un roman de Christoph Ransmayr qui s'appelle *le Dernier des mondes*. Je ne vois pas comment j'aurais pu le traduire sans essayer d'abord de viser cela, c'est-à-dire premièrement sa prosodie. Là, je viens de retraduire la *Phénoménologie de l'esprit*. Je l'ai fait dans cet esprit-là, j'ai pensé qu'il était absolument nécessaire, pour la lisibilité, d'entrer, de marcher au même pas, en tout cas pour ce qui est de la respiration, que l'auteur ; que cette lisibilité se jouait à ce niveau, qui est un des niveaux les plus intimes de l'écrivain, parce que c'est celui qui rassemble toute son expérience de la poésie, qui condense, dans son diaphragme, dans ses poumons, toute sa pratique, toute sa récitation intérieure, toutes ses lectures muettes, etc. Cela vaut pour quiconque écrit et communique, que ce soit sous la forme du cri, ou sous celle de longs textes.

C'est au terme de cette expérience, en tout cas de la tentative de faire le travail de la sorte, en entrant dans la prosodie, c'est-à-dire

en rentrant en soi-même, à un moment donné, qu'on peut, à mon avis, conquérir. Je ne suis pas du tout d'accord avec la phrase de Goethe citée par Jean-Yves Masson sur ce qui résiste à la traduction. Je crois que Goethe était un homme de son temps ; que la pratique de la traduction au xvii^e siècle est quelque chose de très inscrit dans l'histoire d'un rapport culturel, qu'il est allé jusqu'à un certain point de la pensée de la chose, mais que, deux siècles après, la problématique a évolué. En particulier, la poésie française a pesé de nouveau sur la poésie allemande comme elle l'avait fait au xvi^e et xvii^e siècle, et a créé un rapport nouveau, créé un "objet franco-allemand", nouveau aussi, qui conditionne les choses.

Mais enfin, si l'on veut, à terme, aboutir à quelque chose qui soit du même ordre de simplicité — puisque c'est cela qui était visé — que les énoncés de Rilke dans ses poèmes de la fin, je crois, je suis de plus en plus convaincu, pour en faire l'expérience en traduisant les *Élégies*, qu'il faut faire ce détour par la prosodie et, d'une certaine manière, par *l'invisible* du texte.

JEAN-YVES MASSON

Vous êtes également un spécialiste de la traduction philosophique. On admet souvent que Rilke est l'exemple même du poète métaphysique. Qu'en est-il pour vous dans la traduction du rapport entre poésie et pensée ?

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

C'est en découvrant sa pensée précisément que je me suis intéressé d'une manière un peu plus intense à l'auteur, par ce détour-là ; tout le monde n'en a pas besoin mais, dans mon cas, c'est ce qui s'est passé. Je pense qu'il y a, en France, mais aussi en Allemagne, fortement représentée, une tradition d'auteurs chez qui la poésie est une réflexion continue, qui toujours cherche la formule la plus juste du point de vue de la réflexion, c'est-à-dire qui finalement cherche le meilleur concept. C'est là que le danger est le plus grand, parce que la tentation spontanée, quand on a repéré quelque chose qui est de l'ordre du réflexif, c'est de développer et de sortir précisément de la prosodie, de la densité, du simple, etc.

JEAN-YVES MASSON

Quant à cet objet franco-allemand dont vous parliez, cela fait penser que Rilke (et c'est aussi son problème pour être traduit) est un auteur qui a écrit aussi en français, dont une partie de l'œuvre est écrite en français, qui a même, dit-on — c'est Maxime qui me l'a appris — réécrit lui-même en français certains passages de la traduction des *Cahiers* par Maurice Betz. Faut-il

se laisser influencer par le fait que Rilke a écrit lui-même en français, ou l'écarter radicalement ?

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

On a le même problème avec Heine, on a le même problème avec d'autres auteurs : ce que Rilke a fait en français est intéressant, mais le français n'est pas *sa* langue, et, ayant dit ce que j'ai dit antérieurement, sur la fonction existentielle et historique de cette respiration accumulée au rythme de toutes les expériences de la vie, la découverte du français est quelque chose qui intervient chez lui assez tard, et qu'il ne peut absolument pas pratiquer avec les mêmes atouts que sa propre langue. C'est pour cela que les bilingues absolus, soit n'existent pas, soit peuvent difficilement faire de la poésie. Maintenant, je voudrais, à propos des poèmes écrits en français, dire que beaucoup de jeunes détestent Rilke, et trouvent ça "cul". Il faut le dire.

JEAN-YVES MASSON

En Allemagne ?

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

En France aussi. C'est l'expérience de beaucoup de professeurs de lycée, il ne faut pas la cacher, et des étudiants dans les universités aussi : la fascination n'est jamais immédiate. L'une des raisons de cette réaction, c'est qu'ils ont un sentiment de "déjà vu", parce qu'ils ne voient pas *tout* des poèmes, ils ont donc l'impression que Rilke est un épigone de la poésie française, c'est-à-dire de la poésie symboliste. Il vient après Baudelaire, Rimbaud, etc. C'est un sentiment premier, il est sans doute non fondé, mais il existe et je crois qu'il faut en tenir compte. En tout cas, cela pèse.

Pour en revenir à notre débat, il y a une historicité des moyens dont on dispose pour traduire un auteur, et si, traduisant Rilke, on le rabat sur des gens dont Rilke peut paraître l'épigone, c'est fichu, c'est-à-dire que, si l'on fait du Sully Prudhomme, ou même du Mallarmé, avec du Rilke, c'est extrêmement dangereux. Peut-être faut-il attendre — en tout cas, c'est mon expérience pour d'autres auteurs — quarante, cinquante ans, le temps que des effets se soient produits dans la langue, qu'un échange se soit produit, pour envisager de communiquer vraiment un poète d'un pays à un lecteur d'un autre pays.

JEAN-YVES MASSON

Avant de faire un nouveau tour de table, je voudrais savoir si ce qui vient d'être dit inspire des réflexions aux personnes

présentes parmi lesquelles je remarque la présence d'éminents traducteurs de littérature française en Allemagne.

FRIEDHELM KEMP

J'aimerais dire que, pour l'Allemand que je suis, beaucoup de choses qui ont été dites semblent assez drôles.

D'abord, Rilke n'est pas un poète simple. Rilke est un poète plein d'artifices, plein d'astuces, plein de répétitions. Surtout, le Rilke de la première phase de l'œuvre est un très mauvais poète. Donc, il ne faut pas traduire tout Rilke ! Il faut traduire les *Nouveaux Poèmes*, il faut traduire les *Elégies*, les *Sonnets à Orphée*, et en général, évidemment, tout ce qu'il a écrit après la Première Guerre mondiale.

Pour moi, par exemple, Rilke est beaucoup plus proche d'un poète comme Góngora, que d'un poète que j'appellerais un poète simple ; surtout quand on connaît vraiment l'allemand, l'allemand comme il se parle, on remarque tout de suite qu'il n'y a presque jamais une seule phrase qui soit normale : toutes les phrases sont entortillées ! J'exagère : je dis cela parce que je crois que la plupart des étrangers qui traduisent Rilke lisent l'allemand de Rilke et le prennent comme un langage normal. Il n'est pas du tout normal, et, même pour un Allemand, cela reste difficile, étrange, bien qu'il y ait des accès de simplicité dans certains poèmes qui sont des merveilles, mais aussi je dirais que c'est alors une simplicité au second et même au troisième degré !

JEAN-YVES MASSON

A propos de votre comparaison avec Góngora, peut-être Charles Dobzynski peut-il vous répondre puisqu'il m'a dit qu'un des modèles qui lui avait servi pour la traduction des *Sonnets à Orphée* était le travail qu'Aragon avait fait, je crois, sur Pétrarque, et cela quoique la complexité de Góngora renchérisse encore sur celle de Pétrarque.

CHARLES DOBZYNSKI

Aragon a fait un travail de traduction des sonnets de Pétrarque et de Camoens et, quand il traduit ces sonnets, il dit "imité de Pétrarque" et "imité de Camoens". Il se garde bien de dire "traduit".

Que fait-il de ces sonnets de Pétrarque et de Camoens ? Il nous donne des sonnets français, qui sont parfaits dans leur prosodie, dans leur forme, et avec leurs rimes françaises, bien entendu. Dans ses propos, Jean-Pierre Lefebvre a posé un problème réel, il en a même posé plusieurs.

L'un d'eux c'est celui de la simplicité. Je vais répondre aussi rapidement que possible. Le connaisseur de Rilke et l'éminent traducteur qu'est M. Kemp nous dit une chose tout à fait vraie,

c'est qu'il y a, comme Jean-Pierre Lefebvre l'a rappelé, dans l'œuvre de Rilke, un progrès vers la simplicité, mais qu'il n'atteint jamais cette simplicité. Oui, c'est un poète compliqué, ce n'est pas un poète simple, mais le langage poétique de Rilke, quand il est simple, est une merveille : "Voici que le printemps est revenu, la terre semble un enfant..." Sur cet exemple, il dit des choses d'une grande simplicité, mais tout n'est pas comme cela chez lui. Et puis, il s'agit d'une pensée philosophique complexe, dans des vers profondément symboliques, de même que dans les *Elégies*. Dans les *Elégies de Duino*, certains passages prêtent à des interprétations complètement différentes. Et d'ailleurs, notre amie elle-même m'a causé une surprise à lire sa traduction des *Elégies de Duino*, au moment de traduire un vers qui est très célèbre :

*Denn das Schöne ist nichts
Als des Schrecklichen Anfang.*

On a traduit cela de dix manières différentes. Mais enfin, pour tout le monde, c'est : "Le beau n'est rien d'autre que le commencement du terrible."

C'est la première fois, chez Maximin, que je lis ceci, qui m'a vraiment rempli de perplexité, d'étonnement : "Car la beauté commence comme la terreur." Je n'aurais jamais imaginé une pareille interprétation. "Le beau n'est rien d'autre que le commencement du terrible" : c'est comme cela que je l'avais toujours senti. Je me trompe peut-être, mais c'est un exemple qui fait sentir que Rilke est compliqué, que ce n'est pas un poète simple.

Pour ce qui est de la modernité de Rilke et de la manière de le restituer par rapport à nos poètes symbolistes dont il peut paraître l'épigone, là, je ne suis pas tout à fait d'accord avec Jean-Pierre Lefebvre, car aucun des sonnets connus de notre symbolisme, et parmi les plus grands, ne ressemble aux *Sonnets à Orphée*. Au début, quand j'ai commencé à lire les *Sonnets*, je pensais à Nerval, mais, en y réfléchissant, ce n'est pas du tout cela : les *Sonnets à Orphée*, ce ne sont pas les *Chimères*, c'est encore différent, c'est encore plus compliqué peut-être, c'est encore plus symbolique, cela va plus loin dans le symbolisme, cela va plus loin dans l'angoisse, plus loin dans l'idée d'une nature totalement tourmentée, presque métaphysique, dirais-je. Et ce n'est pas Mallarmé non plus.

Alors, que faut-il faire ? Essayer de le rendre en un vers régulier avec des rimes nous expose, en effet, à cet inconvénient — Jean-Pierre Lefebvre a raison de l'indiquer — d'accentuer peut-être, une sorte de désuétude... Ce que j'ai essayé, à travers cette version-là, c'est de donner le *ton*, la modernité de Rilke qui tient

à ceci, par exemple, qu'aucun poète, ni Nerval, ni Mallarmé, n'aurait pu dire : "Respirer : oh l'invisible poème !"

Peut-être qu'ici on se rapproche, disons, de Valéry. N'oubliez pas que Rilke a traduit Valéry, qu'il l'aimait beaucoup. On ne peut pas — je vais employer un mot barbare — "décontemporaniser" un poète, c'est-à-dire le situer en dehors de l'époque à laquelle il a écrit. Rilke termine les *Sonnets à Orphée* et les *Élégies de Duino* en même temps, en février 1922, au château de Muzot. 1922, c'est l'époque où triomphent, en France, Cendrars, Apollinaire — ce dernier est mort, mais on le découvre, il a donné ses grandes œuvres, il a écrit *Zone*, etc. C'est le début d'une grande "modernité" en Europe.

Il y a Pessoa aussi que je pourrais citer, pour réfuter ce que disait Jean-Pierre Lefebvre, comme un poète qui, étant bilingue, a réussi en anglais, autant qu'en portugais, à être un poète à part entière, un poète totalement authentique et totalement moderne.

Rilke est plus faible, c'est sûr, lorsqu'il écrit en français. Il a écrit aussi des poèmes en russe, qui ne sont pas trop mal, mais cela ne vaut pas la poésie de Pasternak, avec lequel il a échangé une correspondance. Ses poèmes en français, les *Vergers*, ne sont pas du niveau des *Élégies de Duino*, ni des *Sonnets à Orphée*. Néanmoins, il faut en tenir compte, et j'en ai tenu compte quand j'ai fait ma traduction, parce qu'il y avait là un modèle de ce que Rilke portait en lui-même du point de vue de la musique du vers français.

JEAN-YVES MASSON

Ce qui m'a frappé malgré tout dans la traduction de Maximine, c'est le "confort de lecture", c'est-à-dire sa lisibilité, même si par moments on peut trouver qu'il y a chez elle une tendance à la simplification, pour l'opposer, par exemple, au travail qui a été fait par Roger Lewinter, dans la traduction publiée aux éditions Lebovici, qui est une traduction peut-être encore plus obscure et plus complexe que celle d'Armel Guerne aux éditions du Seuil.

MAXIMINE COMTE-SPONVILLE

D'abord, je voudrais répondre à notre invité allemand. Il est évident que la notion de simplicité, il faudrait au départ en rediscuter. Je crois que ni Claude Vigée, qui en a parlé, ni moi n'entendons, par simplicité, facilité.

Je veux dire, par "simplicité", un dépouillement progressif de la pensée. Je l'entendais moins au niveau *linguistique* qu'en tant que montée effective vers quelque chose qui se clarifie, qui se purifie, vers une pensée "rilkéenne" qui prend forme tout doucement.

C'est vrai que, pour tout ce qui est du domaine des linguistes, je me sens peu qualifiée pour juger de l'allemand de Rilke. Tout ce que je peux dire, c'est que j'ai une formation d'allemand très littéraire, livresque, qui ne saurait me servir dans une rue de Berlin, mais qui est quand même suffisante pour que les phrases de Rilke me paraissent lisibles, et cela, même si vous avez tout à fait raison : elles ont souvent de légères distorsions, des petites choses modernes — et c'est vrai qu'Apollinaire, le novateur de *Zone* du moins, n'est pas loin — qui surprennent, et qu'il faut essayer de mettre en valeur. Oui, si vous ne voulez pas dire "simples", elles me paraissent tout de même lisibles. Or, ce qui m'a frappée dans certaines des traductions antécédentes dont je me suis servie — honneur à tous ceux qui ont fait ce travail de décryptage, difficile, c'est vrai ! — ce qui m'a frappée (on revient à la métaphore des chevaux qu'un collègue évoquait avant ce débat), c'est que le "cheval" allemand me paraissait relativement lisible, et le "cheval" français absolument bancal, apoétique.

Je me disais : comment un grand poète peut-il donner une lecture qui fait qu'au bout de dix lignes, on se dit : c'est ennuyeux ! Ce n'est pas normal pour un grand poète.

Voilà pour ce qui est de la simplicité. Pour le petit point de traduction soulevé par Charles Dobzynski, vous savez, prendre une forme semi-négative, ou une forme affirmative, un substantif ou un adjectif substantivé, comme l'allemand les aime, on peut effectivement hésiter, discuter. Mais je tenais à clarifier l'idée de simplicité.

JEAN-YVES MASSON

Vous avez travaillé en dialogue avec un agrégé d'allemand que nous connaissons bien tous les deux, Eric Dortu. Pouvez-vous nous dire quelque chose de votre dialogue avec lui ? Ce n'est pas une traduction à deux, mais il y a quand même écrit, sur la page de couverture : "en collaboration avec". C'est intéressant aussi, cette *collaboration* : de quel type était-elle ?

MAXIMINE COMTE-SPONVILLE

J'avais traduit les *Élégies* sans aucune intention de publication, et dès qu'il a été question de les publier, comme mon allemand n'est pas sans faiblesses, j'avais quelques points à élucider, donc j'ai demandé à un ami agrégé, germaniste, de m'aider, et c'est vrai que c'était très intéressant, parce qu'il m'a montré de tout petits détails où, tout simplement, j'avais mal saisi tel complément, où je n'avais pas vu tel rapport...

Ce qui nous a frappés tous les deux, c'est de constater — et je crois que beaucoup de traducteurs le comprendront — qu'au début, dans la première élégie, et dans la deuxième, Eric avait

mis beaucoup de petites croix. J'ai donc revu de près beaucoup de petits points de détail, mais il était passionnant de voir — en avançant, on entre dans une œuvre — que, vers la fin, il n'y avait presque plus de corrections, parce que sans doute, tout simplement, je m'étais moi-même mieux formée à l'allemand de Rilke ; quelque chose, là, va en progressant, en entrant dans l'œuvre, et il est vrai qu'à la fin il ne m'a presque plus indiqué de points à corriger.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

J'en suis à la cinquième élégie, que je suis en train de retraduire ; je ne regarde pas les traductions des collègues, cela perturbe trop. Pour le texte philosophique, je le fais, mais pour la poésie, je ne peux pas le faire, c'est assez clair.

Ce qui me frappe dans ces textes, les *Elégies de Duino*, qui sont donc des textes tardifs, écrits malgré tout dans des périodes distinctes, c'est leur *difficulté*, c'est une extrême précision des situations suggérées, qui sont évoquées souvent sur le mode du souvenir. Il y a tout un aspect des *Elégies* qui est de la dimension intérieure et rétrospective, avec une espèce de faux roman d'apprentissage, en creux, et des évocations très concrètes.

Il y a une difficulté très réelle pour le traducteur, dont je vais vous donner un exemple : il y a une élégie qui est extrêmement érotique, c'est l'élégie numéro trois, qui est une élégie, je ne vais pas dire : au bord de la pornographie, ce serait stupide, mais qui a une dimension *hard*, comme on dit, c'est-à-dire qu'il est question d'érection sans arrêt, de sang qui monte, qui descend, qui vient, qui va, etc. Il y a toute une topique sexuelle forte, côté masculin, côté féminin.

Le rôle du traducteur, c'est de percevoir cette dimension, qui est un élément de fond de la troisième élégie, car elle interroge la bestialité, sa bestialité. Il suffit de lire les journaux, ou d'interroger notre propre cœur, pour savoir que la bestialité fait partie de l'animalité humaine. Et c'est un des éléments de l'authenticité, de l'intérêt de ces *Elégies*.

La question est de savoir, sur le fil extrêmement périlleux, vous imaginez, de la suggestion — d'autant que nous vivons une époque qui a métamorphosé le langage érotique, et qui l'a généralisé, à la fois banalisé, rendu énigmatique, etc. — s'il n'y pas une espèce de réponse actuelle à donner à ce texte.

Donc, repris par le démon de la provocation vis-à-vis de mon éditeur qui m'avait demandé une version pour l'afficher dans une exposition, j'avais renchéri. Par exemple, il y a au début *der Flussgott* (le Dieu-fleuve du sang) qui est là dès le troisième ou le quatrième vers. Et, comme le Dieu des fleuves, c'est le Centaure, et que le Centaure est l'animal érotique et érectile par

excellence dans la mythologie, j'avais carrément, pour lui montrer quels étaient les problèmes que je rencontrais — il est évident que le Centaure va disparaître —, fait passer le Centaure sur le fond du poème pour qu'il saisisse cette dimension. On ne peut pas toujours procéder comme cela dans le cadre d'un dialogue avec un éditeur, il y a un moment où on fait un choix, où on sait que le dialogue sera définitif avec le lecteur. Donc, que laisse-t-on comme traces dans la langue d'aujourd'hui, du xx^e siècle, avec toute la périphérie sémantique des images et des mots, de ce que l'on a perçu de cette essence du texte ?

Voilà un exemple de la fleur du texte, si vous voulez, qu'on rencontre en permanence, et que tout le monde a rencontré ici.

JEAN-YVES MASSON

J'aimerais maintenant demander à Claude Vigée ce qu'il pense, en tant que poète, de l'"obscurité" de Rilke.

CLAUDE VIGÉE

L'"obscurité" de Rilke, c'est ce terreau opaque et lourd, fait d'expériences traumatisantes accumulées depuis l'enfance, qu'il saura exposer à la lumière guérissante du cœur pour l'amener jusqu'à la transparence du poème libérateur. Les mots, uniques sauveurs de la souffrance muette, vont s'emparer de cette matière brute, si longtemps indicible et étouffante. Ce ne sera pas pour la réduire à quelques notions psychologiques abstraites, mais au contraire afin d'exalter et d'illuminer de l'intérieur le sens multiple qu'elle occultait : accomplir son désir de vie secret dans le dépouillement, la nudité, la clarté du chant.

Le problème spirituel majeur de Rilke ne fut-il pas d'arriver enfin à sa propre lumière intérieure, en surmontant les obstacles érigés par les circonstances problématiques, au cours d'une existence toujours instable, errante et menacée ? Afin d'illustrer mon propos, je choisirai dans l'oeuvre tardive du poète un des *Sonnets à Orphée* ; "Respirer, ô poème invisible..." est un texte dense et complexe, trop vite taxé d'obscurité par un lecteur inattentif ou pressé. Le motif initial du sonnet, c'est l'acte élémentaire et vital de la respiration. Source de l'inspiration d'Orphée, elle nous découvre les rapports qui unissent les mouvements les plus intimes de l'âme humaine incarnée, douée de parole expressive, aux réalités données du monde extérieur — espace sidéral, vague dans l'océan, souffle aérien, arbre et feuillage emportés par le vent. Plutôt qu'une allégorie, au-delà même de la vision symbolique nourrie par l'imaginaire, Rilke nous propose ici une parabole riche d'allusions et de sous-entendus qui dépassent le cadre de la métaphore initiale. De prime abord, la richesse de l'imagerie risque de décontenancer le lecteur en lui faisant perdre le fil

conducteur de l'ensemble. Mais Rilke développe d'une main sûre le *leitmotiv* du sonnet orphique. Le souffle de vie qui soulève périodiquement ma poitrine agit à la manière d'un "contrepois / au sein duquel je m'accomplis selon le rythme". Mon existence entière atteint sa plénitude dans le déploiement mesuré du temps corporel, qui s'identifie à la scansion de la parole en gestation dans le poème naissant. Ainsi se nouent en moi les liens indestructibles entre ma vie charnelle et mon pouvoir de chanter, de préférer le poème avec ma voix unique et précaire. Mieux encore, le rythme de ma respiration — source de ma parole rendue audible —, dicte la loi qui régit à la fois ma vie profonde et la pulsation simultanée des êtres vivants lancés dans l'espace étranger.

Pour bien nous faire saisir ses intentions *d'ingénieur de la Création*, Rilke n'hésite pas ici à se servir d'un terme technique emprunté à la mécanique : respirer, dit-il, est un "*Gegengewicht*", un contrepois intérieur, qui seul permet l'échange du sujet avec l'espace cosmique infini. Dans les strophes suivantes, il va comparer son rythme charnel à une lame de fond unique "dont je deviens par degrés la mer". L'image peut paraître trop vaste, difficile à saisir. A ce stade, la pensée illuminatrice encore en germe demeure énigmatique, obscure. Le rythme du respir, identifié au mouvement pulsant de l'âme, n'ouvre-t-il pas en conflit, aussi bien qu'en harmonie, avec les lointains "espaces du monde" ? Aux yeux de Rilke, l'existence d'Orphée constitue dès l'origine une *vague unique* aux affinités universelles. Seul le temps concret de mon expérience individuelle me révélera, en la déroulant dans la matérialité des choses extérieures reconquises, le sens caché dans la monade orphique première :

"Air, me reconnais-tu, plein de mes lieux anciens ?"

La simplicité d'un sens retrouvé se dévoile à la fin du sonnet, quand tous les motifs isolés se rassemblent tout à coup en un faisceau signifiant doué d'une puissante unité formelle. Il ne s'agit donc pas d'un poème à prétentions philosophiques qui déviderait des idées abstraites sur le destin de l'homme, mais d'une découverte progressive du secret de la poésie, qui serait simultanément celui de la vie mentale et corporelle. Ce secret s'inscrit publiquement dans la réalité de l'air qu'Orphée respire, parce qu'il l'a métamorphosé avec patience en paroles filiales, intimes et familières, au cours de la respiration créatrice que constitue sa vie terrestre tout entière :

"Toi qui étais écorce lisse,
rondeur et feuille de mes mots."

Rilke met en jeu dans son sonnet un langage rigoureusement construit, aux effets musicaux très surveillés. La parcimonie de

son vocabulaire n'a d'égale que la richesse et la complexité de la méditation sur l'acte poétique, saisi dans l'instant germinatif : respirer jusqu'au tréfonds de soi, se dire dans le chant qui jaillit, et déjà vivre hors de soi, dans l'ailleurs fraternel.

D'autres poèmes de la maturité de Rilke sont moins achevés que celui-ci. Parfois il nous entraîne à tâtons dans des méandres marécageux où l'on risque de s'enliser : c'est le côté labyrinthe et baroque — le souvenir peut-être de Prague ou de Vienne ? - qui prend alors le dessus dans sa poésie. Mais quand on relit dans sa totalité ce bref poème à Orphée, les mots, les images, les inflexions mélodiques, les éclairs de pensée que portent en elles ces strophes ouvragées avec soin et sobriété semblent converger sous nos yeux, et se donner la main pour agir sur nous de concert. Le génie de Rilke ne réside-t-il pas dans sa capacité de faire danser ensemble des réalités discrètes, des notions partielles, souvent opaques et hétérogènes ? Il nous comble lorsqu'il atteint cette clarté ultime. Alors, dans la simplicité conquise sur l'obscur, le sens apparaît sans masques ni ornements inutiles. Les syllabes dansantes et les substances matérielles du monde retrouvé s'échangent, elles fusionnent sans laisser entre elles aucun résidu gratuit : chaque lettre du poème est nécessaire quand les mots, enfin, sont tous à leur place. "Respirer, ô poème invisible" sonne net et clair dans notre conscience dilatée à l'infini par le souffle lumineux qu'Orphée libère en chacun de nous. Rilke ne nous offre-t-il point là ce que l'Écriture sainte au livre de *l'Exode* (35) dans un passage évoquant la construction du sanctuaire du désert, nommait *l'intelligence du cœur* ?

"Là tu leur fis éclore un temple dans l'ouïe..."

Respirer : ô poème invisible.
Sans cesse échange pur de l'être intime
avec les espaces du monde. Contrepoids
au sein duquel je m'accomplis selon le rythme.

Unique vague dont
je deviens par degrés la mer ;
la moins prodigue de toutes les mers possibles -
gain de l'espace.

Que de lieux de l'espace habitèrent déjà
au fond de moi. Tel vent
m'est comme un fils.

Air, me reconnais-tu, plein de mes lieux anciens ?
Toi qui étais écorce lisse,
rondeur et feuille de mes mots.

HELMUT KÖHLER

Je suis également de langue allemande. Je voudrais me permettre de faire trois remarques à propos de ce qui vient d'être dit, d'abord au sujet de la simplicité, ensuite, au sujet de la modernité de Rilke, et en troisième lieu, au sujet de ce qu'on pourrait peut-être appeler la "rythmicité" de Rilke, si vous me passez ce mot.

Pour nous autres, Allemands, Rilke n'est pas simple. Rilke est extrêmement précieux, contourné, surprenant, et même guindé par moments. S'il en fallait encore une preuve, je ne suis pas là pour en fournir aux éminents traducteurs qui sont présents, mais on en trouve une dans la première élégie de Rilke, vers le milieu du texte. (J'aime les détails, vous m'en excuserez, je suis moi-même traducteur de poésie française, et pour nous, le diable, on le sait, réside dans le détail.)

Au milieu de la première élégie, il dit :

"und das verzogene Treusein einer Gewohnheit".

Armel Guerne traduit pour sa part :

"et la facilité attardée d'une habitude fidèle"

alors que, dans la traduction de Jean-François Angelloz, on lit :

"et la fidélité d'une habitude, enfant gâtée".

Pour un lecteur français non averti, cela doit paraître bien bizarre, ce rapport entre "facilité attardée" et "fidélité-enfant gâtée". Cela est dû effectivement à cette complexité inextricable de la langue allemande, qui pourrait justifier l'une et l'autre traduction, mais je ne me lancerai pas ici dans une exégèse approfondie.

Donc, Rilke est difficile. Il a pour nous, sans conteste, un arrière-plan *Jugendstil* (Art nouveau). Très souvent, en le lisant aujourd'hui — est-ce là la raison pour laquelle vos étudiants le détestent ? il est peut-être intéressant de se le demander — pour nous autres, du moins dans ma jeunesse, mais encore quand je le rouvre, Rilke "fait" *Jugendstil*, "fait" 1905-1910 ; il y a quelque chose de cela.

Deuxième point, Rilke est un poète extrêmement classique, extrêmement raffiné sur le plan rythmique. J'ai été très attentif aux propos de M. Lefebvre qui, me semble-t-il, est parfaitement "dans le mille" : il traduit Rilke avec une exigence *minimale* de fidélité, au meilleur sens du mot, qui serait de pouvoir trouver le moyen de maîtriser le rythme. Le rythme de Rilke est infiniment plus proche de Wilderlin, ou d'autres, que des poètes modernes.

J'intercale ici une remarque critique : une chose très surprenante pour moi, c'est d'entendre appeler Rilke "poète moderne",

à l'image d'Apollinaire. Rilke fait *Jugendstil*, pour ce qui est de sa "modernité", et nullement cubiste. La modernité d'Apollinaire, pour moi, est absolument autre, incomparable à tout jamais. Je crois qu'on ne trouvera pas un seul élément qui permette le rapprochement entre ces deux poètes.

Par contre, tout mon intérêt, en tant que lecteur allemand des traductions françaises, très souvent passionnantes, c'est de retrouver quelque chose au moins — je me doute bien que la totalité des éléments rythmiques ne peut jamais être sauvée — c'est de retrouver certains éléments de ce rythme, et ils existent. Malheureusement, je n'ai pas encore pu lire ce qu'a traduit M. Lefebvre. Je serais curieux de connaître ses résultats.

Pour terminer, je voudrais vous fournir un petit exemple qui, pour moi, dans ma modeste vue de non-francophone, semble une petite réussite, tout à fait simple là aussi, c'est une autre traduction des *Élégies* et des *Sonnets* que j'ai ici sous les yeux et dont il a été trop brièvement question tout à l'heure, celle de Jean-François Angelloz. Prenons un passage qui a trait directement à votre belle ville d'Arles : le dixième sonnet du premier livre des *Sonnets à Orphée* :

*Euch, die ihr nie mein Gefühl verliesst
Grüß ich, antike Sarkophage...*

(Il s'agit des sarcophages des Alyscamps, en Arles.) Jean-François Angelloz traduit :

"Vous qui jamais n'avez cessé de me toucher, je vous salue, sarcophages antiques..." Je pourrais vous lire le reste. Eh bien, à ma pauvre oreille d'Allemand, c'est là une réussite, une équivalence rythmique absolument remarquable. J'aimerais dire un mot pour la défense de Jean-François Angelloz. Sa traduction était la première traduction française que j'ai pu lire des *Élégies* de Rilke, et je crois qu'il y a là, contrairement à ce qu'on a dit, plus qu'une simple traduction de professeur d'université, réalisée avec un but pédagogique ; puisque je suis moi-même professeur d'université, je voudrais défendre mon éminent collègue, qui, malheureusement, n'est plus parmi nous, pour cette traduction qui me semble honnête, précise, et très proche du texte.

JEAN-YVES MASSON

Il faut signaler que cette traduction est sur le point de paraître en collection Garnier-Flammarion.

Je crois qu'on peut ajouter à ce que vous venez de dire que, même pour beaucoup de traducteurs qui sont là, et pour Maxime, Charles Dobzynski et moi-même, la traduction de Jean-François Angelloz est la première que nous avons lue. Nous

sommes partis de là. Il est heureux que ce soit un Allemand qui lui rende ainsi l'hommage qu'elle mérite.

IRINA MAVRODIN

Une question de détail, mais je me demande si c'est vraiment un détail : on a beaucoup parlé de Rilke, de musicalité, mais je me demande si, lorsqu'on traduit un poème, il ne faut pas penser aussi au fait qu'il est un dessin, qu'il est visualisé. C'est du moins le cas chez les poètes modernes ; ils sont extrêmement attentifs à cela. D'ailleurs, on peut rattacher, je pense, cette idée de rythme à d'autres, parce qu'il y a une synesthésie qui nous aide à mieux entrer dans le rythme : si le poème est visualisé d'une certaine manière, on entre dans un autre rythme.

J'ai étudié un peu l'allemand, je ne le connais pas vraiment, mais si je regarde le texte allemand, j'ai tout de même un premier contact avec lui, et ce contact visuel me marque. Je vous prie de regarder la très, très belle traduction par Maximine de la première élégie. Elle est vraiment frappante par sa modernité. J'y ai été extrêmement sensible.

JEAN-YVES MASSON

Le travail typographique : est-ce cela ?

IRINA MAVRODIN

C'est cela. Moi-même, j'ai traduit des poèmes en roumain, en français aussi — je ne les ai pas publiés jusqu'à présent — et j'ai dû me poser cette question, ce problème : comment agir par rapport à la mise en page ? Parce qu'elle est tout de même importante. Ici, on a l'impression, à partir de ce dessin, de cette image que l'on a devant les yeux, qu'on a affaire à un autre poème. Dans quelle mesure peut-on se permettre cela, jusqu'où peut-on aller ?

JEAN-YVES MASSON

Effectivement, je crois que la traduction de Maximine ne s'astreint pas à être une traduction vers à vers, ce qui est pratiquement le cas dans toutes les éditions lorsqu'elles sont bilingues : on est pratiquement forcé, par la disposition typographique, à une traduction en miroir ; celle de Maximine affirme son autonomie, elle est caractérisée par un travail typographique, un découpage.

MAXIMINE COMTE-SPONVILLE

Vous pensez bien que je me suis posé ce problème avant de mettre "en pyramide", si j'ose dire, ce début des *Elégies*. J'ai fait le choix de me mettre dans l'esprit d'un texte français, pour

donner une poésie française, tout en restant fidèle au sens, et je crois que je l'ai été.

Peut-être cette formule-là dérouté-t-elle visuellement, mais je ne sais pourquoi elle m'a paru belle et justifiée du point de vue du rythme : "Wer, wenn ich schrie, hörte mich..." Le rythme ternaire ascendant, pour jargonner un peu, en professeur de lettres, il est là ; d'autre part, vous connaissez l'anecdote des premiers vers donnés sur la falaise de Duino. Cette force de l'incipit, c'est un cri qui vient de loin, et qui m'a paru mériter une mise en valeur. Alors, mettre en valeur, on peut se demander : qu'est-ce que c'est, comment peut-on faire ?

Ici, la mise en valeur typographique, que j'ai reprise un peu plus loin, pour la répétition ("*Wenn...*") m'a paru un bon moyen de donner en français quelque chose d'aussi violent et beau, et comme on ne peut pas faire en français une allitération en *ŷ*, j'ai choisi une assonance en *i*, c'est tout.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Pardon si les représentants de cette maison d'édition sont ici, je le dis en toute amitié et admiration pour leur travail : il y a un petit "syndrome Actes Sud" dans cette mise en page, parce que Actes Sud a fait très tôt ces jolis livres étroits, qui avaient pour conséquence, évidemment, des lignes brèves. Et alors, c'est un vrai problème, un vrai casse-tête pour les typographes, pour tous ceux qui travaillent à la mise en page des livres, que d'aligner des choses qui ne vont pas nécessairement se reproduire formellement en miroir, dans le cadre d'une édition bilingue.

Il est évident qu'un très long vers de Rilke, par exemple, qui aura nécessité un saut, c'est-à-dire un rajout sur la partie droite de la page, sous le vers, de façon à mettre la totalité du vers, ne va pas nécessairement avoir en face, si l'on respecte le principe spéculaire, un vers de même longueur. Ce serait stupide de vouloir aller jusqu'à ce détail de symétrie. Et donc, cela risque à terme de fabriquer une "échelle de perroquet", qui multiplie par deux la longueur d'une édition bilingue. Ce n'est pas uniquement un problème d'édition en page étroite, mais un problème général pour l'édition des vers longs, et dès qu'on sort du sonnet à dix ou douze pieds, on entre dans la catégorie des nombreux livres où il faut faire ces sauts très inesthétiques, qui présentent un inconvénient majeur du point de vue de la prosodie précisément.

C'est ce qui fait que certains auteurs préfèrent traduire, en prenant la place qu'il faut, dans des revues qui se donnent les dimensions nécessaires, et qui laissent respirer le *ductus* de l'écriture, ou si vous voulez, la main du poète. Donc, on pourrait imaginer que des poèmes soient édités en "format paysage",

et non pas en "format portrait", comme on dit maintenant en Microsoft Word. Mais cela rendrait évidemment le problème du vis-à-vis un peu délicat.

Cela dit, l'initiative qui consiste à construire des pyramides avec des vers ne me semble pas du tout, en l'espèce, poussée par cette nécessité, puisque de toute façon il y a des sauts de vers par ailleurs, mais j'ai déjà rencontré, par exemple, pour les textes théoriques de Hölderlin sur l'art, des traducteurs suggérant de procéder de la sorte, c'est-à-dire d'éclairer la structure générale, extraordinairement complexe, des phrases, en mettant de l'air, en créant des blancs, sans que cela devienne comme un poème de Du Bouchet, mais enfin, en isolant des choses qui ne le sont pas dans le texte de départ. Donc, c'est une solution qui a vraiment un sens. Après, on en pense ce qu'on veut, mais je veux dire : pourquoi pas ?

MAXIMINE COMTE-SPONVILLE

J'aimerais saisir cette occasion pour parler d'une traduction peu connue que j'ai retrouvée par hasard chez un ami. Je ne l'ai malheureusement pas avec moi. C'est une traduction de Roger Biemel, parue aux éditions Falaize (qui ont disparu). Elle date de 1946-1947. Lui, a fait franchement, sans hésiter, le choix d'une présentation *prosaïque*, c'est-à-dire de paragraphes de prose. Il a renoncé à chercher à suivre le vers allemand. Donc, c'est vrai qu'on peut essayer, qu'on peut tenter de traduire en prose et je tenais à le signaler parce que, effectivement, la traduction, si elle extrapole parfois lyriquement, ne paraît pas telle, unie.

CHARLES DOBZYNSKI

Je trouve très intéressant d'essayer, comme l'a fait Maximine, de faire respirer une typographie qui donne au lecteur une autre conscience du rythme du poème, à condition qu'on retrouve dans le découpage qu'elle a pratiqué — et c'est le cas — le rythme initial. Cela prend trois vers, au lieu d'un, mais pourquoi pas ?

Pour ma part, je me suis heurté à un problème analogue à celui que posait Jean-Pierre Lefebvre à propos des *Sonnets*. Il s'est passé la chose suivante : nous avons abouti avec mon éditeur à une sorte de compromis. Ce volume des *Sonnets à Orphée* a été publié finalement dans une collection qui existait il y a quelques années, "La petite Sirène", dans laquelle on publiait des poètes français et étrangers ; il y a eu soixante plaquettes de ce genre autrefois. Or, cette collection avait disparu. Elle a ressurgi à la faveur de l'édition de ce petit volume, et j'ai demandé à l'éditeur, exceptionnellement, qu'au lieu du format qui existait avant, on le fasse un peu plus "à l'italienne", c'est-à-dire en

largeur, pour éviter précisément que les vers beaucoup plus longs, dans la seconde partie des *Sonnets* notamment, ne soient l'objet de ces enjambements dont parlait Jean-Pierre Lefebvre et qui sont, pour l'œil, tout à fait déplaisants. Du seul point de vue typographique — je n'entre pas dans la question du rythme — on les a pour la plus grande part évités. Il n'y a pratiquement pas de retours de vers dans ce volume.

Je voudrais préciser ma pensée sur ce que j'ai dit tout à l'heure à propos d'un vers que j'ai cité dans la traduction de Maximine : je ne fais pas du tout une critique de fond sur son texte, je voulais seulement souligner l'extraordinaire diversité des traductions possibles. J'ai été très étonné de voir que Maximine avait donné une autre interprétation d'un vers si célèbre : au lieu du mot "terrible", qui était le plus courant, le plus répandu, elle a parlé de "terreur", et cela m'a étonné, mais me paraît tout à fait intéressant !

JEAN MALAPLATE

M. Lefebvre se souvient certainement que j'avais participé à une première réunion qui s'était tenue autour de la future édition des oeuvres poétiques de Rilke. Je suis traducteur de poésie (c'est un hobby, ce n'est pas mon métier), et j'ai traduit, ou essayé de traduire, un certain nombre de poèmes de Rilke, peut-être une soixantaine, ou plus.

Mon approche de Rilke a été un peu la même que celle de M. Lefebvre, c'est-à-dire que je suis passé par des phases d'amour et d'agacement. D'amour, parce que c'est incontestablement un des plus grands poètes ; d'agacement, parce que son style est alambiqué, contourné, obscur — il faut bien dire le mot : il est parfois un peu agaçant. Ce n'est pas de la simplicité qu'il y a chez Rilke : en revanche, c'est une profonde sincérité. Et cette sincérité est ce qui touche en fm de compte les lecteurs, et ce qui fait qu'on ne peut pas ne pas éprouver un certain amour pour Rilke.

Vous vous souvenez qu'à l'époque, j'étais, et je suis toujours, partisan absolu, au moins lorsqu'il s'agit des *Sonnets* — les *Elégies*, c'est une autre affaire — d'une traduction en vers, et en vers qui soient des vers qui forment un sonnet. Nous étions un ou deux à croire cela possible, mais je m'aperçois aujourd'hui — et j'en suis très reconnaissant aussi bien à M. Vigée qu'à M. Dobzynski ou à Mme Comte-Sponville — que la preuve est faite d'une telle possibilité. Il faut peut-être — ce qu'a fait M. Dobzynski est admirable — les recommencer trente fois, "vingt fois sur le métier remettre son ouvrage", recommencer sans cesse, c'est une oeuvre d'amour, qui demande un temps assez infini, mais la preuve est faite.

Pour les *Élégies*, c'est une autre affaire, mais c'est un peu la même aussi, parce que, ce qui importe dans un poème — ceux qui sont poètes, et ceux qui sont traducteurs le savent — c'est d'abord le mouvement, le rythme, et seulement après la rime ; c'est cela qui plaît dans un poème, qui fait qu'on s'y attache, qui fait sa valeur. Une fois traduit en prose, il n'en reste, en général, pratiquement rien. Paul Valéry l'a dit : "On met en prose : comme on met en bière." Les *Élégies* ont un autre rythme que les *Sonnets*, mais je crois qu'il faut le respecter aussi ; traduire purement et simplement, en considérant cela comme un texte philosophique, explicatif, ou narratif, c'est ne pas traduire.

Les *Élégies de Duino* sont écrites dans un style "hölderlinien" ; c'est l'âme de Hölderlin qui passe à travers les *Élégies de Duino*, et si l'on n'assure pas ce passage de l'un à l'autre, si l'on ne rappelle pas Hölderlin en traduisant Rilke, et si l'on ne modernise pas, si l'on ne fait pas un Hölderlin moderne à côté d'un Rilke actuel, on n'a rien fait, parce que toutes les idées qui sont exprimées dans ces poèmes ne sont rien à côté de cette fusion d'un fond et d'une forme qui, seuls, permettent d'assurer cette sorte de passage du visible à l'invisible qui est le propre de la poésie de Rilke et de celle de Hölderlin, qui est toute leur métaphysique et toute leur philosophie.

HELMUT KÖHLER

Si vous le permettez, j'aimerais faire une remarque corollaire à propos des poèmes français de Rilke qui ont été mentionnés par M. Lefebvre. Dans *l'Anthologie de la poésie française* en traduction allemande que nous avons composée et publiée sous la direction de M. Kemp, nous en avons englobé un petit nombre. Avons-nous bien fait ? Je ne veux pas discuter ici cette question. Mais, si ces poèmes-là peuvent servir à un lecteur français à se familiariser avec le sentiment rythmique fondamental qui a été celui de Rilke, je crois qu'ils auront servi.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Je peux vous dire que, faisant la même chose que vous dans un autre sens, j'ai mis, dans mon anthologie de la poésie allemande des origines à nos jours, trois ou quatre poèmes français traduits en version allemande, en belles pages, avec la version originale, en position plus subalterne de témoin, dans le même esprit.

Je suis vraiment convaincu qu'il s'est produit quelque chose de très nouveau, de très moderne, dans l'échange entre la poésie française et la poésie allemande. Un échange sur arrière-plan d'obus, de sang, puis de camps de concentration, etc., donc un échange perturbé par les choses les plus graves qui se soient

produites dans l'histoire mais qui n'a jamais cessé. Je veux dire que l'histoire tragique a été *elle-même le lieu* de cette poésie de part et d'autre, mais aussi de cet échange, par la voix des exilés, etc. Et nous sommes dans une situation — on ne sait pas ce que cela va donner, à terme — où l'influence *réciproque* des deux poésies est allée en grandissant.

Il est évident que la poésie de Celan, par exemple, a énormément d'influence sur l'écriture poétique de la jeune génération française actuelle. Ou encore, on ne peut pas dire qu'il y ait un dada allemand et un dada français. Il est évident que non. Vous comprenez qu'un poème, comme *Karavan* de Hugo Ball, cela n'aurait aucun sens de le traduire, de mettre en face un texte dada français qui serait rigoureusement le même, à la typographie près ; il faudrait mettre artificiellement l'un en gothique, et l'autre en romain : ce serait idiot. Donc, il y a une aventure *européenne* "dada". Il y a un expressionnisme, un surréalisme qui lui sont extrêmement liés.

On en est là. Je crois que c'est quand même sur cet arrière-plan-là, parfois conflictuel, ou compliqué, que nous travaillons. Je veux dire que les gens qui traduisent ont appris la poésie allemande dans cet univers-là, un univers travaillé par la poésie française, et inversement. C'est pour cela que je pense qu'il s'est produit des métamorphoses qui n'ont peut-être pas encore produit tout leur effet au niveau pratique et qui mettront du temps à s'imposer, mais qui nous laissent des raisons d'être optimistes malgré tout.

FRIEDHELM KEMP

Je voudrais encore ajouter quelque chose à propos des sonnets de la première époque, c'est-à-dire ceux des *Nouveaux Poèmes*. Pour ces derniers, il y a des exemples français, dont Rilke s'est en partie inspiré ; je pense surtout à Verlaine ; je pense aussi à Heredia, on peut le prouver. En revanche, pour les *Sonnets à Orphée*, c'est tout à fait autre chose, ce sont des sonnets beaucoup plus irréguliers, et derrière le *parler*, dirais-je, de ces sonnets, il y a un autre poète qui se cache, mais qu'on peut trouver : c'est Michel-Ange, que Rilke a également traduit ! Dans la dureté et une certaine liberté des poèmes de la Pin, il y a chez Rilke beaucoup de Michel-Ange, une influence véritablement très profonde.

JEAN-YVES MASSON

Je voulais savoir si vous pensez qu'il faille une traduction intégrale de certains livres. Par exemple, dans la traduction du *Livre de la pauvreté et de la mort* par Arthur Adamov, qui a été republiée chez Actes Sud, il y a d'importantes coupures. C'est

une traduction qui appartient à Adamov, c'est clair, mais c'est quand même aussi une manière pour beaucoup de gens de lire Rilke. Or il a coupé pas mal de choses et, si l'on ne fait pas ces coupures, on obtient un texte beaucoup moins dense.

Peut-on demander si, dans la Pléiade, il y aura une traduction intégrale du *Livre des images*, du *Livre de la pauvreté et de la mort*, de ce genre d'oeuvres qui sont à mi-chemin entre la jeunesse et la maturité ?

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Je pense que tous ceux que vous venez de citer, oui, seront intégralement traduits. Je dis ceci sous le sceau de la possibilité d'une erreur parce que ce n'est pas moi qui en ai la responsabilité. En revanche, la notion d'exhaustivité n'intervient pas, ce n'est pas l'équivalent d'une édition critique allemande dans laquelle, pour des raisons de responsabilité culturelle, un éditeur doit tout publier. Editer un auteur étranger, et donc le traduire, c'est très souvent faire un choix. Il n'y a guère que les auteurs ayant peu produit pour lesquels on prend tout. On l'a fait pour Büchner, par exemple, parce qu'il y a peu de chose en définitive, et qu'on arrive à tout mettre dans un volume. Pour le reste, même de grands auteurs très importants, des choix sont faits, qu'on peut d'ailleurs regretter. Par exemple, pour Wilderlin, la Pléiade n'a pas repris la totalité des *Poèmes de la fin* dont on disposait : on peut considérer qu'elle aurait pu en faire l'effort puisqu'il ne s'agissait guère que d'une quinzaine de pages. De toute façon, si les grandes éditions (le Seuil, la Pléiade, etc.) sont réputées les plus complètes, elles ne le sont, pour les auteurs étrangers, jamais totalement.

Il y a donc une part de subjectivité dans la composition du recueil, et voilà pourquoi la dimension historique est vraiment très importante. Il peut se passer des choses surprenantes. On peut imaginer qu'à une certaine époque, en France, on n'ait pas traduit les *Poèmes de la fin* de Hölderlin, considérés comme susceptibles de nuire à la lecture des grands hymnes ou des odes. Alors que, depuis, un travail de réception, d'échange, a fait que les choses sont lues, reçues avec un intérêt neuf, et que, depuis, l'écoute de ces *Poèmes de la fin* est devenue très forte. On y a trouvé des choses qu'on n'y voyait pas avant.

JEAN-YVES MASSON

Je crois qu'il faut maintenant conclure ce débat, en vous remerciant d'avoir bien voulu y assister. Félicitons-nous d'avoir réussi à éviter les diktats : la question de ce qui *devait* ou ne devait pas être fait, et d'avoir également réussi à éviter la question bien connue de la "fidélité", impératif si évident qu'il

pouvait donner lieu à bien des discussions qui eussent dépassé le cadre de la seule traduction de Rilke, sur laquelle il ne s'agissait ici que de "faire le point". Les années qui viennent nous montreront sans aucun doute que les Français n'ont pas fini de traduire Rilke. Il est heureux que ce débat ait montré, entre autres, que la continuité d'une telle activité signifie aussi que son oeuvre est plus importante que jamais pour la création poétique en France : que traduction et création, une fois de plus, sont des activités qui communiquent. Je remercie les intervenants d'avoir ainsi cherché à préciser leur position personnelle devant les textes plutôt que de céder à la polémique, et, en leur nom et au mien, je vous remercie de votre participation.

DEUXIÈME JOURNÉE

LA TRADUCTION DE LA POÉSIE
DANS LES REVUES ET COLLECTIONS

Après une présentation des participants à la table ronde (on trouvera un résumé de leurs activités dans les notes bio-bibliographiques en fin de volume), François Xavier Jaujard trace à grands traits un panorama des lieux où la traduction de la poésie peut se déployer.

D'abord, les grands éditeurs de littérature générale qui font une place à la poésie : Gallimard, avec la collection "Du monde entier" et, à présent interrompue, la collection bilingue "Poésie du monde entier", la collection de poche Poésie/Gallimard et la Bibliothèque de la Pléiade (encore que les traductions du domaine romanesque l'emportent de beaucoup, en quantité, sur les traductions de poésie ; et il n'y a guère que le Hölderlin dirigé par Philippe Jaccottet qui se soit imposé comme une grande oeuvre) ; Flammarion et Aubier (mais l'édition intégrale de Blake par Pierre Leyris a été interrompue avant les derniers tomes, si importants pour la connaissance de Blake) ; le Seuil, avec "Le don des langues" (créé autrefois par Pierre Leyris, qui y a donné l'oeuvre d'Eliot et un vaste choix de Hopkins ; on y a lu plus récemment, de Pouchkine, la Roussalka et le Convive de pierre dans des traductions d'Henri Thomas, et Eugène Oniéguine dans une nouvelle traduction de Nata Minor) ; Bourgois (avec notamment des traductions de Paul Celan).

Ensuite, les éditeurs voués dès l'origine à la poésie : le Mercure de France (plus riche dans le domaine français, malgré les Autobiographies de Yeats traduites par Pierre Leyris, qui a également révélé les poèmes de John Clare ; dernièrement, on a pu lire une traduction du chinois, le Voleur de poèmes de Claude Roy, et le Temps les villes d'Adonis, traduit de l'arabe par Anne Wade Minkowski et Jacques Berque) ; José Corti (qui s'est ouvert, sous l'impulsion de son nouveau directeur, Bertrand Fillaudeau, à la poésie anglaise, avec le Swinburne de Pascal Aquien, et à la poésie de langue espagnole avec la collection

"Ibériques" dirigée par Bernard Sesé : Huidobro, Valente, Amparo Amoros...); Seghers (avec la collection "Autour du monde").

Des éditeurs qui se sont tournés plus récemment vers la poésie : Fayard (avec Czeslaw Milosz, Zbigniew Herbert, Adam Zagajewski) ; Hermann (qui nous a donné le Yeats d'Yves Bonnefoy) ; Belin, avec la revue Poésie et la collection "L'extrême contemporain" animées toutes deux par Michel Deguy.

Enfin, tous les nouveaux éditeurs qui, depuis une vingtaine d'années, ont changé l'image de l'édition française : La Délirante, dirigée par Fouad El-Etr, où la traduction est reine (de Sapho à Paz, en passant par Bashô, Góngora, Quevedo, Yeats, Synge ou Ungaretti) ; Le Nouveau Commerce (qui a publié aussi bien Paul Celan que le poète tchouvache Aigui) ; Fata Morgana ; Arcane 17 ; La Différence, avec ses diverses collections et la collection de poche "Orphée" que dirige Claude-Michel Cluny ; Sud, à Marseille ; Actes Sud, à Arles ; Blake & Co ; les Editions Unes ; le Temps qu'il fait, à Cognac ; les Cahiers des Brisants, dans les Landes ; Verdier, avec notamment la collection italienne "Terra d'Altri" dirigée par Bernard Simeone ; les Editions Messidor et la revue Europe ; le Castor Astral et la revue Jungle ; Obsidiane ; L'Alphée ; Clémence Hiver (qui a révélé Marina Tsvetaieva) ; Lettres vives (qui vient de publier le poète portugais Antonio Ramos Rosa) ; Arfuyen, dirigé par Gérard Pfister, éditeur très ouvert à la traduction : textes orientaux, turcs, allemands, et une collection "Alsace" (avec Yvan Goll, traduit de l'allemand par Claude Vigée, ou Nathan Katz, traduit de l'allemand par Guillevic ou Dadelsen) ; Granit (pour son domaine anglais : Hopkins, Powys, Kathleen Raine, David Gascoyne, et des incursions dans d'autres langues : Alejandra Pizarnik, Lokenath Bhattacharya) et la revue l'Autre que publient ensemble ces trois derniers éditeurs avec la galerie Marwan Hoss.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

De nous tous, c'est vous, Claude-Michel Cluny, qui publiez le plus grand nombre de livres chaque année. Quel est votre critère pour le choix des auteurs ?

CLAUDE-MICHEL CLUNY

Je ne sais pas si la collection de poche "Orphée" est bien représentative du phénomène éditorial dans son ensemble, étant donné que je publie trente-six titres par an, dont grosso modo les deux tiers sont des ouvrages traduits, de poètes venus d'horizons extrêmement différents, de cultures qui n'ont pas de rapports apparemment les unes avec les autres. Le choix se fait en fonction de l'intérêt de l'oeuvre en elle-même, de la place historique du poète, du fait qu'il n'a parfois jamais été traduit, et parce que

cette collection tend à devenir une sorte de panorama, je ne dirais pas exhaustif, ce serait absurde, mais le plus largement ouvert possible sur l'ensemble de la poésie mondiale, des origines à nos jours. Il est évident que le choix est illimité et qu'on ne se pose des questions qu'à partir du moment où des droits sont détenus par un autre éditeur, ou bien parce qu'il existe peut-être une édition, une traduction qui fait, dirai-je, force de loi, en tout cas qui est considérée comme tellement belle qu'un traducteur n'ose l'aborder — ce en quoi les traducteurs auraient tort parce que rien n'est jamais définitif.

C'est en ces termes que se pose le choix. Je ne crois donc pas que cela corresponde du tout à ce qui a lieu ni chez Gallimard, ni chez Flammarion, ni chez Seghers, ni même chez Arfuyen dont le nombre de publications est beaucoup plus limité : le choix peut être celui du directeur de collection, ou naître à l'occasion d'une rencontre avec un traducteur.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

A l'appui de ce que vous venez de dire, vous n'avez pas hésité à publier une nouvelle traduction de Gerard Manley Hopkins par René Gallet, alors que la traduction ancienne de Pierre Leyris — comme toute traduction faite par lui — apparaissait comme infranchissable. Je suppose que si T. S. Eliot était dans le domaine public comme Hopkins, vous n'hésiteriez pas à en donner une autre traduction.

CLAUDE-MICHEL CLUNY

Tout à fait. Il y a là, au fond, un point de doctrine : je considère que la traduction, si bonne soit-elle, reste tributaire du moment où elle est faite et de la personnalité du traducteur. Il ne faut pas oublier cet aspect des choses, qui est tout de même fondamental : une traduction est toujours le reflet du traducteur, mais aussi le reflet d'un mode de pensée, d'une sensibilité. Donc, aujourd'hui, si belles que fussent les traductions du XVIII^e siècle quelquefois, ou du XVII^e, ou du XVI^e, nous ne les lisons plus comme les gens de l'époque les lisaient, elles ne correspondent vraisemblablement plus ni à notre manière de lire l'auteur ni à notre manière d'envisager la traduction. Les choses bougent et c'est tant mieux d'ailleurs, pour les traducteurs. Il y a là un mouvement constant qui se fait, de relecture, de réappropriation, de reconnaissance des textes les uns après les autres. C'est un phénomène culturel extrêmement enrichissant, et qu'il ne faut pas endiguer.

Il est certain qu'au début du siècle la conception que l'on pouvait avoir en France de la traduction, notamment de la poésie, n'est pas compatible avec ce que nous pouvons penser les uns et les autres ici. En tout cas je suis persuadé d'une chose : il

n'y a pas de système de traduction, il y a des approches différentes. S'il y avait un système, ce serait trop beau, parce qu'on arriverait, à partir d'un ordinateur, à traduire n'importe quoi remarquablement. Or ce n'est pas possible.

Il y a des poètes qui ont une personnalité, qui représentent une culture souvent très éloignée de la nôtre, dans une forme de métrique à laquelle le français n'est pas du tout accoutumé, et qui sont en même temps le reflet d'un mode de pensée, d'une sensibilité. Et, d'époque en époque, les traducteurs qui affrontent ces textes pour nous en donner une image, une sorte de miroir, eux aussi, évoluent en fonction de leur culture propre et de l'environnement dans lequel ils travaillent.

Un traducteur n'est pas une machine ; un traducteur, au fond, fait la seconde vie du poème. Je crois que Roger Munier disait que la traduction est le second langage, et c'est tout à fait vrai, c'est-à-dire qu'il n'est de bon traducteur qu'à partir du moment où il est capable de pénétrer l'oeuvre qu'il traduit. Je crois qu'une connivence profonde avec l'oeuvre est nécessaire, c'est-à-dire entre deux personnalités, entre deux cultures, entre deux sensibilités.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Il y a un autre choix qui se pose, après celui des poètes traduits : c'est le choix des traducteurs ; ce qui importe étant la connivence profonde avec un auteur, ce sont donc souvent des traducteurs qui viennent à vous, porteurs d'une oeuvre.

CLAUDE-MICHEL CLUNY

Je ne passe pas de commandes, j'attends plutôt que l'on vienne avec désir — je crois qu'il faut prendre le mot au sens le plus fort : avec un désir, une volonté de traduire, qui implique justement que le traducteur est habité par le poète qu'il a l'intention de faire passer en français. Parfois le manuscrit arrive avec le traducteur, les deux allant du même pas, et je n'ai plus qu'à évaluer l'ensemble, mais très souvent c'est par conversations, par rencontres, par quelques poèmes que l'on m'envoie. Là-dessus, je fais une lecture, je propose quelques observations, s'il y en a à faire, et le livre se construit à partir de cette évolution des rapports. Mais jamais je ne prends mon téléphone pour appeler quelqu'un, même en qui j'ai grande estime, pour lui dire : "Voulez-vous me traduire tel poète ?"

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Il n'y a donc aucun dirigisme de votre fait et vous êtes là moins une personne qu'un lieu, pourrait-on dire ?

CLAUDE-MICHEL CLUNY

Oui, c'est exact, je suis au fond une sotte de *dispatcher*. Nous parlerons probablement tout à l'heure du rôle de directeur de collection, au sens américain *d'editor*, qui est important, et qui fait bien voir quel peut être le rapport triangulaire entre un poète au départ, un traducteur et un éditeur, parce que là bien des problèmes se posent. Je suis resté, par exemple, très longtemps sans poète scandinave et sans poète russe, parce que personne ne me proposait de traduction. J'ai donc attendu, je n'ai pas forcé les choses. Je savais que tôt ou tard on m'en proposerait, et je crois que j'ai eu raison de faire confiance à la dynamique propre d'une collection, qui peut susciter chez les traducteurs le désir d'apporter à un éditeur le fruit d'un travail souvent très long. Car ce qui arrive — et c'est là où je comprends parfois l'amertume des poètes et de leurs passeurs —, c'est que très souvent des manuscrits sont restés dans les tiroirs parce qu'ils ont été refusés par des éditeurs successifs alors qu'ils sont excellents, mais pour des raisons de politique générale de la maison d'édition, des raisons économiques ou autres : on n'en a pas voulu, on n'a pas pris le risque de les publier...

Je viens de publier une anthologie de Rupert Brooke. Il est mort en 1915 et n'avait presque pas été traduit en français. Ce n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres. Je vais publier le poète polonais Jan Kochanowski, qui est l'un des fondateurs de la littérature de son pays : personne ne l'a jamais traduit, sauf quelques fragments épars dans des anthologies. Des exemples tels, vous-mêmes qui êtes ici pourriez m'en citer des quantités.

Il y a donc un mauvais fonctionnement dans la politique des traductions parce que, au fond, les éditeurs n'ont pas souvent, quand ils lancent une collection, de politique à long terme — ce qui est toujours un tort car on ne fait pas d'édition si on ne voit pas les choses à long terme.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Emmanuel Hocquard, comment situer Royaumont par rapport à cela ? Si votre perspective est historique, elle est tournée vers un présent immédiat ; elle est faite de rencontres, d'ateliers. C'est par des contacts personnels que tel poète arrive, que telle rencontre a lieu. Comment procédez-vous au choix, à Royaumont ?

EMMANUEL HOCQUARD

Royaumont est avant tout un centre de rencontres. Le centre de "Poésie et Traductions" a deux programmes : un programme de séminaires de traduction, à raison de deux ou trois par an, et un programme de rencontres internationales.

Pour ce qui est du programme de séminaires de traduction, les choix se font sur des contemporains, et la perspective n'est donc pas historique ; notre préoccupation est avant tout de rencontrer, de faire se rencontrer et de publier des poètes qui ne sont pas encore connus en France ; la partie éditoriale est la retombée de ces rencontres, c'est-à-dire que tout ce qui est publié à Royaumont est directement lié à une activité antérieure qui s'y est passée.

Outre le fait qu'il s'agit de contemporains, le choix s'opère soit par rencontres, soit par suggestions, soit par demandes. Cela fait huit ans maintenant que fonctionnent les séminaires de traduction et les rencontres internationales : cent vingt-trois poètes d'une quinzaine de langues ont été invités, et le nombre des publications doit avoisiner la quarantaine.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Comment les choses se passent-elles ? Si j'ai bien compris — pour avoir lu certains des livres qui en ont résulté — un atelier se fait en général avec l'auteur, avec une douzaine, voire une quinzaine de participants, dont certains sont des traducteurs, d'autres plutôt des écrivains, d'autres encore des gens qui n'ont même pas forcément publié. A l'arrivée il y a un livre, mais j'ai observé récemment que le travail est tout de même signé : est-ce à dire que vous avez rencontré l'écueil de la traduction collective et estimé qu'il était nécessaire que quelqu'un reprenne en mains le tout, et qu'il y a une version plus précisément assumée par une personne ou deux ?

EMMANUEL HOCQUARD

Oui, mais depuis le début cela a été ainsi. Les choses se passent de la manière suivante : le principe étant celui de la rencontre entre des poètes étrangers et des poètes français, et que ce sont des poètes qui traduisent ces poètes, même si participent parfois à ces ateliers de traduction des traducteurs, quand c'est nécessaire ; il arrive que les poètes invités ne sachent pas un mot de français, il faut donc qu'il y ait quelqu'un qui fasse le *go between* entre la table de traduction et la personne traduite. Comme je l'esquissais hier rapidement, ce sont des gens qui ne se connaissent pas avant de se rencontrer à Royaumont, et qui en général ne connaissent pas les œuvres puisqu'il s'agit d'œuvres encore non traduites en français. Disons qu'il y a une période, je ne dirais pas de flottement, mais d'apprivoisement, qui dure un jour, un jour et demi ; ensuite, les choses se mettent en place, et on voit se constituer ce que j'ai appelé le traducteur collectif autour de ce poète : six, sept, huit au maximum, il ne faut pas être trop nombreux non plus. Tout naturellement, dans ces tablées, une ou deux voix prennent un petit peu la direction de la traduction, mais de façon tout à fait spontanée.

Les séminaires durent généralement une semaine, ce qui est bien suffisant, et extrêmement fatigant pour tout le monde, et il est rare qu'en une semaine — c'est arrivé, mais exceptionnellement — on ait eu le temps de traduire collectivement l'ensemble des textes qui doivent constituer le livre qui a été préparé par le poète avant de venir. C'est là que se pose la question : qui finira le livre ? Généralement c'est, à la demande du poète invité, une ou deux personnes ayant participé à cette table qui sont chargées d'achever la traduction, et effectivement de reprendre le travail collectif pour le "nettoyer" un peu ; mais je dois dire que, dans la quasi-totalité des cas, lorsque la personne chargée d'achever le livre reprend le travail collectif, très peu de modifications sont apportées à ce qui a déjà été fait. Les noms des participants au séminaire figurent dans chacun des livres, mais il est normal que, lorsqu'il s'agit de la publication, quelqu'un prenne en mains et unifie tout cela et, par conséquent, signe. Il y a parfois un signataire, parfois deux, et quelquefois un signataire et l'auteur quand celui-ci connaît suffisamment le français pour participer activement à la traduction.

Je voudrais enfin signaler qu'au fil des années un certain nombre de poètes étrangers invités ont été tellement convaincus qu'ils ont souhaité que quelque chose d'analogue pût se faire dans leur propre pays, et c'est ainsi qu'a commencé de se constituer un réseau sur le modèle de Royaumont, réseau qui pour le moment compte le Portugal, l'Irlande, la Grèce, et nous sommes en train de préparer quelque chose avec la Roumanie.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Voudrais-tu nous parler un peu d'"Un bureau sur l'Atlantique", bureau de liaison avec les poètes américains les plus actuels ?

EMMANUEL HOCQUARD

"Un bureau sur l'Atlantique" est une association autonome, indépendante, que j'ai fondée, que je dirige, qui ne fait pas partie de Royaumont, mais que Royaumont soutient activement. C'est un centre franco-américain de poésie contemporaine, dont le fonctionnement et les objectifs sont à peu près identiques et parallèles à ceux du Centre de Poésie et Traductions. Il s'agit pour le "Bureau" d'accueillir en France cinq ou six poètes américains contemporains par an, de les faire participer à une rencontre internationale, ou à un séminaire de traduction, à Royaumont, mais pas nécessairement ; de les faire circuler dans divers endroits en France, pour des lectures et pour des rencontres ; de publier un certain nombre de livres liés à ces voyages — livres qui sont pris en charge par les Editions Royaumont.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Très différents sont les critères de choix pour Arfuyen : souvent ce n'est pas de contacts personnels avec les poètes que naissent ces choix, je pense à des poètes comme Takuboku ou Katherine Mansfield, morts depuis longtemps... Vos critères sont-ils historiques, un peu, comme le disait Cluny, pour combler les lacunes du paysage, ou sont-ils très subjectifs, de l'ordre de la seule préférence ?

GÉRARD PFISTER

On pourrait dire qu'Arfuyen ne publie que des traductions. On pourrait également dire que nous n'en publions pas du tout. A la différence des collections citées précédemment, Arfuyen n'est pas vraiment spécialisé dans la traduction : c'est un ensemble de collections où les traductions s'inscrivent avant tout autre critère dans une démarche de création. Arfuyen publie une collection de textes mystiques : au fond, ce sont des traductions. Il s'agit de traduire d'une langue inconnue, de recueillir quelque chose qui vient d'avant les mots. Arfuyen édite une collection de textes français ; et là encore la démarche des auteurs présentés — citons par exemple Charles Juliet, Roger Munier ou Lydie Dattas — est très proche de celle de la traduction.

Au centre même de l'activité d'Arfuyen il y a aussi, bien sûr, cette série "Alsace". L'Alsace est un pays trilingue, la traduction en est le pain quotidien. On vit à longueur de journée dans trois langues : tout est traduction et rien n'est traduction...

Quant aux choix, ils ne sont certainement pas inspirés par un encyclopédisme. Nous n'avons pas — nos moyens déjà nous l'interdiraient — pour but de rendre compte de l'ensemble des domaines étrangers que nous abordons, mais seulement de faire apparaître des textes qui nous semblent s'inscrire dans notre démarche de création.

Ces choix sont-ils subjectifs ? Pas vraiment non plus, car Arfuyen, depuis le début, s'est voulu une démarche collective. Nous connaissons, les uns ou les autres, toutes les langues que nous publions. Nous avons des idées bien précises sur les auteurs que nous souhaitons publier dans ces domaines, et nos choix s'opèrent en fonction de la démarche de vie de chacun d'entre nous. La traduction est vraiment, pour nous, en continuité avec une démarche de création : la traduction, elle-même, est un mode de création.

Claude Vigée disait hier que la traduction est avant tout une ascèse. Ce qui m'intéresse, dans la traduction, c'est cette ascèse de la langue, si proche, me semble-t-il, de celle de l'écrivain.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Et ta propre expérience de traducteur de l'italien ou du turc ?

GÉRARD PFISTER

Ces langues que je traduis, je les connais à des degrés différents : je les traduis soit seul, soit en collaboration. Pour moi, c'est avant tout un moyen d'entrer dans une autre présence au monde. On a beaucoup parlé ici de traduire des auteurs, mais ce que l'on traduit, c'est en premier lieu une langue. Ce qui me passionne, c'est, par cette langue, en vivant cette langue, d'avoir une autre présence au monde. Car la présence au monde n'est pas la même en turc, n'est pas la même en chinois, et c'est cela que je trouve décapant, éveillant. Le pronom personnel existe, n'existe pas ; le verbe se substantive plus ou moins facilement... Il y a une philosophie implicite de la langue qui n'est pas la même ici et là. Pour l'écrivain, il n'y a rien de plus stimulant que de changer ainsi ses habitudes de penser et de sentir et de se glisser dans un autre univers.

J'aime à faire passer dans la traduction cette couleur particulière de la présence au monde qui existe dans une autre langue. Il me semble que garder certaines maladroresses - ce qui peut sembler maladresse, et qui est un moyen, par exemple, de garder une expression qui évidemment, en français, se traduirait autrement, mais qui dans la langue originelle a une saveur telle... - sur le moment, cela peut paraître incorrect, maladroit, on se dit : c'est une traduction gauche, rapide, mais en même temps quelle merveilleuse source d'enrichissements pour notre langue ! On se plaint beaucoup, depuis longtemps, du franglais : il me semble que si ces abâtardissements de notre langue étaient apportés par des poètes et par des traducteurs d'une manière consciente et réfléchie, cela vaudrait bien mieux que ces emprunts que nous imposent la publicité et la presse chaque jour. Je crois qu'il peut y avoir un enrichissement extraordinaire à ce que les langues étrangères pénètrent aussi un peu le français, et je me garderais d'être trop académique en la matière.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Tu n'es donc pas ennemi des néologismes ?

GÉRARD PFISTER

Pas du tout, dès lors qu'ils sont voulus, médités et qu'il ne s'agit pas seulement d'une facilité.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Claude-Michel Cluny a souligné l'importance des revues. On déplore le retard avec lequel paraissent les livres de certains

poètes étrangers ; très souvent, ce sont les revues qui font le premier travail, et l'on s'aperçoit que, longtemps avant de paraître en volume, Pasternak ou Marina Tsvetaieva avaient déjà été traduits de manière partielle. A ceux qui représentent ici des revues, Charles Dobzynski *Europe* et Hughes Labrusse *Sud*, deux revues qui ont un grand passé, je voudrais demander s'il n'est pas un peu frustrant de procéder de manière fragmentaire, de n'offrir d'une oeuvre que l'on sait vaste que quelques fragments pour commencer ?

CHARLES DOBZYNSKI

Je voudrais d'abord préciser le rapport d'une revue avec la maison d'édition qui l'édite. La revue *Europe* est beaucoup plus ancienne que sa maison d'édition et dès le départ, c'est-à-dire dans les années vingt, avec son fondateur, Romain Rolland, elle a eu une vocation universaliste. C'est ainsi qu'on y a trouvé très vite des auteurs d'envergure internationale, que ce soit Gandhi ou Thomas Mann. Je ne reviens pas sur ce passé, que tout le monde connaît. Depuis la dernière guerre, la vocation d'*Europe* a été à la fois d'information et de découverte. *Europe* publie à la fois des dossiers sur de grands auteurs, comme Rilke, et sur des littératures. Pour les littératures, évidemment, le côté frustrant, c'est que l'on a les morceaux d'un puzzle qu'il faut rassembler. Nous n'avons pas la possibilité de donner à chaque auteur, dans une pareille entreprise, la place que nous souhaiterions. Nous avons exploré, par exemple, les littératures de l'Amérique latine, du Brésil au Mexique en passant par Cuba. Nous avons consacré un numéro — je crois que c'était indispensable, et personnellement j'y tenais beaucoup — à Jorge Luis Borges. On avait là une figure extraordinaire de l'Amérique latine. De même, un numéro a été consacré à Miguel Angel Asturias, un autre à Pablo Neruda. Il y a donc ces grandes figures sur lesquelles il est possible d'effectuer un travail en profondeur. Pour Neruda, cela s'est produit dans des conditions assez dramatiques : on a décidé de réaliser le numéro tout de suite après sa mort, à l'heure du putsch de Pinochet. Ce numéro, exceptionnellement, a été rassemblé en trois ou quatre mois, ce qui est une sorte de record puisque, en général, la revue se donne à peu près une année, voire plus, pour réunir un ensemble valable de textes.

Autre exemple que je voudrais citer — un exemple pour moi significatif et passionnant —, c'est le numéro sur les littératures du Grand Nord soviétique. Les choses se sont passées ainsi : nous avons été invités, Pierre Gamarra et moi, dans la ville qui s'appelait encore Léninegrad, aujourd'hui Saint-Pétersbourg. "L'Institut des peuples du Nord" était une grande école — je ne sais pas si elle existe toujours, je l'espère — où venaient des professeurs,

des étudiants, des vingt-sept ou vingt-huit peuples qui habitent en Sibérie : Yakoutes, Mansi, Youkaguir, Nanai, etc. Là nous avons fait connaissance des étudiants et professeurs qui s'occupent de ces langues. Le numéro a été décidé sur place. Nous nous sommes dit : il faut absolument établir un dossier sur la littérature de ces ethnies, qu'en France on ignore totalement. Je crois bien que les Russes eux aussi en ignoraient à peu près tout. Nous avons entrepris le travail sur-le-champ, avec des professeurs francophones qui nous ont mis en rapport avec ces diverses ethnies. Nous avons commencé à faire des traductions mot à mot ou juxtalinéaires ; nous avons étudié rapidement — sommairement sans doute — les formes de prosodie ; nous avons essayé de comprendre comment fonctionnaient leurs textes ; ensuite, une petite équipe a travaillé, Pierre Gamarra et moi-même en tête, pour aboutir à une version française qui soit acceptable. Je ne prétends pas qu'elle était parfaite, loin de là. Peut-on d'ailleurs, en quelque domaine que ce soit, parvenir à une version vraiment définitive ? Néanmoins, nous sommes arrivés à donner le panorama — c'était, je crois, la première fois en France — d'une littérature totalement inconnue. C'est là un des objectifs que nous visons.

Pour faire connaître certaines littératures étrangères, nous faisons appel aux spécialistes les plus compétents : par exemple, Régis Boyer nous a aidés à mettre sur pied des numéros sur la littérature d'Islande et de Norvège. Nous avons aussi le projet d'un ensemble sur la littérature suédoise.

Un des problèmes attachants pour une revue est le suivant : nous avons souvent affaire à des traductions premières totalement insatisfaisantes. Comment procédons-nous ? Nous constituons alors des équipes qui travaillent à partir de ces premiers textes. C'est en quelque sorte un atelier d'écriture constitué au sein de la revue, d'une manière un peu différente de celle qu'a évoquée Emmanuel Hocquard. Il m'est arrivé de participer à Royaumont à des ateliers d'écriture avec des poètes italiens, par exemple. Je trouve l'expérience très enrichissante. Une expérience que pour notre part, à *Europe*, nous poursuivons depuis des années.

Il nous est arrivé d'avoir entre les mains un dossier qui nous avait été proposé complet ; ce fut le cas, il y a vingt ans, avec la littérature de RDA. Ce dossier nous déplaisait beaucoup du point de vue politique : il était rédigé dans une langue de bois ; même chose pour la traduction des textes. Nous avons donc refusé ce dossier et nous nous sommes rendus à Berlin-Est, le germaniste Jean Tailleur et moi-même, pour essayer de réunir et rapporter d'autres textes ; au terme d'après discussions, nous y sommes parvenus et nous avons publié un numéro — à l'époque,

l'Allemagne était divisée — sur la littérature de RDA, beaucoup plus soigneusement élaboré et traduit : on y découvrirait notamment des poètes publiés en France pour la première fois.

Un autre aspect du travail de la revue, à mes yeux non moins important, c'est, outre ces dossiers qui sont un travail de longue haleine, d'une année ou un peu plus, ce que nous avons appelé des *Cahiers de création*. En dehors de la partie spéciale thématique d'un numéro, ils forment de petits ensembles axés sur des textes individuels, d'auteurs, français ou étrangers, que nous tenons à faire connaître. Nous avons révélé dans ces pages un certain nombre d'écrivains. Par exemple, les premiers textes connus en France de Kateb Yacine ont été publiés dans *Europe*.

Récemment, j'ai fait une découverte au cours d'un voyage au Québec : un poète canadien anglophone qui s'appelle Steven Eighton. Je le trouve admirable. On va le publier. Je crois que jamais aucun vers de ce poète n'avait été traduit en France.

Voilà le type de choses que nous aimons faire. C'est un travail d'équipe, bien entendu, un travail collectif. Jean-Baptiste Para, que vous allez voir au cours d'un des ateliers, nous y aide beaucoup. Il a lui-même réalisé le numéro sur la poésie italienne. Là, il y a eu un travail à la fois de découverte et de création. C'est évidemment le but idéal : la création et la découverte.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

La revue *Sud*, Hughes Labrusse, a souvent consacré ses frontons à des auteurs traduits ; elle a même consacré un numéro spécial à la traduction.

HUGHES LABRUSSE

Oui, en 1987. Je vais répondre indirectement à la question, qui ne m'a pas été posée, mais le fut à tous, celle du choix. Je vais répondre obliquement, mais tout de même le faire parce que je pense qu'on ne peut parler de la traduction en général, qu'elle est un choix de travail qui implique des objectifs, des directions voilées ou non. En ce sens, je rejoins ce qui a déjà été dit : la traduction est très enrichissante, surtout pour la langue propre du traducteur.

Si vous le permettez, je dirai un mot de cette dimension que j'assume à titre personnel, parce que la revue *Sud* présente une gamme variée de poètes, en quoi elle est très volatile, et je ne peux parler au nom d'autres poètes. Il me semble que la traduction n'est pas seulement un transfert, la transposition d'une langue dans une autre, mais une manière de se traduire soi-même par le biais d'une autre langue. Le propos n'est pas nouveau sous cette forme, à moins que n'en ressorte l'aspect radical.

Il ne conduit devant aucun tribunal de la pensée, mais laisse advenir dans l'insoupçonné.

Que se passe-t-il quand on traduit ? Bien entendu, on quitte le terrain de sa langue pour un tout autre sol, mais on en revient à l'évidence de la sienne. Ce mouvement est déterminant parce qu'il nous fait moins comparâître devant une autre langue qu'il ne nous montre comment on quitte sa propre demeure. Autrement dit, notre langue apparaît sous un jour nouveau parce qu'elle a fait *l'épreuve de l'étranger*, si bien que ce qui est trop familier ici, au point qu'on en perd de vue la richesse, se retrouve comme déporté là-bas et dépaycé dès que l'on revient sur ses pas. Par le truchement de la traduction, on se découvre soi-même à proximité d'un exil. L'immanence habituelle est brisée de part en part. Ainsi que le disait Emmanuel Hocquard, l'apport d'un texte étranger, mais qu'on lit en français, réside dans le paradoxe de cette situation dans laquelle se trouve le traducteur, surtout s'il est poète, qui n'aurait jamais pu écrire dans sa langue ce qu'il dit sans le voyage ou la dérive vers une autre.

Pour élargir le propos, je dirai qu'un tel exil tient lieu non seulement de confrontation, mais permet également de donner un coup de fouet à notre propre langue ou, tout au moins, de faire le point sur son état. C'est ainsi que j'aime à me consacrer à la traduction, dans la mesure où je ne suis pas toujours satisfait, actuellement, de la poésie française qui, dans un excès de puritanisme du verbe ou d'économie, perd de sa capacité à faire des *trouvailles* et à chanter avec la langue. Ce n'est pas le cas, me semble-t-il, en espagnol et en italien. Au contact de ces langues, ne pourrions-nous pas redonner *luxue* à nos textes dévitalisés ?

Par ailleurs, je ne considère pas la traduction comme une occupation littéraire. Si elle l'est, si l'on traduit pour traduire, le produit du travail tombera dans le domaine public qui exige une livraison aveugle de marchandises. Le marché du livre va, sans doute, s'élargir à l'Europe, si ce n'est déjà fait. Nous savons qu'elle est vouée à l'industrialisation et à l'exploitation commerciale que l'on peut qualifier de sociale-capitaliste. Ni le livre de création ni la traduction n'échapperont à ces activités ruineuses. Par conséquent, il convient que la traduction ne soit pas accaparée par la diffusion à outrance, par l'inflation littéraire, quand bien même nécessité ferait loi. Professionnel ou non, le traducteur est bien plus lié au destin du livre dans sa vérité intrinsèque qu'aux avatars de sa publicité ou du rôle social que l'on prétend lui faire jouer. Je n'ai jamais cessé de penser que la richesse authentique du silence et de l'existence nous conviait à la discrétion matérielle, à la limitation des objets qui nous entourent, y compris les livres. Le temps est venu d'apprendre la juste pauvreté... Elle évite l'expansion, voire l'universalisation. Tout ce

qui est grand demeure dans une enceinte prononcée, comme un poème, une île. Et puisque nous avons ici un représentant de cette entité bien vague qu'est l'Europe, je soulignerai que l'échec des pays de l'Est provient de leur volonté abstraite d'unification et de la croyance, d'origine libérale, dans le progrès économique indéfini. Pauvreté n'est pas misère. Richesse n'est pas opulence. Traduire n'est pas rendre systématiquement tout ce qui s'écrit ailleurs. Traduire, c'est bâtir. Je laisse le terme à l'appréciation des traducteurs.

Pour en revenir à *Sud*, précisons que la revue n'avait pas au départ vocation à la traduction, comme Arfuyen par exemple. Fondée par Jean Malrieu en 1970, *Sud* s'ouvrait à tous les domaines, y compris la traduction. Mais cette dernière n'est pas venue immédiatement, malgré quelques textes de Montale en 1973-1974. La revue se destinait, avant tout, à la création littéraire en France, grâce à des poètes issus d'horizons différents ou qui se retrouvaient après les aventures d'*Action poétique* ou des *Cahiers du Sud*. L'équipe de *Sud* se cherchait et avait besoin de mûrir. L'une des premières tentatives de traduction est assez étrange parce qu'elle n'est pas entièrement littéraire. J'en fus d'ailleurs à l'origine, en 1976. Un fronton fut consacré au sculpteur catalan Apel Fenosa, qui partageait sa vie entre Paris et Vendrell, près de Barcelone. Il a, notamment, réalisé le buste de poètes tels que Supervielle, Ponge, et d'autres. Nous avons pu réunir les nombreux textes, souvent inédits, qui lui furent consacrés, en prose et en poésie, en catalan, en espagnol, en français, avec, pour ouverture, un hommage de Neruda. Ce fut la première lancée, la percée de la traduction dans la revue, réalisée avec le concours de Max Pons, maître d'œuvre d'une autre revue, *La Barbacane*.

Par la suite, en raison même de l'esprit d'ouverture qui présidait à *Sud*, les frontières furent franchies, mais sans une politique de traduction suivie. Les approches relevaient du coup par coup. Les dossiers émanaient soit d'un poète particulièrement sensible à une poésie étrangère, soit d'un traducteur qui présentait le fruit de son travail.

Deux sortes de choix, bien distincts, s'effectuaient. Un choix de préférence, pourrait-on dire, issu d'un poète ou d'un artiste proposant des traductions, ou un fronton complet sur un écrivain étranger. Un choix plus directif, provenant de certaines vocations locales, voire idéologiques. Pour ma part, je ne crains pas le mot. La vocation locale ou topologique recouvre le Bassin méditerranéen. Un numéro consacré à Elytis, réalisé par Andréas Helmis et Jacques Phytillis. Des "Promenades en poésie italienne contemporaine", avec Ughetto, Jaccottet, Armand Monjo. A côté de quoi nous trouvons cette ouverture idéologique en direction

des pays de l'Est qui a débuté vers 1980. Elle est devenue parfois assez bizarre, parce que commanditée. Tout à l'heure, j'entendais l'évocation d'un voyage à Léninegrad. Yves Broussard, directeur de *Sud*, a été invité, de son côté, à Moscou. Il en a rapporté un numéro qui apparaît exceptionnel aujourd'hui par son caractère de rare antiquité, puisque consacré à la "Poésie soviétique"... Je vous conseille de vous le procurer sans tarder ! En feuilletant le catalogue de *Sud*, vous découvrirez deux pages entières qui énumèrent les poètes officiels de toutes les fédérations de Russie (n° 44/45, en 1982). En réalité, il est épuisé depuis longtemps...

Cette étrange version avait été devancée par une présentation fouillée de la poésie de Cuba par Benito Pelegrin. Aujourd'hui, Promo Paca est partenaire de *Sud* en association avec la revue chinoise *Littérature du monde*. En l'occurrence, Ughetto serait plus qualifié que moi pour parler de ce type d'échanges. Mais justement il ne le peut pas car il se trouve en Chine. L'intérêt de ces numéros est indéniable en soi. Mais il ne faut pas oublier qu'ils présentent également des solutions de financement et de ventes très avantageuses.

On aborde un autre aspect de la traduction qui dépasse son cadre littéral et présente un pays à un autre par le truchement des revues. *Sud* avait amorcé ce type d'échanges avec la revue *Les Belles Lettres* en Suisse, l'avait esquissé puis prolongé fréquemment avec la Belgique. Ce sont là des formes de traductions, c'est-à-dire d'exposition, de face à face. Dans ce cas, direz-vous, un ouvrage français publié en France relève du domaine de la traduction, ce qui confine à l'amalgame. Je n'en suis pas sûr. Si nous comprenons la traduction à partir de l'herméneutique, alors toute forme de *transmission* poétique s'y rapporte.

Le domaine étranger de la revue *Sud* s'est enrichi, tous azimuts : les "Aspects de la poésie australienne" en 1985, les "Poésies d'Irlande" en 1987, les "Littératures de l'Inde" également en 1987, et ainsi de suite. Ces apports entraînent le plus souvent la réciprocité. Les poètes de *Sud* ont été fréquemment transposés, à leur tour, dans d'autres langues. On pourrait chanter ici les louanges de l'universalité des hommes et de la poésie. Ce n'est pas du tout ce qui me retient, et je ne parle plus ici, pour finir, au nom de mes camarades de *Sud*. Ma position est inverse. N'est universelle que la mort qui nous renvoie aux limites imparties de l'existence. Elles nous tiennent dans *une* langue, dans *une* contrée, dans *une* pensée, dans *une* époque. Comme le disait Gottfried Benn, le poète construit des *autonomies*, donc des différences le plus souvent irréductibles. Traduire n'est point assimiler, mais faire apparaître *comment* une langue ne passe pas, justement, dans une autre, *comment* une poésie

ne communique rien mais se dresse de toute sa hauteur devant une autre. La rencontre est nécessaire et enrichissante pour sauvegarder *l'écart*, et même pour reprendre le large, après un bref salut.

En définitive, il faut défendre sa langue plus que les murailles de sa propre vie.

CHARLES DOBZYNSKI

Labrusse parle de numéros subventionnés. Bien sûr il est arrivé à la revue *Europe* d'avoir une aide ou une subvention pour établir un dossier ; si j'ai parlé du numéro des littératures du Grand Nord soviétique, c'est précisément parce que celui-là ne l'était pas du tout et que par conséquent les poètes que nous y avons publiés n'étaient en rien des poètes officiels, des poètes triés sur le volet par l'Union des écrivains soviétiques ; nous nous sommes méfiés de toute sélection d'office. Il nous est même arrivé de rencontrer un poète peu orthodoxe, une sorte de chaman qui s'appelait Youvan Chastalov. C'était un poète un peu magicien, qui nous a invités à un repas sibérien arrosé d'une vodka à 90°...

Par ailleurs, la pratique des subventions existe. Pourquoi la refuser ? Les revues se font aider, c'est normal, afin de faire connaître des littératures, notamment étrangères ; le problème est de réaliser ces numéros dans l'optique propre à la revue et non point selon le point de vue des gouvernements intéressés. Il est arrivé en effet à *Europe* — et personnellement je le regrette — d'offrir une image réductrice, un peu biaisée, de la littérature de certains pays. Des découvertes sont faites, bien sûr, mais quelquefois on occulte l'existence de certains auteurs parce qu'ils sont en désaccord avec les autorités de leur pays. Ça, c'est un grand risque. Maintenant nous tenons rigoureusement au principe qu'il faut faire des numéros en connaissant les gens du pays et sans passer nécessairement par les autorités : ce n'est pas toujours facile...

Dans les années soixante-dix, nous avons envisagé de réaliser un numéro sur la littérature algérienne. Il n'avait pas de grand problème de traduction puisque la plupart des auteurs étaient francophones. Mais nous avons voulu faire traduire des textes de l'arabe, nous avons rencontré les autorités — à l'époque c'était le régime de Boumediene ; on nous a traités de haut — les autorités, veux-je dire, je ne parle pas des écrivains — en nous déclarant : "Vous savez, maintenant nous nous sommes engagés sur la voie d'une arabisation totale de la littérature de notre pays ; les écrivains francophones représentent pour nous l'époque de la colonisation française, et bientôt tout cela disparaîtra." Bon. Cette idée nous a paru tout à fait extravagante. On peut d'ailleurs

constater que, de plus en plus, les écrivains algériens écrivent en langue française. Nous n'avions pas à nous mêler d'un problème proprement algérien, touchant la tradition et l'éducation. Nous avons fait observer qu'en matière de création on ne saurait édicter des normes et des interdits. Ne pas étouffer dans l'œuf un Rimbaud... Un dirigeant du FLN nous a répondu : "Vous savez, chez nous, des Rimbaud, ça pousse comme de l'herbe dans la Mitidja !..." La poésie algérienne francophone était très importante ; nous avons refusé catégoriquement la censure que l'on voulait nous imposer, en particulier concernant Kateb Yacine qui s'efforçait de diffuser un théâtre en arabe dialectal dans son pays. Ça touchait aussi Rachid Boudjedra, également mal vu des autorités. A l'époque, il y avait des interdits. Nous sommes rentrés, nous avons claqué la porte et dit : "Nous allons faire le numéro comme nous l'entendons avec des écrivains algériens de langue française et de langue arabe ; nous ne tiendrons pas compte des remarques et des impératifs que les autorités algériennes nous présentent."

CLAUDE-MICHEL CLUNY

Je vais sembler sauter du coq à l'âne, mais pour en revenir très vite à la traduction. Vous savez que je me suis beaucoup intéressé au cinéma ; il m'est arrivé plusieurs fois de programmer des festivals internationaux en France ou même à l'étranger, et j'étais obligé pour choisir les films de voyager beaucoup et de passer — dans un certain nombre de pays comme les pays de l'Est ou les pays arabes — par les autorités compétentes, c'est-à-dire qu'on essayait de m'imposer les films qui plaisaient aux autorités pour des raisons idéologiques mais qui n'étaient pas ceux que moi, je voulais. Je me bagarrais : il m'est arrivé de quitter la Syrie avec un film sous le bras sans que les autorités en aient été avisées, et de le programmer. Il en est aujourd'hui encore dans certains cas pour la littérature comme il en était pour le cinéma et les exemples qu'on vient de donner sont tout à fait éclairants.

En ce qui concerne Orphée, plusieurs propositions m'ont été faites d'une manière très vive moins par les gouvernements que par des émissaires qui ne se présentaient pas sous le label gouvernemental officiel, mais qui en fait souhaitaient que je publie ce que l'on peut nommer des poètes reconnus (moins sans doute par l'ensemble des lecteurs, pour d'autres raisons...). Et j'en viens au problème de la traduction. On me proposait de m'apporter une sorte de mot à mot et on me disait : Vous ferez un choix de poèmes et vous le confierez à un poète français, il arrangera les choses et ce sera merveilleux pour tout le monde. Ces gens que je considérais a *priori* comme étant de bonne foi

et de bonne volonté ont été tout à fait morfondus quand je leur ai dit : d'abord que je ne publiais pas les textes qu'on m'apportait comme ça, sans savoir d'où ils sortaient, que j'essayais de me renseigner, de savoir quelle place ils occupaient dans leur littérature ; et secundo que je ne confiais jamais une traduction à quelqu'un qui ne parlait pas la langue qu'il était censé traduire, et qu'il ne suffisait pas d'avoir un mot à mot et de le confier, au petit bonheur, à un poète français pour obtenir quelque chose de convenable.

Il y a là un problème de déontologie, et il me semble que l'une des causes de la pléthore des publications de traductions, c'est justement le peu de sérieux que l'on trouve parfois dans des éditions qui sont faites soit d'après une langue intermédiaire, soit par cette sorte de mariage mal bâti entre un à peu près qui vous arrive et un aveugle auquel on confie la chose. J'ai toujours trouvé cette attitude révoltante, confinant à l'escroquerie ; c'est un problème auquel vous êtes vous-mêmes tous confrontés.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

J'aurais souhaité qu'on évoque rapidement un autre problème qui est celui du choix non plus des auteurs, mais des textes. Avant que l'on ne dispose des œuvres complètes d'un auteur, il est souvent opéré un choix, pour des questions de format. On comprend très bien qu'un fronton de revue soit laissé à l'appréciation du maître d'œuvre de cet ensemble. Mais une anthologie censée représenter tout un poète ? Comment procéder ? Vous fiez-vous entièrement au traducteur quand il s'agit de donner en cent cinquante pages Landolfi ou Penna ? Une anthologie peut gauchir l'image du poète...

CLAUDE-MICHEL CLUNY

Les choses sont relativement simples. Orphée est une collection de poche qui dispose de deux possibilités : le livre simple ou double, un nombre de pages déterminé, avec un format prédéterminé. Il se pose donc à la fois des problèmes de longueur de l'œuvre retenue, et de longueur des vers. Et bien évidemment, l'édition est bilingue.

Ou bien le livre qui est choisi correspond à l'un des deux formats de la collection, et il n'y a pas de problème : il y a des livres que nous avons fait passer intégralement comme ça, du texte original en traduction dans Orphée.

Ou bien il y a un choix à faire et en général le choix est établi à partir d'une discussion avec le traducteur, même quand il m'apporte déjà un canevas, parce qu'il y a des précisions à lui demander, et dans la mesure où c'est un choix, que le poète n'a pas encore été traduit, qu'il est inconnu, il est évident que

l'éditeur prend là une responsabilité. Il doit faire en sorte que les poèmes retenus soient à la fois représentatifs, mais aussi les plus aptes à donner en français l'image exacte de ce qu'est ce poète, de ce qu'il représente, de l'apport culturel qu'il peut être et demeurer pour nous. C'est chaque fois un cas d'espèce.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

J'ai remarqué que les Editions Amiot-Lenganey procédaient surtout par anthologies : une anthologie des poètes d'Irlande du Nord, une anthologie mosaïque des poètes de New York...

HUGHES LABRUSSE

C'est le hasard du coup d'envoi. Amiot-Lenganey n'exclut pas les collectifs, mais ce n'est pas une direction arrêtée. Il s'agit d'une maison d'édition, non d'une revue. Elle recherche des auteurs. Dans le domaine étranger, un recueil du poète américain James Emmanuel paraîtra en février prochain. Amiot-Lenganey vient de publier un ouvrage de Marco Ristich. Cela n'exclut point des anthologies comme celle que prépare Claude Couffon, *La Poésie de Saint-Domingue*.

Je reviens sur les conditions matérielles de publication. Je n'ai pas de position définitive en ce qui concerne le bilinguisme et je ne m'indigne pas du tout de celle d'Emmanuel Hocquard. Néanmoins il faut reconnaître que tout dépend de la fonction de l'ouvrage publié. Pour les universitaires, en particulier, l'édition bilingue et l'appareil critique sont indispensables. Du point de vue pratique, évidemment, le bilinguisme soulève des difficultés et des frais supplémentaires. Si l'on s'y résout, le nombre de pages accordées à un auteur se verra réduit de moitié. Si l'on renonce à l'édition bilingue, on s'interdit le face à face de cet écart dont je parlais tout à l'heure. Chez Amiot-Lenganey, nous nous sommes résolument tournés vers le bilinguisme.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Sur cette question du bilinguisme chacun a sa position. Les plus extrêmes sont évidemment, d'un côté, celle d'Emmanuel Hocquard, lequel rejette le bilinguisme qui lui paraît presque un contresens, et, de l'autre, les éditions bilingues jusque dans les langues rares, ce qui est le cas d'Orphée et d'Arfuyen, qui donnent en bilingue des textes orientaux ou proche-orientaux. Pourriez-vous nous dire pourquoi vous allez si loin dans le bilinguisme ?

CLAUDE-MICHEL CLUNY

Je voudrais revenir un peu en arrière. Il anive, Orphée étant un département autonome à l'intérieur des Editions de La Différence,

que je propose à la maison d'édition de faire une opération jumelée à propos d'un poète que je publie. Nous l'avons fait pour Adonis : j'ai publié un volume dans Orphée, *Chronique des branches*, et l'éditeur a publié, lui, dans sa collection de poésie étrangère bilingue un autre ouvrage d'Adonis, *Célébrations* ; c'est un impact supplémentaire au niveau de la presse et c'est un avantage pour le lecteur qui dispose de deux ouvrages, l'un en poche, l'autre légèrement plus coûteux. C'est une manière, en fait, de multiplier les chances de faire connaître un écrivain important.

Pour en revenir au principe du bilinguisme, qui est aussi celui des Editions de La Différence en ce qui concerne la poésie, il tient au fait qu'il est normal, tout au moins pour les langues courantes, d'avoir en miroir le texte d'origine. La nature même de l'éducation aujourd'hui fait que de plus en plus de gens sont censés parler une ou deux langues étrangères, et de toute manière, quand on pratique peu ou prou une langue étrangère et qu'on lit un poète, je crois qu'on a tout intérêt à avoir le texte d'origine sous les yeux, en même temps que la traduction, ne serait-ce que parce qu'on a envie parfois, étant donné qu'on dispose du texte d'origine, de ne pas traduire comme le traducteur, donc de se poser des questions sur le bien-fondé de la traduction, sur son bonheur, sur ses manques, sur ses audaces aussi.

Le traducteur, quand le texte original est en regard de sa version française, peut justifier ses écarts par rapport à la langue, ses manipulations de la métrique ou de la syntaxe, parce qu'on a toujours loisir de voir pourquoi il l'a fait. Vous subodorez quelle était l'origine de ses choix ; c'est important. Si nous publions en regard de l'anglais, de l'allemand, de l'italien, de l'espagnol, du russe, pourquoi ne pas publier aussi l'arménien alors qu'il y a une importante minorité d'Arméniens en France ? Pourquoi pas l'arabe, le chinois... ? Il n'existe pas pour moi de hiérarchie des langues, et je vais publier le mois prochain des poètes nahuatl. On va me dire : qui en France parle le nahuatl ? Ça m'importe peu. L'essentiel est que l'on ait la vision d'une langue qui représente quelque chose de différent, et que nous devons avoir sous les yeux pour bien imaginer les horizons d'où vient cette culture. Des études ont été faites par des revues, des enquêtes par des ministères, ou des bibliothèques, auprès des libraires, des lecteurs, des étudiants, sur le principe du bilinguisme : même s'ils ne connaissent pas la langue d'origine, les lecteurs, quels qu'ils soient, préfèrent, dans tous les cas, l'avoir en regard du texte français.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Comment se situe Arfuyen ? Les langues rares n'y sont pas considérées comme telles puisque le texte original est toujours donné.

GÉRARD PFISTER

Je suis encore plus extrême à ce sujet que tu ne l'as dit : il m'est plusieurs fois arrivé de publier en bilingue des textes écrits dans des langues archaïques telles que le moyen haut allemand... Il m'est arrivé également de publier en ce que j'appelle "bigraphe" : d'un côté le poème original dans l'écriture du poète, de l'autre la typographie du texte. Nous avons édité des recueils de ce genre pour Roger Munier, Charles Juliet ou Pierre Dhainaut. C'était en quelque sorte du bilinguisme en une seule langue...

Comment en sommes-nous venus là ? Dès le début de nos publications bilingues, nous avons publié de nombreux poèmes chinois et japonais. Qu'est-ce qu'un poème japonais ? C'est un espace, c'est une sonorité, c'est une couleur, c'est un sens. On ne peut pas réduire le poème à son aspect purement conceptuel ni même à ses sonorités ; c'est aussi un dessin, une calligraphie.

Ecrire un poème, c'est une certaine occupation de l'espace ; on le voit fort bien dans certaines expériences de la poésie contemporaine telles que celle d'André du Bouchet. Je pense qu'il est indispensable d'avoir face à face les deux textes. Le poème est déjà lui-même une traduction de quelque chose d'avant les mots. Traduire, c'est donc faire la traduction d'une traduction. Il faut être extrêmement scrupuleux, attentif et essayer de rendre dans toutes ses nuances, sous tous ses aspects ce corps complexe, étrange qu'est le poème. C'est ainsi que nous essayons de faire.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Nous avons abordé le problème du choix, du bilinguisme, de la présentation, mais nos amis présents pourraient nous taxer d'être de parfaits idéalistes si nous n'abordions un point plus matériel, mais non moins important, celui de la rémunération des traducteurs de poésie. Au cours de ces Assises, il y a toujours une matinée consacrée aux questions financières et au statut social du traducteur ; or, quand il s'agit de poésie, nous sommes tous bien placés — et mal payés — pour savoir que là, on a l'impression qu'un voile pudique s'étend aussitôt. Commençons par les revues, qui ont un budget dont on sait qu'il n'est pas très grand : comment les choses se passent-elles à *Europe*, à *Sud* ?

CHARLES DOBZYNSKI

Quand on établit un dossier sur une littérature étrangère ou sur un écrivain étranger, il est évident que l'on choisit des spécialistes. Il nous est arrivé de préparer un dossier concernant, par exemple, la littérature du Brésil. Un spécialiste constitue une petite équipe de traducteurs ; il arrive, c'est beaucoup plus rare, que l'on se limite à un ou deux traducteurs. En général, ce

sont des traducteurs professionnels ; par exemple, pour les numéros d'Amérique latine, nous avons souvent eu recours à Claude Couffon qui réunissait autour de lui quelques autres traducteurs ; pour ce qui est du Portugal et du Brésil, c'est Pierre Rivas qui nous a aidés.

La rémunération comporte chez nous deux volets ; la rémunération d'un livre est une affaire tout à fait différente : quand on publie un livre, le traducteur est rémunéré selon une convention qui prévoit la part de l'auteur ou de ses ayants droit. En ce qui concerne la revue, la rémunération se fait selon un principe très simple : la revue est pauvre et par conséquent la rémunération accordée est assez faible, mais elle existe ! C'est une rémunération symbolique calculée sur la masse du budget de fabrication ; à *Europe*, la traduction, comme tout texte de la revue, est rémunérée à raison de cinquante francs la page : c'est tout ce que nous pouvons accorder. Le responsable d'un dossier dispose, lui, d'une rémunération globale beaucoup plus importante, d'environ mille ou deux mille francs. Cela reste très modeste, et c'est de l'ordre du forfait.

HUGHES LABRUSSE

A *Sud*, au début, la revue étant toute jeune, les traducteurs étaient eux-mêmes des poètes de la revue ou bien des amis ; il ne pouvait y avoir de rémunération. Des exemplaires d'un fronton, d'un numéro spécial, étaient donnés au traducteur... Par la suite, la revue est devenue un peu plus riche. Sauf erreur — car je ne connais pas toutes les arcanes de la gestion de *Sud* — les dossiers sont présentés au CNL ou à d'autres organismes de tutelle. Si le dossier est déposé dans le cadre de la traduction, la subvention couvre la rémunération du traducteur. S'il est examiné par la commission de poésie, c'est la publication comme telle qui est aidée.

En ce qui concerne Amiot-Lengany, les choses sont claires : un contrat est rédigé en bonne et due forme et comporte tout un ensemble de dispositions. La rémunération est actuellement de cent vingt francs la page. Mais la formule du forfait est également pratiquée. Par exemple, un livre vient d'être publié, *Nouvelles de Norvège*. Le norvégien est une langue dite rare. Il se trouve qu'il existe à Caen un office scandinave assez puissant sous la gouverne d'Eric Eydoux. C'est lui, entouré d'une équipe, qui s'est chargé du dossier. Il a établi lui-même son forfait, à partir des subventions reçues par le ministère royal d'Oslo, le CNL et le Fonds d'aide à la création littéraire de Basse-Normandie. A propos de cet ouvrage, j'ajoute un point quant au choix des traducteurs. C'est un livre de près de quatre cents pages. Eric Eydoux me disait récemment qu'il y a une difficulté à laquelle on ne pense pas généralement pour les langues rares. Il s'est

adressé, pour obtenir des collaborateurs, à des Français qui exercent en Norvège et y résident depuis longtemps. Du coup, il leur arrive d'être plus proches du norvégien que du français. Il a fallu souvent retravailler les textes en français car les traducteurs commençaient à oublier leur propre langue. C'est cocasse !

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Tout ce qui a été dit sur la traduction poétique montre une spécificité de ce travail qui a un rapport avec le moment où ce travail est rémunéré ou fait l'objet d'un contrat. Certains poèmes ont été portés comme des enfants par des traducteurs, pendant des années ; un jour ils en ont accouché, heureux de s'en être délivrés, et ils n'ont rien demandé pour ce travail qui pourtant avait mûri longtemps. Il y a là un horizon qui est de l'ordre de l'irrémunérable sinon de l'indicible.

A l'autre extrême, il existe les commandes, car il n'y a pas que des gestes d'amour du texte qui aboutissent à des traductions ; il existe aussi tout bêtement des commandes et la traduction poétique est un espace un peu flou de ce point de vue, parce que là règne l'arbitraire le plus total. Si l'on traduit, par exemple, un poème pour un chanteur, on entre dans un circuit où il y a beaucoup d'argent et on peut demander un prix fara-mineux : dix mille francs pour cent vers, si on se débrouille bien. Mais celui qui ne saura pas se débrouiller, qui aura fait une traduction aussi bonne, touchera pour ces cent vers les queues de cerise évoquées tout à l'heure, voire rien du tout... Dans notre corporation, on assiste aux disparités les plus irrationnelles. Il faudrait ramener la question à son niveau moyen, celui de tous les compromis, de toutes les négociations avec les éditeurs. Effectivement les tarifs de l'ATLF qui paraissent tous les ans tiennent compte de la difficulté des textes traduits, mais il n'est pas spécifié s'il s'agit de poésie. Or on peut imaginer que, s'agissant de poésie, on suggère quelque chose comme un tarif ; pour le tirer vers le haut, qu'on aille interroger ceux qui ont traduit des chansons connues, et quel est le mode de leur rémunération, ce qui nous rapprocherait de la question des droits théâtraux.

Il y a un problème qui n'a pas du tout été abordé, dont j'aimerais qu'il soit au moins consigné dans les Actes des Assises, parce qu'il est quelquefois critique ; c'est que les revues sont souvent des espèces d'aventures très individualisées et il y a une difficulté énorme à retrouver par la suite ce qui a été traduit en revue. Il n'existe pas d'index général des traductions faites dans la totalité des revues. On pourrait imaginer maintenant que les rédactions des différentes revues envoient par exemple à l'ATLF une photocopie de toutes leurs tables des matières et qu'elles entrent dans une banque de données, parce que sinon

on perd des heures en bibliothèque à fouiller sans trouver ce que l'on cherche.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

C'est une suggestion très importante, et je souhaite en effet que les maisons d'édition, les rédactions des revues envoient leur catalogue à l'ATLF et au Collège des traducteurs d'Arles ; Jacques Thiériot, qui le dirige si efficacement, pourrait commencer à constituer une banque de données, car notre souhait — et je rappelle que c'était celui de Laure Bataillon — est que ce soit non seulement le lieu d'accueil des traducteurs, mais la maison de la traduction, qui conserve des traces de tout le passé de la traduction. Il y aurait un énorme travail à faire et il vaudrait la peine que quelqu'un s'y voue au Collège d'Arles.

CHRISTIAN BOUTHEMY

Il y a aussi, pour ce qui est du bilinguisme, un problème économique. Parfois, on peut trouver l'édition originale assez facilement. Je prends l'exemple d'un texte comme le poème de Giuseppe Conte, *L'Océan et l'enfant*, que j'ai publié en édition bilingue à Arcane 17. On peut trouver l'édition Rizzoli pour 40 ou 45 F en France. Or le coût de l'édition bilingue oblige le lecteur français à payer 125 F pour ce livre. Cela, c'est une réalité. J'en ai discuté avec l'auteur et le traducteur, mais je me suis plié à la volonté des deux.

Autre exemple d'un livre publié par Arcane 17 et dont le prix est prohibitif à mon avis : *Jouer avec le feu* d'un auteur argentin très important dans son pays, mais absolument inconnu en France, Hugo Gola. Je ne l'ai publié en édition bilingue que parce que le texte espagnol est introuvable. Mais cela gêne la diffusion : allez discuter avec le libraire pour un livre de poésie à 220 F ! Malgré votre volonté de le défendre auprès des libraires et des lecteurs, allez essayer de l'imposer !

Donc, sauf volonté expresse de l'auteur et du traducteur, j'ai adopté une solution qui, économiquement, est celle qui me permettra de continuer à publier de la poésie traduite : publier uniquement en français les textes de poètes dont l'édition originale est disponible au lecteur français par achat dans une librairie ou lecture dans une bibliothèque, et donner une édition bilingue quand le texte original est quasiment indisponible. C'est une obligation, si je veux continuer à payer le traducteur au niveau de rémunération qui doit être le sien.

ANNE WADE MINKOWSKI

On a beaucoup parlé de traductions mûries pendant des années et apportées toutes faites à l'éditeur. Ce que j'en dirai

sera vraiment au ras des pâquerettes : pour la plupart des traducteurs, ce genre d'activité est impossible. Un traducteur dépend très souvent de son travail pour gagner sa vie et il ne peut prendre le risque de se lancer dans une traduction dont il ne sait pas si elle sera publiée un jour. Evidemment, s'il le fait, c'est très beau — c'est un acte de foi et d'amour. Mais combien de personnes peuvent se permettre d'être aussi désintéressées ? La traduction de la poésie serait ainsi réservée à une minorité qui n'a pas de problèmes matériels : je trouve cela assez malsain. Rien n'empêche un traducteur qui a découvert un texte et souhaite le traduire d'en présenter quelques pages à l'éditeur comme échantillon. A ce dernier, alors, de prendre des risques — limités s'il fait confiance au traducteur. N'est-ce pas le rôle de l'éditeur ?

Ma deuxième remarque est que les traducteurs, s'ils ne sont pas bilingues depuis l'enfance, ont passé de longues années à apprendre une langue et qu'il est assez frustrant pour eux de voir arriver des gens qui n'ont aucune connaissance de cette langue, et qui brusquement s'improvisent traducteurs avec le concours d'un *native speaker* bienveillant qui souvent ignore tout de la traduction et fera des bourdes énormes dans la langue d'arrivée, que le premier ne pourra déceler. Je souscris donc entièrement à ce qu'a dit Claude-Michel Cluny sur ce genre d'arrangement qui, s'il se justifiait, rendrait inutiles et dérisoires tous nos efforts. Je dirai même que le procédé est malhonnête et déontologiquement inacceptable. Cela n'implique nullement une critique du travail à deux qui peut être extrêmement fructueux, à condition que chacun ait une connaissance de la langue de l'autre, connaissance d'autant plus indispensable que l'ignorance totale d'une langue va souvent de pair avec l'ignorance du terrain où celle-ci a poussé.

YVES DI MANNO

Je voudrais revenir un instant sur les questions financières et parler à un double titre : en tant qu'écrivain et que traducteur. Ce sont des problèmes que je connais bien ; je comprends le problème financier qui se pose aux traducteurs, mais je voudrais leur rappeler que le travail de création lui-même, en tout cas dans le contexte éditorial français, est encore bien moins payé que le travail de traduction ! Pour vous donner un exemple, un éditeur installé sur le marché vous donne un à-valoir de l'ordre de quelques milliers de francs pour un livre sur lequel on a passé facilement deux ou trois ans. Si le problème de la rémunération se pose pour les traducteurs, il existe aussi et avant tout pour les écrivains eux-mêmes, les créateurs. Je trouve normal que l'on paie correctement les traducteurs, que ce soit de poésie ou de prose ; je voulais seulement leur faire

remarquer, parce qu'ils ne le savent peut-être pas, que les créateurs sont encore plus mal lotis.

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Nous allons maintenant procéder à la remise des prix de traduction, qui apportera la preuve qu'il y a des traducteurs de poésie malgré toutes les difficultés matérielles qui peuvent entraver cet art.

PROCLAMATION DES PRIX DE TRADUCTION LITTÉRAIRE
ET CÉLÉBRATION DU CENTENAIRE DE NELLY SACHS

MICHEL GRESSET

Pour son dixième anniversaire — qui a donné lieu à une Journée de littérature américaine au musée d'Art moderne de la ville de Paris — le prix Maurice-Edgar-Coindreau (prix du meilleur livre américain en traduction) a été décerné à Pierre Gault pour sa traduction de *Pilgrim at Tinker Creek* d'Annie Dillard. Ce livre, publié en 1974 et récompensé par le prix Pulitzer en 1975, a été présenté comme un nouveau *Walden*. Il est vrai que l'auteur se réfère explicitement à Thoreau, par exemple dans cette citation du Journal, qui définit bien son propre livre : "La nature est toujours mythique et mystique à la fois, et met son génie au plus petit ouvrage." Mais Annie Dillard cite aussi, outre divers livres de botanique et d'entomologie (notamment ceux de Fabre), Pascal, Emerson et bien d'autres, à commencer par la Bible. C'est un genre très américain que ce mélange de détails concrets (et donc d'humour) et de considérations, qui n'excluent pas un certain didactisme, sur la création.

C'est dire qu'il y faut un traducteur virtuose. On se demande jusqu'à quel point Pierre Gault a dû faire preuve d'une activité dévoratrice de livres, ces intermédiaires inévitables entre les mots étrangers et les choses. Je serais curieux de savoir s'il n'a pas dû passer par le latin pour se tirer de certains mauvais pas botaniques. Mais on dépasse finalement l'angliciste et le naturaliste lorsqu'on découvre avec quel amour de la langue, avec quelle volonté de rythmer ses phrases, a travaillé Pierre Gault. En dernière analyse, c'est à cela — à la qualité de sa langue, à la structure de ses phrases, au rythme de sa traduction — bref, à sa musique propre qu'on juge un traducteur...

GEORGES-OLIVIER CHATEAUREYNAUD

En remettant l'année dernière le prix Halperine-Kaminsky à Céline Zins pour l'ensemble de son œuvre, Marie-France Brise-lance souhaitait qu'une tradition s'instaure, et que la Société des

Gens de Lettres de France revienne chaque année en Arles, aux Assises de novembre. Me voici donc en position de réaliser ce vœu, et de le réitérer.

Un auteur est-il jamais mieux lu que par son traducteur ? Je ne le crois pas. Le rapport qui s'établit entre l'ouvre et le traducteur est si profond qu'il dépasse, le plus souvent, celui qui lie à l'œuvre le "lecteur ordinaire", qui ne remet pas absolument ses pas dans ceux de l'auteur. De cette solidarité, de cette complicité fondamentale, la SGDL entend témoigner en associant aussi intimement que possible les traducteurs, ces "autres créateurs", à son action. C'est le sens du prix que je vais remettre, au nom de la présidente Régine Deforges et de Jean Rousselot, président du jury, à Maryvonne Lapouge Pettorelli, pour sa traduction de *Diadorim* de Joao Guimaraes Rosa, aux Editions Albin Michel.

Depuis que Pierre-François Caillé en a été le lauréat en 1939 pour sa traduction *d'Autant en emporte le vent*, le prix Halperine-Kaminsky a couronné quelques-uns des plus brillants traducteurs français. Traductrice du brésilien, Maryvonne Lapouge Pettorelli vient s'inscrire dans cette lignée prestigieuse. Elle a offert au public français Osman Lins et Machado de Assis, Paulo Emilio Salles Gomes et Lygia Fagundes Telles avant d'affronter une des œuvres majeures de la littérature sud-américaine avec *Diadorim*, l'œuvre maîtresse d'un écrivain que Juan Rulfo a qualifié de "plus grand écrivain latino-américain du xxe siècle". Mario Vargas Llosa, de son côté, voit dans cette oeuvre "un véritable tour de force sur le plan de la langue". D'où l'on peut inférer que sa traduction, elle aussi, représente un tour de force.

Il est ensuite procédé à la remise du prix Nelly-Sachs (1891-1970) dont on fête le centenaire de la naissance. Les précédents lauréats du prix Nelly-Sachs - Jean-Baptiste Para, Jean-Yves Masson - sont présents ; le premier à avoir reçu ce prix en 1988, Maurice Regnaud, a envoyé un message des Etats-Unis où il est retenu par une série de cours et conférences.

MAURICE REGNAUT

Vivre dans un autre espace, on le sait, c'est vivre dans un autre temps. Aussi n'est-il pas des plus simple, ici, dans cet espace américain, de retrouver le temps européen, le temps là-bas de ce xxe siècle, et d'aller jusqu'à cette profondeur où se situe, entre autres et plus que d'autres, la poésie de Nelly Sachs, à ce point de fusion où le temps, où l'histoire, où le destin de toute une humanité devient chez un être un mystérieux brasier central crépitant pour tous de paroles. Nelly Sachs, je ne peux que m'associer à ce juste hommage qui lui est aujourd'hui rendu, je ne peux qu'attester à cette occasion la fervente admiration que

j'ai, moi aussi, pour toute son œuvre poétique et son intensité oraculaire. Et que son nom soit, qui plus est, lié désormais à ce complexe, exigeant, exaltant travail qu'est la traduction poétique, voilà qui ne peut que profondément nous réjouir. J'ajouterai que la grande figure de la poétesse est également pour moi, désormais, liée à cette autre précieuse présence ayant pour nom Julia Tardy-Marcus, qu'avec affection et respect je salue.

Le prix Nelly-Sachs 1991 est alors proclamé et partagé entre Nata Minor pour sa traduction d'Eugène Oniéguine de Pouchkine (aux Editions du Seuil, dans la collection "Le don des langues") et Didier Lamaison pour sa traduction de Poésie de Carlos Drummond de Andrade (aux Editions Gallimard, dans la collection "Du monde entier").

NATA MINOR

Le 4 juillet 1958, Nelly Sachs écrit à Alfred Andersch à propos de l'émission que celui-ci a faite d'*Eli* à la radio allemande. C'est un passage de cette lettre que j'aimerais vous lire :

"Le Dr. Horowitz m'a dit que curieusement, alors que je ne comprends pas un mot d'hébreu, je puisais mes paraboles aux racines de cette langue... C'est donc avec un nouveau courage que je reprends mes autres tentatives dramatiques, ne serait-ce que pour ouvrir une voie à ce qui se déverse par-dessus ma tête."

C'est par cette citation que je voudrais introduire mon propos et dire ce qu'il en fut pour moi lorsque j'ai puisé, à mon insu, aux racines d'une langue que je ne parlais que rarement, lisais peu et dans laquelle je n'avais malheureusement pas de raison d'écrire. Ce dont je parle, c'est évidemment du russe, ma langue d'origine.

Un jour je reçus une lettre d'une personne inconnue, qui avait relevé dans un hebdomadaire des passages d'un récit que j'avais publié. "De quelle langue", me demandait la lettre, "a-t-il été traduit ?" Suivaient des suppositions sur la langue originale : nordique, germanique ou slave. Cette méprise m'avait ravie et sans trop réfléchir je répondis : traduit de l'inconscient. Puis tout de même je commençai à me questionner sur ce qui, dans mon texte, avait pu donner lieu à ce malentendu, ou plutôt à ce très bien entendu. Car il semblait évident que s'étaient clandestinement glissés dans mon écriture des mots, des sons, des inflexions, des agencements qui n'appartenaient pas à ma langue quotidienne, à celle dans laquelle j'écrivais. Ils venaient d'ailleurs. Ils étaient là comme une ombre et planaient sur ma langue d'usage, sur ma langue d'adoption. Ils l'imprégnaient, l'accompagnaient, l'emplissaient de leur rumeur. C'était un processus semblable à celui de la mélancolie, où l'ombre de l'objet perdu plane sur le

sujet. Je pensais également à cet acharnement que je mets à trouver le mot juste, un certain son, un certain rythme. Comme s'il fallait qu'ils reprennent, à eux seuls, toute la saveur, toute la charge pulsionnelle de la langue première, qu'il me fallait à tout prix transmettre. J'en vins à la conclusion qu'à tout instant et sans le savoir, c'était de cette langue que je traduisais, langue déchue, perdue, mais dont les générations qui m'avaient précédée avaient laissé l'empreinte.

DIDIER LAMAISON

Est-ce bien moi qui suis honoré en ce jour ? Comblé que je suis par la distinction que vous venez de me décerner, je n'arrive pourtant pas à m'en persuader et il me semble urgent d'en "traduire" le mérite jusqu'à sa véritable destination. Je veux croire que nous honorons d'abord ici le Brésil et sa littérature qui, en dépit de l'admirable travail de quelques traducteurs, parmi lesquels, au premier chef, Jacques Thiériot, n'en demeurent pas moins profondément méconnus du public français.

C'est ensuite un honneur qui s'adresse à Carlos Drummond de Andrade, l'une des figures les plus emblématiques de cette littérature, et que nous autres Français avons laissé mourir en 1987 sans lui rendre l'hommage qu'il méritait plus que tout autre de notre part, puisqu'il a été lui-même traducteur de nombre de grandes œuvres de notre propre littérature : *Les Fourberies de Scapin*, *Les Liaisons dangereuses*, *Les Paysans*, *L'Oiseau bleu*, *Albertine disparue*, *Thérèse Desqueyroux*.

C'est enfin un honneur qui revient à ceux qui m'ont transmis le goût de la traduction, qui m'en ont appris l'irremplaçable noblesse, mes maîtres, auxquels j'ai conscience de devoir l'essentiel de l'étrange chance qui m'échoit aujourd'hui. Chance étrange, parce que je ne puis vous cacher que je suis agrégé de lettres classiques, et qu'à l'origine je n'avais aucune compétence particulière en cette langue portugaise dont on me fait l'honneur de m'élever au rang de spécialiste.

Pourtant, la formation en langues classiques me paraît la plus extraordinaire école de traduction, pour reprendre un thème souvent débattu au cours de ces Assises. Quand on a ingurgité, pendant de longues années, des versions latines, des versions grecques, des thèmes latins, des thèmes grecs, l'esprit se trouve rompu à toutes les techniques de la traduction littéraire. En traduisant Carlos Drummond de Andrade, cette longue pratique m'a été d'un recours infiniment précieux : aussitôt je retrouvais tous les réflexes et toutes les astuces mises au point pendant mes années de fréquentation des auteurs de l'Antiquité.

Enfin, il me plaît de marquer fortement que mon éthique personnelle de la traduction poétique s'est forgée au contact d'un

professeur de philosophie dont tout l'enseignement pourrait sans doute se résumer à ceci : pour bien philosopher, il faut apprendre à bien traduire. Traduire, c'est philosopher. Ce professeur s'appelait Jean Beaufret. Pendant des mois et des années, nous allions lui soumettre nos traductions d'Homère, de Pindare, de Sophocle. Et il nous apprenait ce qu'était une traduction pensante, en nous invitant à méditer incessamment une formule dont il est maintenant banal de se réclamer, mais qui nous paraissait alors d'une merveilleuse nouveauté : il nous invitait à ne jamais oublier qu'en traduisant, on se traduisait devant le texte, on comparaisait soi-même devant l'objet de notre traduction, et que toute traduction devait assumer son double statut d'objet et de sujet. Voilà comment je "traduis" l'honneur qui me revient en ce jour.

LES ATELIERS PAR LANGUES

ATELIER D'ANGLAIS (ÉTATS-UNIS)

Atelier animé par Yves Di Manno

L'intention initiale de l'"animateur" — lui-même parfaitement néophyte en ce genre d'exercice — était de démontrer *pratiquement* (par l'exemple) l'impossibilité de toute "fidélité" littérale en matière de traduction, *a fortiori* poétique, et néanmoins — comme à rebours, ou au verso d'un tel constat — son impérieuse, parfois même son évidente nécessité. Dans ce dessein, fut choisi comme matériau de travail le poème liminaire ("A Political Poem") de l'ultime recueil de George Oppen, *Primitive*, paru chez Black Sparrow Press en 1978.

Poème fort bref dont l'animateur et son assistance, après une rapide mise en situation de l'auteur et de l'œuvre, tentèrent désespérément de démêler l'écheveau, en vue d'aboutir à une version "satisfaisante", s'appuyant à tout le moins sur un compromis collectif et tenant compte de l'opacité lexicale et syntaxique du poème, de ses incertitudes délibérées, des multiples glissements de sens que le moindre mot induisait à mesure que le texte se déroulait.

(L'animateur avait certes sur son auditoire l'infime avantage d'avoir antérieurement traduit le poème en question — ou plus exactement d'avoir livré à l'impression sa propre interprétation —, mais il tenta de ne pas en tenir compte au cours de la session, la certitude de ses propres positions se trouvant d'ailleurs fréquemment ébranlée par les nombreuses interventions, critiques, suggestions de l'assistance.)

Au bout de deux heures environ d'un combat qui pouvait paraître vain (*aucun* des vingt-trois vers du poème n'avait donné lieu au moindre consensus probant, les incertitudes augmentaient à mesure que l'on "avançait", et le choix d'une solution était sans cesse repoussé à un futur de plus en plus ténu), l'animateur estima être parvenu à ses fins, qui étaient d'amener chacun de ses auditeurs à réaliser *concrètement*, par cette approche au plus serré de la langue du poète, qu'il existait probablement dix,

vingt, cent versions françaises possibles et à peu près fondées du texte de départ (toute écriture poétique digne de ce nom n'ayant, comme on le sait, qu'un rapport assez lointain avec le langage "commun"). Et que la tâche du traducteur, contraint de trancher ou d'œuvrer dans une autorité de façade, consistait (au moins dans le cas présent) à refaire *dans sa propre langue* le parcours du poète, à suivre les méandres de son itinéraire avant de proposer, à l'arrivée, sa propre *version des faits*. Procédant ainsi sur la langue française (de manière souvent décalée, mais dans un esprit identique) à des opérations voisines de celles qui avaient présidé à la composition de l'original. En insistant sur tout ce que cela pouvait, sinon devait avoir de subjectif, d'aléatoire, d'incertain — mais avec la nécessité de l'assumer sous cette forme regagnée, puisque c'était bien un poème nouveau, c'est-à-dire autonome, qu'il s'agissait d'engendrer.

Tout cela aurait certes pu donner lieu à un débat théorique plus approfondi mais, le temps faisant défaut, on se borna à cette brève indication.

S'il a pu suggérer à ses interlocuteurs, et notamment aux étudiants qui participaient à l'atelier, sur quelle ligne de crête le traducteur de poésie doit idéalement avancer (entre "littéralité" et "interprétation", ou si l'on préfère, entre respect du sens et travail sur les sons, la matière, le phrasé de sa propre langue), l'animateur aura atteint son but. C'était certes renvoyer chacun à ses propres doutes, et donc ne pas offrir de "solution" — mais c'est ainsi justement, par un incertain cheminement, une lente avancée parsemée de brèves "illuminations", que s'édifie ce monstre hybride, *janus bifrons* : le poème de traduction.

ATELIER D'ANGLAIS (GRANDE-BRETAGNE)

Atelier animé par Pascal Aquien

Les poèmes de Swinburne choisis pour cet atelier étaient tirés d'une pièce de théâtre (*Chastelard*, 1865) et de deux recueils de poèmes (*Poems and Ballads* II, 1878, et *A Century of Roundels*, 1883). Si *Chastelard* fait partie des premières œuvres publiées par le poète, les autres textes, en revanche, sont plus tardifs : ceci signifie que les grandes caractéristiques du style de Swinburne y sont encore plus accentuées.

Swinburne, rappelons-le, est un technicien brillant, un virtuose de la forme, particulièrement attentif au rythme, à la musicalité, à la respiration du vers. Il faut également insister sur son goût constamment affirmé, parfois jusqu'à l'autocaricature, pour l'assonance et l'allitération, pour les effets phoniques, d'une manière générale. Les échos sonores sont donc légion, de même que de nombreux procédés de répétition (anaphores, parallélismes, répétition de mots, de syntagmes, redondances et pléonasmes, etc.) qui structurent ses poèmes. Il y a donc chez Swinburne un véritable travail de surcharge des mots et des sons, comme pour resserrer le tissu du texte, comme pour mieux profiter des trésors de la langue ("Encore un autre mot, encore une autre fête", aurait dit Barthes). Ceci signifie qu'il va falloir, à la traduction, rendre compte de cette musicalité et de ce phrasé qui, parfois, s'apparentent à une pulsation, à un battement. Plusieurs problèmes se posent bien évidemment :

1. Celui de la *rime*, omniprésente chez Swinburne. Là, deux points de vue s'opposent :

— celui des partisans de la rime, à rendre coûte que coûte en français (un participant proposa d'ailleurs une brillante traduction rimée pour l'un des poèmes du corpus). Dans bien des cas cependant, si le poème ainsi traduit se présente comme un poème français à part entière, il est souvent, *ipso facto*, éloigné stylistiquement du texte source ;

— celui des adversaires de la rime traduite, souvent réduite au rôle de pur ornement, coupé de l'économie générale du poème.

2. Celui du *rythme* ; les systèmes rythmiques des deux langues étant en effet profondément dissemblables, l'imitation, le calque rythmique seront bien entendu impossibles. Le rôle du traducteur sera de compenser, à l'aide de divers procédés de répétition (lexicaux, phoniques, etc.) et de répartitions souvent complexes des masses sonores, ce que le rythme du français ne saurait rendre.

3. Celui du *vers*, lié aux deux points précédents : va-t-on privilégier un équivalent mesuré du mètre anglais ou, au contraire, opter pour le vers libre ? Là encore, si le vers mesuré régulier semble respecter formellement l'intention du poète, peut-être sa régularité même risque-t-elle (qu'il s'agisse d'alexandrins ou de décasyllabes) de faire oublier, au lieu de la servir, la spécificité rythmique du texte source. Force est de constater que, par exemple, un décasyllabe n'est pas l'équivalent d'un pentamètre.

D'autres questions ont été posées : dans la mesure où il s'agit de textes poétiquement très marqués, qu'en est-il du choix des mots rares ou à forte connotation poétique ? Là encore, un dosage mesuré s'impose, souvent lié, par ailleurs, à la nécessité de compenser par le lexique tel ou tel archaïsme grammatical ou syntaxique. A l'opposé, comment éviter le prosaïsme (traduction, par exemple, de "*place*" ou "*thing*" qui, s'ils s'inscrivent avec bonheur dans l'économie rythmique, phonique ou sémantique du texte source, n'ont en français que bien peu d'équivalents satisfaisants) ? Pour répondre à cette question, il faut souvent tenir compte du référent ; celui-ci, cependant, est parfois peu identifiable (que peut être "*some old thing*" dans "*They say men dying remember, with sharp joy / And rapid reluctance of desire / Some old thing...* "?), et le texte cible n'est pas censé tout expliciter.

Pour conclure, laissons la parole à Saint-John Perse :

"Et vous pouvez me dire : Où avez-vous pris cela ? - Textes reçus en langage clair ! Versions données sur deux versants !..."

(*Vents*, II, 6.)

ATELIER DE GREC ANCIEN

Atelier animé par Jean-Paul Savignac

L'atelier comparera trois traductions d'extraits du texte de la *VII^e Olympique* de Pindare (édition Snell Maehler, 1987) : 1. Aimé Puech, Les Belles Lettres, 1930, 2. sir Maurice Bowra, coll. Penguin, 1969, 3. Jean-Paul Savignac, La Différence, 1990.

S'agissant de grec ancien, je juge indispensable de rappeler que la poésie grecque s'est principalement incarnée dans trois genres, l'épique, où pour parler comme Hölderlin, la passion s'exprime à travers un langage naïf, le tragique, où l'idéal tient un langage énergique, le lyrique, où l'émotion parle une langue idéale.

La *VII^e Olympique* appartient au troisième genre. Ses caractères illustrent exemplairement le ton lyrique :

—La langue, nourrie d'un fond homérico-hésiodique et colorée de dorien, est artiste, non parlée, recréée.

—Les vers, très variés, sont formés de *membres* composés d'unités rythmiques de toutes sortes faites de brèves et de longues. De l'avis des participants la traduction doit les rendre par des vers blancs français marqués d'un rythme, régulier ou irrégulier, qui apportera musicalité et surcroît de sens.

—Le désordre des mots, redoutable à restituer en français, y est un effet de l'art : le texte semble frémir encore des vibrations musicales et des mouvements chorégraphiques dont il était paré.

—Le vocabulaire comprend de nombreux termes exclusivement poétiques (une trentaine dans le texte) et parmi eux des adjectifs composés dont certains sont créés par le poète.

— Le texte abonde en tropes et figures.

Ce langage produit un effet de sublimité religieuse : il mérite d'être rendu par un texte poétique et non, comme cela a été longtemps le cas en France, par de la prose.

Puis, invitée à dévorer les mots, car le traducteur, s'il est un passeur, commence par se comporter en emprunteur avide, en piller affamé de sens, l'assistance aborde le premier vers.

1. *Comme un homme opulent prend en main une coupe,*
2. *As a man takes in his rich hand a bowl,*
3. *La coupe, comme un qui la prend d'une main fastueuse,*

Chacun admet que le terme *coupe* doit être maintenu en début de vers en raison de l'importance rituelle de l'objet qu'il désigne dans la cérémonie de fiançailles à laquelle Pindare se réfère. Ce nom a pu susciter un geste chorégraphique. *Comme un qui* paraît rude à une participante : Ronsard l'autorise qui a dit précisément : *Comme un qui prend la coupe...* Giono aussi. La rudesse s'atténue par le rythme à trois temps : *-pe comme un / qui la prend / d'une main / fastueuse. Main fastueuse* (et *rich hand*) est une hypallage que Puech a corrigée à tort par prosaïsme. La langue lyrique est pétrie de figures de style.

Au vers 2, le terme *καχλάξοισαν*, *clapotante*, correspond au bruit frais et tressautant d'un liquide versé dans un récipient. *Glougloutante* ne convient pas vraiment : c'est le bruit d'un récipient qui se vide ; *chantante*, qui est le terme juste, n'est pas assez sonore ; *bubbling* et *bouillonne* restent en deçà du terme cherché. Le mot étant appliqué ailleurs par Pindare à un chant de victoire, je propose *exultante*. L'allitération du grec *ka-khla-zoïsan* est assez bien rendue, de l'avis d'un intervenant, par les dentales *d'exultante* que prolongent les autres dentales du vers : *exultante au-dedans d'une...* L'idée de bruit trépidant passe ainsi.

Au vers 4, *jeune gendre* est rapproché par une participante d'une expression d'un parler des Balkans où la belle-fille est nommée *petite bru*, ce qui indique son appartenance à sa belle-mère. Peut-être que l'expression de Pindare atteste l'ancienneté de cette désignation populaire.

Le composé *ομοφρονος*, *qui unit les cœurs*, rendu par Bowra *in which two hearts are one*, qui aurait pu dire *one-hearted*, et par Puech *si bien accordé*, se traduit *même-cœur*. De même plus loin, le très pindarique *ζωθαλμιος*, *qui fait fleurir la vie*, peut se rendre par *fleur-vive* tout simplement. Il y a lieu de réhabiliter dans le français littéraire la formation des composés dont rien ne justifie la censure.

Au vers 9, *ἰλάσκομαι*, *rendre propice*, qui se dit d'un dieu ou d'un mort, devenu héros, a le sens nettement religieux de *propitier*. Les traductions des scholies *rendre hilares*, de Bowra *make them glad* et de Puech *j'en fais hommage* sont erronées ou fades. Pindare, assurément, se souvient du culte héroïque jadis rendu aux athlètes vainqueurs.

Dans l'extrait qui suit, les mots, pour peu qu'ils soient traduits avec leur beau désordre, font ce qu'ils disent. A partir de l'indication d'Homère que Zeus avait répandu sur Rhodes une

richesse divine, Pindare invente une vision scintillante dont la beauté transparaît dans Bowra :

*The great King of the Gods
Soaked a city in golden snowflakes,*

mais se liquéfie dans la prose de Puech : où *jadis le grand Souverain des Dieux fit pleuvoir sur la ville une neige d'or*. βρέχε veut dire *tremper*, νιφάδεσσι, *flocons de neige* (et non *neige*), πόλιν, cité. Imitant le style oraculaire, Pindare chante inspiré :

*où jadis inonda le grand roi des Dieux
de flocons d'or la cité.*

Des participants évoquent à Rhodes certaine vallée où se reproduisent des papillons splendides. Les poètes transmettent des vérités : ces papillons, ne sont-ils pas préfigurés dans les *flocons d'or* de Pindare ?

La discussion dérive ensuite vers des questions générales.

Il me semble que le traducteur de poésie est à la fois un mort vivant et un seigneur. Comme un pèlerin, cette âme errante, le traducteur est dans une recherche inquiète de mots et d'état poétique. Le voyage passe à travers la langue buissonnante du Moyen Age, le pré de roses de la Renaissance, où gît la Lyrique française, le jardin sérieux du Classicisme où éclate, dans la plénitude du symbole, le Soleil, l'astre de l'adepte de Pindare. Il faut relire Rabelais, Claudel, Saint-John Perse, tous les poètes. Sa quête achevée, le traducteur-trouveur détient la royauté du verbe qui va jusqu'à l'affranchir du soin servile de l'irréprochabilité. Racine, qui compose parfois des vers compliqués, abandonne au lecteur la besogne d'en élucider le sens. Le génie ne se soucie pas de la clarté — même grammaticale — de la phrase quand il est emporté dans le feu de l'expression puissante et harmonieuse du sens. Ainsi pour Pindare.

Abréger et vivifier, tel est l'effort à faire. L'exotisme enflé du premier jet doit être réduit, rythmé, recomposé de façon serrée jusqu'à l'obtention d'une forme nécessaire. Les termes concis et beaux se chargent d'énergie dans la tension d'un ordre des mots disloqué. Le vers bien traduit devient dur et vivant. Au fond, il faut accomplir les mêmes efforts que le poète : couler ses mots dans un schéma fixe et allier la tradition d'expressions surannées à l'audace de formulations neuves, pour faire offrande d'une conceptualisation destinée à plaire, produisant la plus grande volupté possible, une totale délectation.

Composer ou traduire un poème est un acte viril : il s'agit de traiter la langue (la grecque et la française en l'occurrence) non comme une mère (la trop vénérée langue maternelle), mais comme une femme.

ATELIER DE PORTUGAIS (BRÉSIL)

Atelier animé par Jacques Thiériot

L'atelier de portugais a réuni quinze participants, dont quelques non-lusophones. J'avais proposé l'étude de quelques poèmes de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), le plus grand poète brésilien contemporain, dont il n'existait que peu de traductions en français, mis à part un recueil, *Réunion* (traduction Jean-Michel Massa) et quelques poèmes épars publiés en revues, ne donnant pas la possibilité de comparaisons. Or il s'est trouvé qu'en 1991 Gallimard a publié une importante anthologie, traduite par Didier Lamaison qui a obtenu — heureuse coïncidence — le prix Nelly-Sachs 1991 pour cette traduction. Nous avons donc bénéficié de la présence de Didier Lamaison qui a accepté de présenter les grandes lignes de son travail et de répondre aux questions sur ses parti pris, voire ses "provocations".

L'étude de quelques poèmes a démontré que la simplicité de la langue de Drummond de Andrade peut être un piège pour le traducteur : exemple le texte intitulé *Au milieu du chemin*, composé comme une chanson de marche, sur la répétition de la phrase : "Au milieu du chemin y avait une pierre" dont Didier Lamaison a substitué la forme impersonnelle "y avait" par la forme personnelle "j'avais une pierre". Autre exemple où le même traducteur n'a pas voulu calquer la simplicité d'un vers et a couru le risque d'un contresens : "*Vai, Carlos ! ser gauche na vida.*" Là où J.-M. Massa traduit d'évidence "Tu vas, Carlos, être *gauche* dans la vie", D. Lamaison propose : "Va, Carlos, sois *gauche* dans la vie", et infléchit ainsi radicalement la destinée du poète !

Bien entendu, il ne s'agissait pas de remettre en cause la traduction du recueil, fidèle et élégante dans son ensemble, et qui restitue toutes les variations de la poésie de Carlos Drummond de Andrade, du lyrique au métaphysique.

Un autre poème, intitulé *Apore*, traduit par Jean-Michel Massa et Bernard Lorraine, a suscité d'intéressantes réflexions.

APORO

*Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.*

*Que fazer, exausto
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério ?*

*Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata :*

*em verde, sòzinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.*

CASSE-TÊTE

Un insecte creuse
creuse sans émoi
perçant la terre
sans trouver d'issue.

Que faire, épuisé,
dans un pays assiégé,
enchaînement de nuit,
racine et minerai ?

Voici que le labyrinthe
(oh raison, mystère)
vite se dénoue :

en vert, toute seule,
anti-euclidienne,
une orchidée se forme.

J.-M. M.

APORE

Un insecte qui creuse
creuse sans aucun bruit
et perfore la terre
sans trouver de sortie.

Trop épuisé, que faire
en pays assiégé,
étroite où tout est nuit
racine et minerais ?

Bientôt le labyrinthe
— ô raison ô mystère —
se dénoue, se défait :

en herbe, toute seule,
contre les lois d'Euclide,
une orchidée est née.

B. L.

Le mot *apore* (en portugais et en français) est riche de significations. Le traduisant par *casse-tête*, Massa n'a sans doute pas eu sous la main le Larousse du XIX^e siècle, seul dictionnaire où l'on trouve les sens suivants : Problème dont la solution est impossible ; insecte hyménoptère ; variété d'orchidée ; qualificatif de madrépores à appareil cloisonnaire très développé. Toutefois, serrant de près le texte original, J.-M. Massa a retrouvé la polysémie du mot *apore* et a fait passer l'alchimie du poème. Ce qui n'est pas le cas de la traduction de Bernard Lorraine, victime de son souci de conserver la métrique du poème original (hexamètres) que Massa heureusement n'a pas eu. D'où d'évidence des glissements de sens qui faussent tout le processus du poème : "bruit" au lieu de "alarme", "étroite où tout est nuit" au lieu de "enchaînement de nuit", "ô raison, ô mystère" au lieu de "oh raison, mystère" (apposition !), "en herbe" au lieu de "en vert", "est née" au lieu de "se forme".

Ce court poème, à la fois simple et savant, clair et hermétique, dans ses deux versions françaises, aura donc été l'occasion une fois de plus de montrer les dangers de vouloir faire passer à tout prix la forme avant le fond.

ATELIER DE RUSSE

Atelier animé par Hélène Henry

Joseph Brodsky a été choisi pour la complexité et l'actualité de sa poésie, et le poème liminaire du cycle *Partie du discours* (1975-1976) pour sa position décisive dans l'œuvre, peu après l'exil (1972).

Dans une œuvre qui se garde d'aborder de front les "grands thèmes" — et d'abord celui de l'amour —, ce poème semblait faire exception en se donnant d'emblée comme lettre d'amour.

Espace de la lettre, avec les processus complexes qui y sont attachés : appel et mise à distance, brouillages temporels, ambiguïtés. Très vite le poème se définit comme un *non-lieu*. Le "je" au nom duquel il est écrit n'apparaît que pour s'annuler lui-même en tant qu'il est situable et identifiable. Ce mouvement d'auto-annulation a comme pendant une annulation en miroir du destinataire. Le texte se place dès le premier vers sous le signe du *Journal d'un fou* de Gogol, qu'il cite. La déformation et la clownerie langagière en font un portrait du sujet lyrique en pitre et en fou. Condensations, collages, mots valises, périphrases grotesques installent le texte dans une négativité hyperbolique. Comment surgit alors le cri de l'amour ("Toi..."), selon quel mode, c'est cela qu'il fallait traduire.

On sait que Brodsky a sur la traduction des positions précises, énoncées péremptoirement : "*Le traducteur ne doit pas oublier que les mètres sont eux-mêmes une sorte de dimension spirituelle à laquelle rien ne peut être substitué. Ils ne peuvent pas être mis les uns à la place des autres, encore moins être remplacés par un vers libre. Les différences des mètres sont des différences de souffle et de battements de cœur. Les différences des schémas de rimes sont celles des fonctions du cerveau. Traiter les unes et les autres à la légère représente au mieux un sacrifice, au pire une mutilation et un meurtre...*" (*Loin de Byzance, L'enfant de la civilisation*, p. 122-123).

Fallait-il s'en remettre à Brodsky et traduire par une mesure régulière en français le rythme ternaire anapestique du poème ?

Et que faire de la dominance du rejet, fondatrice, ici comme ailleurs, de la poétique brodskienne ? Fallait-il vraiment donner tant de place à la question de la métrique, là où l'organisation rythmique-prosodique (comprise largement) était bien évidemment productrice du sémantisme du texte ?

Nous avons choisi de travailler sur deux traductions existantes : J. Brodsky, *Poèmes*, Gallimard 1987, p. 171, pour la première, la seconde à paraître dans le tome II (J. Brodsky, *Vertumne*, Gallimard, prévu pour l'automne 1992). La première traduction respecte le dessin des rimes et calque le mètre. La seconde est écrite en vers dit "libre", et joue sur l'équivalent rythmique / syntaxique. Les deux traductions ont été examinées tour à tour et ensemble au cours d'une discussion féconde et touffue, dont nous n'avons retenu ici que les points principaux.

Centrage du poème

Un bref examen a révélé d'emblée que le poème s'ordonne autour et à partir d'un tournant, d'une pliure centrale, lieu de l'advenue d'un *je* et d'un *tu*, où se rompt la voix et se dénude l'affect :

Ja ljubil tebja bol'se, cem angelov i samogo...
Je t'ai aimée plus que les anges et plus que lui...

La traduction I ("*t'aimant plus que les anges et moi-même...*") "manque" ce point sensible en *liant* avec le vers précédent et en ne donnant ni le verbe à un mode personnel, ni le passé (indispensable puisque l'amour chez Brodsky ne peut être dit que lorsqu'il n'est plus là). Le geste verbal est sacrifié au raisonnement. De plus, il était essentiel qu'ici coïncident unité métrique (le vers) et unité syntaxique, car le cri arraché au sujet lyrique se dépose et se cristallise en une formule close, suffisante, en violente opposition avec le reste du poème, construit dans la dominance du rejet.

Polysémies

L'ambiguïté maintenue en russe et impossible à maintenir en français : *plus que les anges et plus que lui* (Dieu) versus *plus que les anges et que moi-même* a été le point de départ d'une réflexion sur les critères possibles de choix là où le rendu polysémique s'avère sinon impossible, en tout cas trop coûteux. C'était le cas ici, où on aurait été amené à sacrifier l'essentiel — l'élan d'un seul jet de la formule.

Un problème comparable se posait au vers 14, où Brodsky torture la formule toute faite "*sans fins ni bords*" en l'amputant de "*sans*" (ne conservant que le cas, le génitif, que cette préposition commande en russe, ce qui suffit à conserver une allusion à la négation tout en donnant à la formule, dans le même temps, une allure de positif). Le français, faute de cas, ne peut admettre pareil jeu d'escamotage syntaxique. La traduction II proposait comme solution une citation d'un vers bien connu de Valéry, mais détourné :

par-delà les mers jamais recommencées

La proposition, pourtant astucieuse, a été rejetée vigoureusement comme introduisant dans un contexte russe un corps étranger français trop reconnaissable. La traduction I jouait habilement sur l'inachèvement :

*d'outre toutes les mers qui n'ont pour limite
et de tout le corps...*

Versification

L'atelier a fait vigoureusement la chasse aux chevilles et a délibérément voulu ignorer les diktats de Brodsky sur la question du mètre. C'est ainsi que le vers 6 de la traduction I ("*... dont la matrice reste l'aventure*") a été critiqué comme faisant la part belle à la versification aux dépens d'une donnée lexicale essentielle : il s'agit ici de l'anglais *cow-boy*, à conserver absolument en français, puisque Brodsky joue de l'inscrustation dans son discours de signifiants anglais, acclimatés ou non (ainsi, il rusise l'anglais *fish*).

Plus loin, au vers 10, "*vitres*" (mis pour rimer avec *épître* au vers 12) au lieu de "loquet" (qui, dans la traduction II, n'apparaît pas non plus directement) a été considéré comme fautif, eu égard au sémantisme général de la deuxième partie du poème : la vitre est banale, alors que le loquet dit l'enfermement du sujet prisonnier de la nuit, de la neige, des draps, c'est-à-dire de lui-même, de son corps et de son désir.

Niveaux de style

A propos de la dernière partie du poème, la discussion a porté essentiellement sur la question essentielle du jeu brodskien sur les niveaux stylistiques (dont on sait qu'ils sont en russe plus codifiés qu'en français). Fallait-il creuser les écarts, accentuer les

contrastes, accentuant du coup la discordance propre à l'écriture de Brodsky ? Il était évident que les cinq premiers vers du poème devaient être traduits dans une sorte de cacophonie langagière. En revanche, les huit derniers vers pouvaient-ils admettre un abaissement systématique du style ? C'est le parti qu'avait pris la traduction I : "*bled*" là où la traduction II propose tout uniment "*bourg*", "*me tortillant*" en face de "*me tordant sur le drap*", et enfin "*un peu dingue*" en face de "*dément*". Choix de traduction fort cohérent, qui prend en compte la poétique parodico-ludique de Brodsky, mais qui se heurte à l'interprétation des derniers vers :

* *Et de tout le corps te cherchant jusqu'au jour
en miroir un peu dingue, je t'imité.* (trad. I)

* *répétant de mon corps tes contours dans le noir
comme un dément miroir.* (trad. II)

En russe, l'accent intonational est mis sur la *folie* du miroir qui répète et redit *dans l'ombre* les traits du visage (de quel visage ? celui du "je" ? celui de la femme aimée ?), de même que le sujet lyrique appelle inlassablement "*Toi*" (en russe l'équivalence s'inscrit dans la prosodie : *ty* — toi — rime avec *certy* — les traits). Il importait donc de clore le poème sur cette *haute folie* de l'amour impuissant à être et qui s'est vu renvoyé vers une sorte d'infra-langage. La "dinguerie", la parodie d'amour, l'abaissement clownesque sont donc repris, réinterprétés, dépassés et comme ennoblis au dernier vers. Le poème est passé par l'aveu et la torture. En quoi quelque chose a été dit qui en a fait un acte. Refaire en français ce même chemin, tel pouvait être l'enjeu d'une traduction de ce poème important.

TROISIÈME JOURNÉE

BAUDELAIRE ET SES TRADUCTEURS CONTEMPORAINS

ALAIN VERJAT

Il m'a été demandé d'animer, ou de modérer cette table ronde, ce dont je remercie d'emblée les organisateurs de ces Assises.

Vous avez dans les dossiers qui vous ont été distribués des indications concernant les divers participants à cette table ronde : je n'y reviendrai pas. Je vous signale seulement que M. Para est ici en quelque sorte comme représentant de Mme Luciana Frezza, qui n'a pu se déplacer.

Nous allons débattre ce matin de la traduction, des différentes traductions de Baudelaire, des difficultés et des problèmes qui se posent à ses traducteurs contemporains. Pour ma part, j'ai apporté quelques exemples du domaine espagnol et catalan, que je connais un peu ; je n'en parlerai, bien sûr, que si l'occasion se présente.

Traduire un poète contemporain comme Baudelaire n'est pas une mince affaire : je pense que cette banalité ne surprendra personne. Traduire un poète, d'une façon générale, n'est pas une mince affaire, mais il y a des cas avantageux, des poètes chez qui la forme constitue l'essentiel du problème du fait que le fond admet facilement des transformations. Je pense, par exemple, à des poètes dont la thématique est extrêmement répandue au moment où ils écrivent, comme les poètes de la Pléiade. Traduire Ronsard pose sans doute de très importants problèmes de forme, mais sur le fond même, qui est commun à toute l'Europe de la Renaissance, les problèmes sont moins graves. A l'inverse, chez certains poètes, c'est le fond qui est essentiel ; la forme pourra faire l'objet de tentatives d'adaptation qui, dans chaque langue, trouveront leur meilleure solution, la plus gratifiante pour le traducteur et peut-être pour le lecteur.

Entre ces deux pôles extrêmes, on a ce que j'aimerais appeler le "cas" Baudelaire : un poète chez qui la forme est classique,

même si elle est violentée quelquefois d'une façon que ceux qui le connaissent ont bien remarquée, et le fond par contre d'une grande modernité. C'est dans le cadre de la double appartenance de Baudelaire à ces polarités que se situe, à mon sens, la grande difficulté de le traduire. Il faut bien dire que cette difficulté n'a découragé personne puisque, au moins dans le domaine que je connais, de l'espagnol et du catalan, entre la première traduction de Marquina, qui date du début du siècle, et aujourd'hui, j'ai recensé plus de soixante versions des *Fleurs du mal* en espagnol, et j'en connais au moins quatre en catalan. Ce sont des versions inégales, bien sûr, mais qui s'efforcent toutes de garder un semblant de forme, du moins en ce qui concerne le vers et la rime.

Evidemment, la nécessité de conserver la forme ne va pas sans altérer souvent le fond, et si l'on examine ces traductions, on s'aperçoit que le traducteur doit consentir des à-peu-près, voire quelquefois des faux sens — je ne parle pas des contresens, bien entendu, qui sont des accidents — mais des faux sens qui, visiblement, ne sont pas le fait d'une mauvaise compréhension, mais plutôt des faux sens de commodité.

Cela est-il licite ? A-t-on le droit de sacrifier le fond au bénéfice de la forme ? Lorsqu'on traduit un poète comme Baudelaire, a-t-on le droit de le défigurer en quelque sorte, plus ou moins, pour arriver à conserver malgré tout dans la langue d'arrivée un semblant de conformité à la forme de l'original, ou bien doit-on tout faire pour préserver le fond, même si la forme qu'on utilise est quelque peu différente ?

Voilà, je crois, la question au cœur du débat qui va être abordé maintenant : à la lignée ontogénétique de l'original, ce devenir du poème, qui commence par l'écriture et que toute lecture révèle, s'oppose la multiplicité des lignées philogénétiques que les traducteurs introduisent et qu'il faut sans doute accepter comme une nécessité, sinon comme une fatalité.

C'est dans cet esprit que chacun des intervenants va prendre position, en exposant les problèmes qu'il a rencontrés et les solutions qu'il a adoptées. Après ce premier tour de table, nous serons heureux d'engager le dialogue avec vous, afin que la discussion soit aussi féconde que possible.

NICOS FOKAS

Je crois pouvoir être en mesure de donner une réponse préliminaire à la question concernant la dualité de la forme et du contenu. A mon sens, le rôle exclusif du traducteur de poésie est d'aider le lecteur à communiquer avec l'original, donc il ne doit pas s'interposer entre ce dernier et le poète, mais plutôt s'efforcer de donner au lecteur la possibilité de surmonter la barrière linguistique. Comment atteindre ce but ? Une méthode

plus efficace que les méthodes courantes ou traditionnelles pourrait être la double traduction, accompagnée d'abondants commentaires et de notes.

Par double traduction, j'entends la juxtaposition de deux traductions du même poème, de deux traductions équivalentes du point de vue de l'intérêt et de l'utilité présentés pour le lecteur, mais diamétralement opposées entre elles. L'une serait en effet une transposition littérale du poème de la langue de départ dans la langue d'arrivée et l'autre un texte aspirant à une indépendance semi-complète par rapport à l'original, donc à une autonomie esthétique, au détriment souvent de la fidélité. Cette dernière traduction, que j'appellerai désormais traduction "poétique", présuppose naturellement une intervention substantielle, voire drastique, de la part du traducteur, mais seulement dans certaines conditions, à savoir notamment que les changements envisagés respectent l'esprit et le caractère de l'œuvre du poète. Par la méthode de la double traduction, le lecteur pourrait se sentir mieux à même d'appréhender, d'apprécier la forme et la qualité du poème original, en d'autres termes — et c'est là l'essentiel — d'en faire mentalement lui-même la traduction définitive. Pour lui faciliter la tâche, le traducteur pourrait ajouter des notes en bas de page, apportant des éclaircissements nécessaires à la compréhension du texte, ainsi que des remarques d'ordre stylistique. Autrement dit, il s'agirait plutôt d'une introduction à l'original, d'une aide pour sa découverte, d'une initiation destinée à un lecteur désireux de ne pas se voir imposer un texte unique qui prétendrait être le poème lui-même, alors qu'il n'en est qu'une version, si réussie soit-elle. C'est cette méthode que j'ai appliquée jusqu'à présent, et que je continue d'appliquer pour traduire Baudelaire.

En ce qui concerne la traduction littérale d'un poème, la besogne devient d'autant plus facile que la préoccupation esthétique passe au second plan par rapport à l'exactitude du sens. En lisant cette version, le lecteur peut se faire une idée précise du contenu du poème ; il lui manquera bien sûr la perfection de la forme, l'aisance du style, la surprise poétique. Pour cela, il devra se référer à la seconde version du poème, à la traduction "poétique", qui, peu soucieuse, elle, de rendre l'original avec fidélité, essaie plutôt d'en imiter la particularité.

En effectuant la traduction "poétique" d'un poème de Baudelaire, je me suis senti contraint d'altérer un vers, ou pire encore, de l'éliminer complètement, et de lui en substituer un autre — parfois de mon cru — pour satisfaire aux exigences de la versification ou de la rime. Pour les mêmes raisons, il m'est aussi arrivé d'omettre un vers partiellement, ou totalement. En pareil cas, la substitution, l'omission, ou tout autre changement sont

mis en évidence dans la traduction littérale qui accompagne la traduction "poétique" ; d'où mon espoir que le lecteur me les pardonnera. Pourtant, la substitution dans la version poétique, quand substitution il y a, se fait selon certaines règles, de façon à en limiter l'arbitraire et à la légitimer autant que possible. Ainsi, si un adjectif ou une expression ne me conviennent pas, pour des raisons de rythme ou d'économie, ce n'est pas par un adjectif gratuit ou une expression conventionnelle que je les remplace. J'ai plutôt recours à des poèmes similaires de Baudelaire pour trouver un adjectif ou une expression qui me conviennent davantage, mais qui, en même temps, appartiennent indiscutablement à la poésie de Baudelaire et témoignent de sa substance. Si le lecteur veut connaître l'adjectif ou l'expression que Baudelaire a originellement utilisés, il n'a qu'à consulter la traduction littérale.

En ce qui concerne les diverses manipulations, trop osées parfois, que j'ai cru devoir opérer dans la traduction "poétique" d'un poème baudelairien, je m'en tiendrai à deux exemples. Dans le premier, il s'agit d'un apport, dans le second, d'une omission.

Je vous lis les quatre premiers vers du poème : *les Métamorphoses du vampire*.

La femme cependant, de sa bouche de fraise,
En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,
Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,
Laisait couler ces mots tout imprégnés de musc...

Pour le mot "musc", on a en grec moderne, comme en grec ancien, le mot *moschos*, dont musc est un dérivé. Si le mot "musc" est difficile, je crois, à faire rimer, pour le mot *moschos* il n'existe aucune rime. Donc, il me fallait déplacer ce mot à l'intérieur du vers et mettre à sa place, au bout de ce même vers, un autre mot qui pouvait rimer avec le dernier mot du vers précédent. Cela entraînait un bout de vers supplémentaire, encore qu'indispensable, puisque, de toute façon, il me manquait quatre syllabes pour compléter le vers de quinze syllabes, équivalent en grec moderne de l'alexandrin français.

Dans ce but, j'ai dû faire un emprunt à d'autres poèmes de Baudelaire. Que ce fût au poème intitulé *la Chevelure*, où le poète dit qu'il s'enivre ardemment "de l'huile de coco, du musc et du goudron", ou à cet autre poème intitulé *Sed non satiata*, où il parle de sa bien-aimée comme d'une "bizarre déité... au parfum mélangé de musc et de havane", n'importait pas tellement. L'important était que, suivant Baudelaire lui-même, je me sentais libre d'ajouter après le mot "musc", dans le vers en question, l'expression "et d'autres senteurs", comme si Baudelaire m'en avait donné la permission.

Il faut vous avouer tout de suite que l'intervention que je viens de mentionner est relativement petite. En effet, dans la traduction de ce même poème, *les Métamorphoses du vampire*, j'ai été contraint, entre autres, d'insérer un vers entier de ma propre fabrication, tout en m'efforçant, bien sûr, de respecter le caractère authentique de la poésie baudelairienne et d'éviter que le nouvel apport ne paraisse un corps étranger.

Quelques mots à présent en ce qui concerne les omissions, aussi nécessaires parfois que les ajouts. Je vous citerai à titre d'exemple une omission de vers dans la traduction du poème *l'Amour et le crâne*.

Je vous lis le poème :

L'amour est assis sur le crâne
De l'Humanité,
Et sur ce trône le profane
Au rire effronté,

Souffle gaiement des bulles rondes
Qui montent dans l'air
Comme pour rejoindre les mondes
Au fond de l'éther.

Le globe lumineux et frêle
Prend un grand essor,
Crève et crache son âme grêle
Comme un songe d'or.

J'entends le crâne à chaque bulle
Prier et gémir :
"Ce jeu féroce et ridicule,
Quand doit-il finir ?

"Car ce que ta bouche cruelle
Eparpille en l'air,
Monstre assassin, c'est ma cervelle
Mon sang et ma chair."

J'ai toujours senti que le dernier vers de ce poème, "mon sang et ma chair", venant immédiatement après un vers de la force de "Monstre assassin, c'est ma cervelle", force due principalement au substantif "cervelle", perdait un peu de son impact en raison du contraste entre un symbole cru et violent comme "cervelle" et des symboles déjà usés comme "sang" et "chair". Pourtant, ce ne serait pas là une raison pour les omettre si, en l'occurrence, ce dernier vers du poème ne se trouvait être superflu dans ma traduction, le quatrain se trouvant déjà achevé, vu

la longueur des mots grecs, avec le vers précédent. Dans ma traduction, le poème se termine donc par le vers "Monstre assassin, c'est ma cervelle". Pour le vers qui manque, le lecteur peut toujours se référer à la version prosaïque du même poème. Car c'est à lui, finalement, de l'ajouter dans une sorte de fusion mentale de deux traductions opposées, ou de transcendance qui le mènerait à une compréhension plus complète du poème original.

HARRY GUEST

On dit qu'il n'y a pas d'amour heureux. Peut-être qu'il n'y a pas de traduction heureuse non plus. Pourtant, il faut essayer, parce qu'on rend service à ceux qui ne comprennent pas l'autre langue. C'est aussi, à mon avis, une manière de dégourdir les doigts poétiques. J'ai remarqué que chaque fois que je tente, j'ose même dire que je suis tenté de traduire, un poème, cela m'a encouragé à en écrire un moi-même. Le paradoxe tout de même est que ceux qui savent (à peu près) comprendre l'autre langue n'ont pas besoin d'une traduction, mais qu'eux seuls ont le droit de juger si une traduction est réussie.

J'ai choisi deux poètes, l'un anglais et l'autre américain : Roy Campbell et Robert Lowell, et je voudrais parler un peu de leurs essais de traduction de *l'Albatros*.

Le poète Roy Campbell a choisi, pour traduire "des mers", "*of the deep*" : "de la profondeur", sans aucun doute pour la rime. Mais le résultat est que le lecteur confond l'oiseau avec un poisson. Et dans la deuxième strophe, il se sert du verbe "*fished aboard*", comme si le matelot pêchait l'albatros. Il est possible que le matelot l'ait abattu et que l'oiseau soit tombé dans l'eau, mais tout de même... !

Il y a de très bonnes choses : il ajoute l'adjectif "doré" au bec, pourquoi pas ? Cela tient à l'idée de la majesté du roi de l'azur, du prince des nuées. Et le rythme est bon : *One limping, mocks the cripple as he goes (limping, cripple, c'est très bien en anglais)*. Il est souvent bon en anglais de se servir de monosyllabes, de mots à la fois courts et denses : *The great wings of the giant balk his gait*. Cela, c'est bien. Il est intéressant de voir comme la musique de nos deux langues diffère tout de même. Jean Cocteau a cité Rameau : "Il est difficile d'avoir l'air simple." Et je trouve que traduire "sois sage", ou bien "le voici", dans *Recueillement*, est très difficile : *Be good, my sorrow ; be good, "sois sage" ; difficile, be good!* J'ai essayé de traduire le même poème, et j'ai osé mettre un *s* minuscule à *sorrow*, pour Douleur. Est-il possible de nos jours de penser à la douleur comme s'il s'agissait d'une personne ? Je ne sais pas.

Je crois qu'il faut trouver un verbe précis pour exprimer "descend" dans ce poème : *comes* n'a pas le bon sens de tomber

du haut du ciel. (Je remarque entre parenthèses que Samuel Beckett a très bien traduit ce poème.) Roy Campbell est peut-être trop prisonnier de la rime — qui dira les torts de la rime ? — et c'est quelque chose dont nous pourrions discuter. Est-il nécessaire de se servir de rimes si l'on traduit par exemple un sonnet du XIX^e siècle ? A mon avis, s'il s'agit d'un sonnet, je pense que oui, mais s'il s'agit d'autres poèmes, peut-être que non. On peut avoir recours à des assonances : en anglais, il y en a peut-être pour "noir" et "le joug" : *dark, yoke*, cela va à peu près ; ou faire une rime seulement avec les consonnes. Il y a même des poètes qui font rimer les voyelles : *bone* et *coat*. Je dois dire là qu'Aragon, dans son essai *la Rime en quarante*, cite son propre poème :

Ne parlez pas d'amour, j'écoute mon cœur battre...
Ne parlez plus d'amour. Que fait-elle là-bas
Trop proche et trop lointaine...

Il y a un tas de possibilités techniques pour le poète d'aujourd'hui, mais il ne faut pas oublier que le texte étranger est le début et la fin, qu'il faut commencer par être libre et finir par être sûr qu'on est l'esclave de l'original.

Je n'aime pas beaucoup la façon dont l'Américain Robert Lowell se permet d'aller très loin : il décrit, il faut l'avouer, ses traductions comme des "imitations", mais il me semble que ce qu'il fait n'est ni une bonne traduction ni un poème nouveau. Je cite quelques vers de sa traduction du *Voyage* :

Et quelques-uns,
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme

*Others stand
with their binoculars on a woman's breast*

A mon avis, c'est purement ridicule : "quelques-uns debout sur la poitrine d'une femme". Pour "ces bijoux merveilleux", il traduit *your azure sapphires*, mais les saphirs sont bleus, l'épithète n'est pas nécessaire ! Il y a de très bonnes choses quand même : "Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie" (*Our soul is a three-master seeking port*) — bien que l'image de l'Icarie soit absente — ou alors : "Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici" (*We're often deadly bored as you on land*), cela aussi, c'est bien, à mon avis.

Malheureusement, en Angleterre, les jeunes n'étudient guère aujourd'hui les auteurs grecs ou latins. Que faut-il faire pour leur expliquer, par exemple, les Pylade, Electre, Sisyphe, Cythère, les Danaïdes, le Styx ? Est-il possible de moderniser les vêtements ? Je pense au "feston" et à "l'ourlet". Faut-il expliquer les vins ?

Je n'aime pas les renvois en bas de la page quand il s'agit d'un poème, je préfère que tout soit contenu dans le poème même.

Le pentamètre est un vers commode en anglais. Avec l'accent tonique, il marche plus lentement que l'alexandrin français ; donc, à part, bien sûr, les *e* muets, on doit souvent réduire douze syllabes à dix, et si le poète français a cité un nom, ou même deux, ou comme Nerval, quatre : "Suis-je Amour ou Phébus ? Lusignan ou Biron ?", le pauvre traducteur anglais ne dispose que de deux syllabes. Alexander Pope a expliqué comme il est difficile de se servir de l'alexandrin en anglais :

Which like a wounded snake drags its slow length along

En français, ça va :

"Comme un serpent blessé qui traîne sa longueur"

Mais si on l'on ajoute deux syllabes, on a le même effet à peu près :

"Comme un serpent blessé qui traîne lentement son corps"

J'ose vous donner quelques vers de ma traduction des *Chats* pour terminer.

CATS

Déjà la musique est différente : les chats — *cats*, mais il s'agit du même animal !

Both ardent loyers and cold scientiste

Prefer at any time a cat to hold

Itself the reason why their house exists -

One that like them likes comfort and dislikes the cold.

FRIEDHELM KEMP

Mesdames et messieurs, le petit texte que je vais vous lire est un plaidoyer pour la traduction en prose, un texte plutôt pragmatique, et même autobiographique.

J'ai appris la langue française pour comprendre *les Fleurs du mal*, dont j'ai traduit une dizaine de poèmes à l'âge de quinze ou seize ans. La poésie de Baudelaire fut pour moi ce "poison tutélaire" qui m'immunisa à travers les années contre l'infection par des courants d'idées en vogue à l'époque, qui nous menaient droit à la débâcle. En 1938, ma thèse de doctorat portait le titre : *Baudelaire et le christianisme*, et peu de temps après la défaite de l'Allemagne, j'ai publié une traduction des *Journaux intimes*, avec un essai d'introduction.

C'est vers 1960 que l'éditeur d'une collection de livres de poche qui devait comporter cent ouvrages classiques de la littérature mondiale me chargea d'une nouvelle traduction des *Fleurs du mal*. Or, *les Fleurs du mal* étaient probablement, parmi tous les recueils de poèmes en langue étrangère, celui qui, depuis

plus de soixante ans, jouissait de la plus haute faveur auprès du public allemand et parmi les traducteurs. Il en existait déjà un nombre considérable de traductions en vers, comprenant le volume entier, ou un choix plus ou moins important. J'avais l'impression, ou plutôt la conviction, que toutes les possibilités étaient presque épuisées et qu'il serait téméraire de vouloir encore une fois rivaliser avec Stefan George, Wolf von Kalckreutz ou Walter Benjamin. Il ne me restait donc qu'une seule voie : recourir à un genre de traduction tombé en désuétude, ou méprisé comme étant un expédient sans valeur littéraire.

Mais ce n'était ni le mot à mot de la version interlinéaire, ni la paraphrase, ni cette prose plus ou moins rythmée dont la littérature allemande nous offre de très hauts modèles — pensez à Novalis, à Hölderlin, à Nietzsche — non, ce n'étaient pas ces solutions trop neutres ou trop ambitieuses que j'envisageais, et que je tâchais de réaliser. Je voulais rendre le poème, ou plutôt chacune de ses strophes l'une après l'autre, par des phrases qui seraient vraiment de la prose, mais une prose discrètement orchestrée, structurée par des tournures syntaxiques, nuancée par des inventions de vocabulaire, en somme, par des qualités de style, d'un style moderne et ferme à la fois. J'arrivais ainsi, dans certains cas qui me semblaient des réussites, à des versions qui avaient peut-être la valeur d'un dessin ou d'une gravure dont le modèle aurait été un tableau. Ces traductions ne revendiquaient aucune autonomie poétique, elles étaient destinées à faciliter l'accès aux tableaux de Baudelaire, dont on trouvait le texte sur la gauche. Ce sont ces traductions qui, révisées et remaniées, furent plus tard incorporées dans le troisième et le quatrième tome de l'édition allemande des *Œuvres complètes* de Baudelaire en huit volumes, dont le dernier paraîtra à l'automne 1993 à Munich.

Tout le monde, depuis longtemps, pouvait se rendre compte que la plupart des traductions "fidèles", en vers rimés, présentaient à trop d'endroits des solutions embarrassées et néfastes pour le poème en tant que tel : des infractions à la grammaire, des contresens, des chevilles, des pertes, des images gauchies, des pensées distordues ; bref, partout ou souvent, des traces de difficultés non surmontées. C'était presque fatal si on partait d'une conception de la traduction que j'appellerais totalisatrice, c'est-à-dire qui se propose de tout recréer à la fois, avec la prétention de nous livrer un équivalent parfait, un double, un jumeau du poème original ; comme si la traduction ne voulait pas dire transposition, transformation, métamorphose, quelque chose plutôt comme un portrait, un reflet sur une surface mouvante, une évocation, et surtout la réponse à un choc subi, la résonance d'une corde intérieure frappée par le poème en question.

Moi qui traduis, je suis pour quelque chose dans mon travail de traduction ; je peux rester en arrière, je peux m'aventurer trop loin ; timide ou audacieux, je m'expose, c'est inévitable. Mais avant de me livrer à une entreprise hasardeuse et ingrate, j'ai le choix, et dans ce que je propose, j'ai la possibilité de marquer une distance, de suggérer une perspective. J'ai également, si cela me tente, et si je me sens un peu poète moi-même, toutes les libertés que je veux prendre, à mes propres risques et périls. Nous ne sommes pas des copistes, nous les traducteurs, nous sommes appelés à être des inventeurs. Je sais bien que la traduction libre, l'adaptation, la paraphrase sont mal vues par les puristes d'aujourd'hui. Pourtant, pensez aux *Rubaiyyat* d'Omar Khayyam, dans la version anglaise d'Edward Fitzgerald, un des livres les plus répandus parmi les lecteurs anglo-saxons, et d'un charme qui n'a pas trop vieilli.

Mais pour revenir à mes traductions en prose des *Fleurs du mal*, je ne visais à nulle fastueuse réussite, mon seul but était de donner à voir, de désobstruer l'accès, de sauvegarder la succession, le groupement, la netteté des images, les méandres de l'émotion, l'allure de la réflexion, enfin, de reproduire la contexture des éléments les plus importants de l'ensemble, en sacrifiant, il est vrai, le mètre et la rime qui, hier encore, conféraient à un texte son caractère de poème.

Or, vous savez bien qu'à travers plusieurs siècles il existait en France une tradition de la traduction en prose soutenue par des écrivains de valeur, de Perrot d'Ablancourt jusqu'à Gérard de Nerval. Evidemment, les pertes étaient énormes, et nul n'en était plus conscient que Baudelaire lorsque, parlant de ses traductions en prose de quelques poèmes d'Edgar Allan Poe, il regrette que sa "très humble et très dévouée faculté de traducteur" ne lui ait pas permis "de suppléer aux voluptés absentes du rythme et de la rime". Mais bien qu'il déplore "l'affreuse imperfection" que présente nécessairement "le moulage de la prose appliqué à la poésie", Baudelaire soupçonne que "le mal serait encore plus grand dans une singerie rimée". Evidemment, il ne prévoyait pas le cas de Mallarmé qui, dans ses traductions en prose des poèmes de Poe, devait nous suggérer des merveilles qui dépassent le modèle. Mais de telles prouesses ne sont pas le fait de tout le monde. L'Antiquité gréco-romaine ne connaissait que le mètre et ses raffinements ; la rime était un ornement surrogatoire, qu'on évitait plutôt. Dans la tragédie classique française, les vers sont des alexandrins rimés ; chez les auteurs classiques et romantiques de l'Allemagne, le vers dramatique ne rime qu'exceptionnellement. Depuis le XVIII^e siècle, le vers blanc, le vers libre sont courants dans la poésie allemande. Paul Claudel invente à son usage un verset assez proche d'une

prose rythmée — et Francis Ponge, et René Char — je n'ai pas besoin de vous énumérer toutes les variantes de ce qui, aujourd'hui, s'appelle poème, ni tous les procédés dont on se sert couramment.

Il ne me semble donc pas seulement permis, mais plutôt une obligation, qu'un traducteur, de nos jours, profite de cette liberté et de ces richesses pour adapter certains trésors du passé sans s'assujettir à des contraintes extérieures qui le contraignent à trop de sacrifices, pour une chimère, pour le vain plaisir d'avoir surmonté certaines difficultés techniques qui ont peu à voir avec la forme intérieure qui seule importe. J'aimerais donc revendiquer pour le traducteur le droit de se servir de tous les expédients, de commettre des actes d'abnégation ou de bravoure, pourvu qu'il sache ce qu'il fait et qu'il réussisse à nous convaincre.

JEAN-BAPTISTE PARA

Comme on vous l'a annoncé, je me ferai ici l'interprète de Luciana Frezza, traductrice italienne de Baudelaire, qui n'a pu être présente parmi nous. Elle m'a adressé une contribution écrite, me priant de la traduire et de vous en faire part. Avant de vous donner lecture de ce texte, je signalerai simplement que depuis le début du siècle, à ma connaissance, *les Fleurs du mal* ont suscité en Italie une quinzaine de traductions. Qu'elles soient partielles ou intégrales, plusieurs de ces traductions sont dues à des poètes éminents : Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Franco Fortini, Giuseppe Conte... En ce qui concerne la traduction des *Fleurs du mal* par Luciana Frezza, sa première édition date de 1980. Il s'agit donc d'un travail récent.

Voici ce qu'a tenu à nous dire Luciana Frezza sur son expérience :

"La première fois que je traduisis un poète, ce fut pour le comprendre en profondeur. J'étais encore très jeune et je découvrais Stéphane Mallarmé. Pour lire ce poète hermétique par excellence, je devais transférer son langage à l'intérieur de mes frontières linguistiques, reproduire artificiellement les conditions de sa poésie. Je pus mener à terme cette entreprise et l'accompagnai d'un commentaire. Publié par Feltrinelli, le livre a été réimprimé plusieurs fois depuis.

"Par la suite, j'ai abordé d'autres poètes français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, de plus ou moins grande envergure.

"A la raison première qui m'avait conduite à traduire, de nouveaux motifs s'ajoutèrent. Pour les citer dans l'ordre : une sorte d'envie jalouse pour les beautés encloses dans les œuvres d'autrui comme dans un coffre scellé ;

l'investissement et la persévérance que réclame ce singulier casse-tête où différentes disciplines entrent en jeu (de l'algèbre à la chimie, de l'aptitude à résoudre des énigmes au jardinage et à l'art des faussaires). La traduction est un défi qui mobilise notre créativité — sans que nous courions toutefois le risque de nous colleter directement avec le monde, à la différence de l'artiste —, mais un défi qui fait aussi appel à d'autres vertus, à commencer par la patience et la vigilance. Le danger qui exige de notre part une constante attention est celui des intrusions possibles du Moi, capable de s'engouffrer dans toute brèche qui s'offre à lui ; il convient de le tenir en lisières, mais de ne pas le brider tout à fait, car son apport d'expérience vécue se révèle parfois utile, comme le sont la bonne fortune et le hasard. Traduire la poésie est donc une épreuve complète et globale. A bien y regarder, la leçon qu'on en tire est extensible à d'autres activités intellectuelles, y compris l'exercice de la poésie. Baudelaire ne disait-il pas que « le poète est essentiellement un traducteur » ?

"Traduire un poète, par la force des choses, est souvent un jeu qui comporte une part de ruse et de filouterie. Si j'ai pudiquement parlé d'algèbre, c'est que, pour rendre le rythme, la musique, les métaphores, les images, le ton et l'atmosphère d'un poème, on est conduit à mettre en oeuvre toute une série d'opérations compensatrices, avec leurs signes «plus» et «moins» qui échangent leurs valeurs. Ote-t-on quelque chose au chant ? On rehaussera les couleurs, et ainsi de suite. Mais, pour en revenir à Baudelaire, je dirai qu'avec lui il n'est pas possible de tricher.

"L'expérience m'a montré que cet immense poète exigeait de son traducteur une honnêteté absolue. Et cela parce que, jusque dans son ambiguïté, lui-même était profondément honnête et dédaignait les martingales et les tours de prestidigitation. Avec Baudelaire, le traducteur se change en casseur de pierres sous le soleil de midi. Sans doute est-ce un paradoxe pour le traducteur, mais, chez Mallarmé, poète réputé obscur, il est plus facile pour le traducteur de se dissimuler dans un coin d'ombre ou dans une fausse coulisse.

"Chez Baudelaire, l'ambiguïté est celle de l'âme et le langage en reflète l'incomparable halo, sans recourir à des leurre. Son classicisme racinien s'approche du mystère sous l'éclairage le plus lumineux, de même que ses hallucinations citadines ont lieu en plein jour. Sa syntaxe a des traits réguliers et c'est avec eux que le poète se présente, capable de les tordre jusqu'au spasme, ou de les alléger

jusqu'à l'impalpable, de sorte qu'ils absorbent toute sa modernité nerveuse et malade. C'est peut-être là le secret de son aplomb, de l'effet de «calme glacial» et de détachement souverain qui sont la marque de son style, véritable aristocratie du langage poétique appliquée aux sujets les plus pauvres et les plus ordinaires, à n'importe quel sujet. Et c'est aussi la raison pour laquelle Baudelaire, plus que d'autres poètes, reste inaltérable dans le temps et n'est voué à aucun crépuscule. Le traduire dans une autre langue est une épreuve ardue, si j'en crois ma propre expérience.

"J'en ferai brièvement état, pour relever tout d'abord une difficulté de base : l'absolue autonomie syntaxique de chaque vers. Le vers baudelairien ne prend appui qu'en lui-même, il est entièrement contenu dans ses propres frontières. Cette caractéristique produit un effet de ferme puissance, comme si tel sonnet était une ville forte et chaque vers l'une de ses tours. L'enjambement, réservé aux mètres courts, est très rare dans les alexandrins. Le traducteur, surtout s'il est italien, est donc confronté à la difficile manipulation de mots parfaitement équarris, de mots qui ne sauraient être aspirés, fondus, ou à moitié engloutis par de phoniques appels d'air. Qui sait, peut-être cet embarras est-il épargné au traducteur espagnol ? J'ai tenté de résoudre ce problème par l'emploi d'une métrique basée sur l'accent, ce qui permet de lester chaque vers d'un nombre élevé de mots. La cadence est modulée en hexamètres, approximatifs bien sûr, mais nullement arbitraires quant au nombre des syllabes, celles-ci pouvant varier d'un minimum de treize à un maximum de quinze, ou tout au plus de dix-sept, pourvu que les accents tombent à de justes intervalles. Ainsi ai-je cherché, avec un certain succès, à rendre le *largo maestoso* de Baudelaire. En outre, et c'est le plus important, il m'a été possible par ce biais de respecter l'autonomie syntaxique de chaque vers : c'eût été une grave trahison que d'y renoncer. Quant aux autres difficultés, il en est de toutes sortes et je les ai résolues cas par cas : "Il n'y a pas de méthode", disait déjà Léon-Paul Fargue. D'ailleurs, en cette affaire, notre raisonnement s'en remet à la voie négative : l'on pense toujours au moindre mal et l'on tâche de causer le moins de tort possible. La traduction de la poésie reste une Chimère, mais une Chimère d'une absolue nécessité pour que la poésie, entre lacunes et équivoques, puisse atteindre le coeur de chaque homme et vivre en lui."

Alain Verjat convient qu'en effet il n'y a pas de méthode, il n'y a que des traducteurs. Il se félicite que la table ronde groupe des représentants d'une pluralité de positions. Opposant celle qui prône l'effort de transcrire au maximum, au risque de favoriser les intrusions du moi, à la position de M. Kemp, qui accepte le défi de "cette métamorphose qu'est toute traduction", position qu'il se dit partager personnellement, il souligne qu'il existe au-delà des mots une image archétypale que ceux-ci véhiculent, une réalité plus profonde, sans doute commune à tous par-delà les barrières linguistiques, et que c'est à ce phénomène-là qu'il convient de s'attacher.

CHRISTINE PAGNOULE

Je voudrais dire à M. Fokas que je trouve l'idée de donner deux textes intéressante, dans la mesure où cela souligne qu'il n'y a jamais de bonne traduction, ce dont nous, traducteurs, sommes conscients, mais pas nécessairement le lecteur. Quand vous parlez de la première traduction, la traduction littérale, est-ce qu'elle tient compte de la forme du poème ?

NICOS FOKAS

Non, c'est plutôt un compte rendu de ce que dit le poème. C'est un mot à mot, une traduction très humble, sans aucune prétention, parce qu'on ne peut pas donner à la fois deux traductions rivales en qualité : il faut que l'une soit complémentaire de l'autre, aide l'autre. Avec la traduction littérale, on apprend le contenu du poème ; avec la traduction dite poétique, on doit être en mesure d'apprécier la forme. Mais je ne conçois pas la traduction comme une oeuvre d'art en soi, je la conçois plutôt comme une initiation à l'original. J'insiste pour que le lecteur soit le vrai traducteur.

CHRISTINE PAGNOULE

Je me demandais simplement si un poème avait un contenu en soi.

NICOS FOKAS

Non, je ne crois pas. Je suis tout à fait opposé à l'idée de séparer la forme du contenu.

ALAIN VERJAT

On peut discuter à perte de vue de cette question. Valéry a dit que "toute forme présuppose un fond" et il l'a montré en écrivant *le Cimetière marin*, par exemple. Et on peut avancer que tout fond a besoin d'une forme pour s'exprimer. La question est plutôt de savoir si, en entreprenant de traduire de la poésie,

nous ne sommes pas finalement obsédés par une optique qui en réalité n'appartient qu'à l'original. Je m'explique : lorsque nous lisons un poème dans sa langue, nous avons tout un acquis des richesses expressives et de l'usage des mots de cette langue, qui nous donne accès à une compréhension du poème appartenant en propre au domaine culturel de cette langue. Le piège, me semble-t-il, c'est de vouloir utiliser ce modèle. L'opération de traduction, comme le disait M. Kemp tout à l'heure, est une opération de métamorphose. Si on veut jouer du Chopin à l'accordéon en essayant de faire en sorte que ce soit aussi beau qu'au piano, on est perdu, l'accordéon n'a pas les mêmes moyens. Il existe des traductions de Baudelaire en japonais, par exemple. Je crois que c'est un bon argument pour notre débat, parce que le japonais est une langue dont la structure n'est absolument pas voisine de celle des langues occidentales. Pourtant, si on opère une retraduction à partir du japonais, on s'aperçoit que le traducteur a très bien compris l'âme de Baudelaire, si j'ose dire. Faut-il se laisser corseter par les exigences de la forme française, ou être aussi fidèle que possible à l'original dans les formes que permet la langue d'arrivée ?

JEAN-BAPTISTE PARA

Avant toute chose, je dois préciser que je ne parlerai ici que de la traduction de Baudelaire en italien, langue assurément plus proche du français que ne l'est le japonais, même si, à la différence du français, il s'agit d'une langue accentuée.

En second lieu, j'observerai que si l'oeuvre d'un poète ne nous livre jamais de méthode pour la traduire, elle n'en contient pas moins des indications précieuses, des éléments qui peuvent servir de viatique au traducteur tout au long de son travail. Si nous considérons par exemple *les Fleurs du mal*, nous constatons que dans le poème *A une Madone* Baudelaire définit à merveille la qualité de ses vers, et nous indique du même coup l'objectif à atteindre :

Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal
Savamment constellé de rimes de cristal.

Abstraction faite de l'épineuse question de la rime, le traducteur ne reçoit-il pas ici, des mains du poète lui-même, une première feuille de route ?

Une autre définition du but à rejoindre lui sera fournie par ces propos de Baudelaire, dans son essai sur Théophile Gautier : "C'est, du reste, le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini." Par ce "flot régulier" — Luciana Frezza parle de *largo maestoso* —, Baudelaire désigne sa visée poétique

et assigne donc au traducteur une mission : tenter de trouver dans la langue d'accueil un rythme ample et suivi, sans saccades.

On se souvient d'autre part que dans *Mon coeur mis à nu*, le poète a écrit : "Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est le *lustre* — un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique." La question de symétrie est essentielle chez Baudelaire. Mais l'image du "serpent qui danse / au bout d'un bâton" ne nous offre-t-elle pas, elle aussi, un emblème exact de ce qu'il a voulu accomplir dans certains poèmes ?

En somme, si le traducteur s'imprègne de l'oeuvre du poète, il y trouvera, cristallisé en formules, un substantiel viatique. Non pas une clé ou une méthode, mais le secours d'un horizon vers lequel se diriger. Alors peut commencer l'épreuve — l'avancée tâtonnante, l'interminable arrêt sur un vers ou un quatrain.

Si j'examine à présent la traduction des *Fleurs du mal* par Luciana Frezza, je constate qu'elle a en effet respecté l'autonomie syntaxique de tant de vers baudelairiens, alors que d'autres traducteurs italiens, qui ont proposé avant elle des versions dignes d'intérêt, et je pense en particulier à Luigi de Nardis, ont eu recours à l'enjambement. Car pour la poésie italienne, il semble difficile de renoncer à l'enjambement. Dans la traduction des *Fleurs du mal* par Luigi de Nardis, la forme visuelle des sonnets est changée : il n'y a plus de blancs, plus de strophes, le poème se profile en coulée continue, selon un rythme subtil, finement torsadé, mais avec des mots qui entrent en éclipse pour maintenir ce rythme. Au risque de paraître caricatural, je dirai que Luciana Frezza a gardé les yeux fixés sur l'image du "grand fleuve", là où Luigi de Nardis privilégiait la vision du "serpent qui danse".

ANDRÉ CHARPENTIER

Je voudrais revenir sur deux questions posées par M. Guest à propos de la modernisation, si on peut dire, du texte à traduire. D'abord, un détail : il évoquait tout à l'heure le Styx et toutes sortes de références classiques, en se demandant si le lecteur moderne, jeune en particulier, pouvait les comprendre ou s'il ne fallait pas les remplacer par autre chose. Je ne crois pas, j'estime que cela fait partie de l'univers culturel d'un poète et qu'il faut le respecter.

Plus important, il a soulevé la question de savoir si, dans une traduction moderne, on pouvait continuer à considérer la douleur comme une personne. Il me semble évident que oui, car sinon on trahit le sens et d'ailleurs, comment traduire le reste du poème, par exemple : "tiens-toi plus tranquille", si on ne s'adresse pas à une personne capable de réagir ? Moderniser

revient à se livrer à une sorte d'imitation. En prenant une métaphore musicale, je dirai qu'on fera des variations modernes sur un thème baudelairien, mais ce ne sera plus la même harmonie, ni la même mélodie...

HARRY GUEST

Il est intéressant de constater que si les poèmes ne vieillissent pas, les traductions, elles, vieillissent ; il faut les refaire tous les vingt ans. Il y a eu, au XIX^e siècle par exemple, de très bonnes traductions des Grecs et des Latins, qui ne tiennent pas aujourd'hui. Il faut donc trouver une langue acceptable pour ses contemporains, sans ôter la redingote du poète du XIX^e siècle.

Pour revenir sur "Sois sage". "Sois sage", cela existe toujours d'une façon parlée, mais aujourd'hui nous sommes peut-être plus froids, moins romantiques — faut-il changer le ton ? M. Verjat a parlé de musique, de Chopin joué à l'accordéon, et non au piano. Je préfère penser à la traduction comme à une photographie en noir et blanc d'un tableau peint : la forme demeure, mais on obtient autre chose, c'est peut-être moins beau.

JEAN-PAUL SAVIGNAC

Pourriez-vous nous donner une traduction en italien, allemand, anglais, grec de ce vers : "Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille" ?

NICOS FOKAS

La raison pour laquelle "Sois sage" ne peut pas se traduire par "*Be good*", c'est que le mot "sage" veut dire deux choses à la fois : reste tranquille, sans bouger, sans faire du tapage, et aussi : sois philosophe. Alors, il ne peut pas se rendre par le mot "good" en anglais, même si c'est un mot d'une syllabe. En grec, par contre, nous avons exactement le même mot : "*phroneimé*", qui a les deux sens.

HARRY GUEST

J'ai ici la traduction que j'ai tentée :

No need my sorrow now to fret, calm down.

Et la traduction de Roy Campbell :

Be good, my Sorrow. Hush now. Settle down.

NICOS FOKAS

Be good en anglais veut dire aussi autre chose : *don't be naughty*.

FRIEDHELM KEMP

Recueillement est le premier poème de Baudelaire que j'ai connu. J'en avais fait déjà à l'époque une traduction en vers, que j'ai retravaillée un peu. Je vais vous en lire la première ligne. Elle est plus longue, cette fois, que le vers français bien que, normalement, le vers allemand, dans les traductions d'alexandrins, soit plus court ; mais j'ai fait une sorte d'inversion, j'ai traduit :

Nun musst du still dich halten, o mein Schmerz, und folgsam sein

Vous voyez, n'est-ce pas, un enfant qui doit être sage. Et dans la dernière ligne — parce que c'est vraiment une personne : "Entends, ma chère, entends la Douce Nuit qui marche", je n'ai pas aimé dire, en changeant le sexe pour "ma chère" : *mein Lieber*. J'ai donc mis encore une fois "Douleur" : *kommt, o mein lieber Schmerz, die sanfte Nacht gezogen*.

Pour ma version en prose, je me suis servi aussi de l'inversion. Par exemple, rendre le célèbre premier vers du poème *Femmes damnées* : "Comme un bétail pensif sur les sables couché", dans la prose allemande, par : *wie nachdenkliche Rinder*, ce serait absurde. Il existe une traduction de Stefan George qui dit : *Wie rinder sinnend auf den uferkielseln*, où ce qui est "sable" chez Baudelaire est devenu "galets" — qui sont assez durs, me semble-t-il. Ce n'est d'ailleurs pas le bétail qui est *sinnend* sur les *Kieseln*, mais ce sont les femmes. Il y a donc, chez George, un contresens qui fausse l'image de la comparaison. Dans la prose allemande, j'ai mis, ce qui me semble assez beau : *Wie Vieh, nachdenkliches, so rubn sie auf dem Sande*.

Vous voyez, on peut se servir d'une inversion qui donne tout son poids à l'adjectif, poids qu'il perd dès qu'on le met à un autre endroit. Francis Ponge utilise d'ailleurs un procédé analogue en mettant l'adjectif ou même plusieurs adjectifs devant le substantif, alors qu'on les attend derrière.

JEAN-BAPTISTE PARA

En italien, je crois que la question posée n'a de sens que si l'on considère la première strophe du poème *Recueillement*. Je vais la lire en français, mais au préalable, je voudrais signaler qu'ici, et presque à titre exceptionnel, Luciana Frezza s'autorise un enjambement. Il est vrai qu'il y en a un dans le poème de Baudelaire — pas au même endroit, mais il y en a un. Je crois que la traductrice a eu recours à l'enjambement pour obtenir non pas des rimes parfaites, mais des assonances en fin de vers entre *la sera*, le soir, *atmosfera*, atmosphère, et puis *scendendo, tormento*.

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamaïs le Soir ; il descend ; le voici :
Une atmosphère obscure enveloppe la ville
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

En italien, cela donne :

*Sta calmo, mio Dolore, e placati. La Sera
invocavi : eccola ; sta scendendo ;
la città si r avvolge in un' oscura atmosfera
che agli uni porta pace, agli altri tormento.*

Si je devais rapidement exprimer un avis, je dirais que Luciana Frezza a su respecter un certain balancement qui existe dans le vers de Baudelaire, mais que la fluidité du troisième : "Une atmosphère obscure enveloppe la ville", curieusement, s'estompe un peu en italien. Ce qui m'a d'ailleurs frappé en lisant les versions de Mme Frezza, c'est que si nous avons coutume d'associer la langue italienne à quelque chose de chantant, cette traductrice semble avoir voulu contrecarrer toute inclination à de trop suaves mélodies.

ALAIN VERJAT

Je vais vous donner une version espagnole empruntée à la plus récente édition espagnole des *Fleurs du mal* et due à Luis Martínez Merlo. Il écrit :

Sea via pena mía, quédate más tranquila

(c'est-à-dire qu'il opte pour le côté philosophique de "sois sage".) Voici la strophe entière :

*Sea via pena mía, quédate más tranquila
Reclamabas la noche ya descende el aquí
Una atmosfera oscura envuelve la ciudad
Llevando paz a unos y inquietud a los otros.*

A mon sens, ce n'est pas de la poésie espagnole, c'est de la poésie française en espagnol. Est-ce un avantage ? Est-ce un inconvénient, je vous en laisse juger.

JACQUES JOUET

Je voudrais risquer une petite objection à l'intention de M. Kemp. Baudelaire a écrit *les Fleurs du mal* en vers comptés, rimés, pas uniquement en alexandrins d'ailleurs, mais il se trouve aussi qu'il a écrit les *Petits Poèmes en prose*. Quand on est devant l'oeuvre de Baudelaire dans son ensemble, il me semble par conséquent qu'on est face à une sorte de conflit

formel extrêmement fort entre le vers et la prose, conflit sur lequel, je crois, Baudelaire fait reposer une bonne partie de sa certitude, du moins de sa volonté d'être moderne, comme il le dit. A partir de là, je comprends mal comment on peut rendre compte de ce conflit en traduisant en prose les poèmes en vers, sauf peut-être à traduire en vers les poèmes en prose.

FRIEDHELM KEMP

Baudelaire l'a fait lui-même. Vous savez bien qu'il y a des textes comme *le Crépuscule du soir* qui existent en prose et en vers. Mais la prose que je propose dans ma traduction n'est pas une prose prosaïque, c'est une prose qui se meut à un niveau assez élevé. Pour traduire les *Poèmes en prose*, je me suis rapproché beaucoup plus d'une prose normale, surtout dans sa structure syntaxique. Je ne veux pas dire que c'est une oeuvre poétique, cette traduction, elle approche de la poésie comme la gravure d'un tableau de Rubens ou de Raphaël approche du tableau : elle vous transmet une idée, vous voyez quelque chose. Par contre, je trouve assez gênant que, dans beaucoup de traductions allemandes en vers de Baudelaire, les images soient fausses, la pensée défigurée ; on ne saisit pas le contenu, le fond, le *Gehalt*, comme on dirait en allemand. On y rencontre quelque chose qui simule une sorte de perfection formelle et qui ne dit pas ce que dit le poème, tandis que moi, je préfère aider le lecteur, qui dispose en même temps du texte de l'original, à comprendre vraiment ce que Baudelaire veut dire, à travers mon texte, mais pas *dans* mon texte, pour ainsi dire. D'ailleurs, en ce qui concerne les problèmes de terminologie, de sonorité aussi, je crois que les traducteurs commettent une grande faute : ils pensent que les mots sont opaques, qu'ils sont une sorte de matière assez dense ; moi, je dirais que le langage n'est pas matière, le langage est un médium, il est transparent. Donc, *Katzen*, *cats*, ou chats, pour celui qui utilise le mot dans sa propre langue, c'est la même chose ; la différence n'est pas aussi énorme qu'on se l'imagine. Si le poète utilise le vers pour, comme disait Mallarmé, "donner un sens plus pur aux mots de la tribu", il se sert d'un artifice qui, au fond, est rarement imitable dans une autre langue par un procédé analogue. Mais quelquefois une idée me trotte par la tête : ne pourrait-on pas faire des traductions qui montrent une approche par étapes ? Avant d'arriver à une sorte de version proposée au lecteur, au risque de modifier celle-ci encore une fois. J'ai fait cela avec des poèmes d'Ungaretti, par exemple. On pourrait se promener dans des méandres, sans filer directement comme une flèche ; la flèche n'arrive jamais. Je trouve qu'il faut des méandres pour s'approcher d'un texte poétique, pour lentement le découvrir et y entrer.

Je me demande même quelquefois si la traduction qui veut être une forme stricte n'est pas une erreur, voire une infidélité.

IRINA MAVRODIN

Je voudrais revenir sur une remarque qui m'a semblé extrêmement intéressante sur l'autonomie de chaque vers de Baudelaire, parce que je trouve qu'à partir de là on pourrait envisager autrement le concept de littéralité dans la traduction de la poésie et dans la traduction tout court. J'ai l'impression que nous opposons trop littéralité et traduction (je ne sais pas comment la nommer) libre. Je pense que, surtout dans la poésie, la littéralité pourrait être envisagée à un niveau autre qu'immédiat, et qu'elle pourrait être l'aboutissement d'un effort extrêmement soutenu. Ce serait, à la limite, justement, le cas idéal de la traduction de la poésie : une littéralité telle que le poète l'entendait littéralement, et dans tous les sens.

La traduction n'est jamais heureuse, comme l'a très bien dit M. Guest, mais de temps à autre il y a cependant des cas vraiment exceptionnels ou qui tiennent du miracle, si vous voulez. Par exemple, en roumain, où il existe beaucoup de traductions des *Fleurs du mal* — je vois que c'est partout la même chose - sous forme de poèmes en prose, il y en a une qui est vraiment exceptionnelle, parce qu'elle donne le sentiment d'une littéralité absolue, en étant faite en vers rimés et rythmés. Donc, de tels témoignages de bonheur de traduction existent, et on devrait envisager la traduction de la poésie, c'est-à-dire la traduction littérale, comme une limite à laquelle il faut toujours aspirer, tout comme le disait Valéry, de la poésie pure, sans jamais l'atteindre. On peut s'appuyer sur des contraintes comme l'autonomie du vers baudelaïrien pour essayer de s'en rapprocher. Ce cadre du vers est un carcan, mais il est aussi une liberté, parce qu'on est tenu de se débrouiller avec les moyens du bord, pour ainsi dire, et que cela peut aider.

JEAN MALAPLATE

Ce que je voudrais dire sur ce problème de la traduction de la poésie en poème ou en prose sera très bref parce que le débat est éternel. Ma conviction et mon expérience sont qu'une traduction en prose, quelle qu'elle soit, n'est jamais qu'un pis-aller, c'est une information donnée au lecteur sur le contenu d'un texte. On peut la pousser beaucoup plus loin, comme M. Kemp l'a fait. Il s'est beaucoup rapproché de Baudelaire en marchant sur cette voie, mais on ne peut aboutir à une traduction véritable de la poésie que par un poème.

Ceci, bien entendu, ne veut pas dire que toute traduction en vers est supérieure à toute traduction en prose, c'est peut-être

même le contraire, car une traduction en vers qui n'approche pas à un degré raisonnable de la musique et de la vérité de l'original est probablement pire qu'une traduction en prose. Il faut donc que la traduction atteigne un très haut degré de vérité, chose extrêmement difficile et, avouons-le, extrêmement rare. On a prononcé le mot de miracle, il y a peut-être des miracles répétitifs, mais un miracle reste malgré tout un miracle, et si on veut se borner à donner à un public étranger le contenu de l'oeuvre de Baudelaire, ou même faire un pas supplémentaire, comme M. Kemp, on peut dire que Baudelaire est encore, dans cette mesure-là, à traduire.

Je voudrais surtout relever un point, mentionné aussi par M. Kemp, concernant la traduction d'Edgar Poe par Mallarmé. Là, je voudrais m'inscrire en faux d'une façon absolue contre une légende répandue en France depuis assez longtemps et qui a été reprise d'ailleurs par de grands poètes comme Eliot ou Borges, à savoir que la version de Mallarmé du *Corbeau* est supérieure à l'original, et celle de Baudelaire aussi. Cela me paraît une affirmation monstrueuse. Il est bien certain que beaucoup de gens le croient, et il est bien certain aussi que les Américains, ou les Anglais, ont une opinion assez peu flatteuse à la fois d'Edgar Poe, étant donné ses moeurs, etc., et du *Corbeau*, qu'ils considèrent un peu comme clinquant, comme *les Djinns* de Victor Hugo, et même probablement en dessous, c'est-à-dire comme un poème fabriqué avec des artifices sonores un peu douteux. On a l'air de dire à Edgar Poe : "Écoutez votre poème, vous n'avez pas su le faire, vous avez peut-être eu une bonne idée, mais regardez ce qu'en a fait M. Mallarmé, voilà ce que c'est véritablement qu'un poème : toutes vos allitérations, votre atmosphère, vos histoires, sans compter quelques fautes de mauvais goût qu'heureusement il a su atténuer, ne valaient rien." Moi, cela me paraît monstrueux de dire cela, et blasphématoire : le vol noir du blasphème, dont parlait précisément Mallarmé à propos de Poe. Pour me résumer, si Edgar Poe avait écrit *le Corbeau* en anglais tel que Mallarmé l'a traduit, en aussi bon anglais, en aussi bel anglais, personne n'en aurait jamais parlé, et il serait aujourd'hui inconnu.

FRIEDHELM KEMP

Je crois que ce serait un sujet pour une longue discussion. Quand même, si je me fie un peu à mon oreille, je trouve la prose de Mallarmé beaucoup plus poétique que les vers de Poe. Il me semble que Poe est un poète mineur. C'est un grand prosateur, mais ses poèmes sont des poèmes, je dirais presque — je ne sais pas si c'est exact pour une oreille anglaise — des poèmes un peu fabriqués. Si vous le comparez à ses contemporains

comme Keats, Wordsworth et Coleridge, par exemple, vous voyez les splendeurs dont le vers anglais est capable. Poe est assez pauvre à côté ; Mallarmé, par contre, a trouvé une sorte de mélodie ; c'est presque comme du Debussy autrefois. Quand on lit, par exemple, le poème *Ulalume*, c'est vraiment merveilleux. Et *le Corbeau* — il faut lire le texte de Poe où il se moque lui-même (un peu) de son poème. Il dit : "C'est un poème fabriqué, je l'ai fabriqué comme cela, j'ai mis ça, et puis j'ai mis ça, et puis j'ai progressé." Enfin, je ne veux pas m'étendre là-dessus. Je voudrais revenir encore sur la prose et le vers.

Baudelaire, en allemand, n'est plus à faire ; George l'a déjà fait ; c'est lui le premier traducteur, qui a traduit une centaine de poèmes des *Fleurs du mal*. Il y a là des choses admirables ; et les réussites sont beaucoup plus rares chez ceux qui sont venus après. Mais, pour montrer toute la diversité des tentatives, nous avons réuni dans notre édition allemande des oeuvres de Baudelaire, pour une douzaine de poèmes, toutes les traductions en vers qui existent et qui vont jusqu'à seize ou vingt. Par conséquent, chaque lecteur allemand a la possibilité de contrôler ce qui a été fait ; en progressant dans le temps, on s'aperçoit que cela devient de plus en plus mauvais ; les emprunts à des traductions antérieures deviennent trop visibles ; donc, l'originalité des traductions baisse de décennie en décennie. Baudelaire a été traduit, il existe des traductions en vers remarquables, mais je ne crois pas qu'on puisse encore faire des progrès dans cette voie, à moins que le langage poétique en Allemagne ne change complètement.

JEAN MALAPLATE

Peut-être un tout petit mot pour répondre à cela : lorsque Poe a écrit sa *Philosophie de la composition*, traduite par Baudelaire sous le titre de *la Genèse d'un poème*, il n'a pas du tout voulu se moquer de son propre *Corbeau*, il a pris *le Corbeau* comme étant son poème le plus connu et il a voulu expliquer à partir de là, non pas comment on composait un poème, mais comment le poème était gouverné au fond par une certaine logique intérieure, et alors il a poussé la gageure jusqu'au bout, il a voulu montrer qu'il l'avait construit entièrement de part en part, mais c'est un poème en réalité absolument passionné, qui l'a hanté pendant des mois, et qui est un grand poème, je le maintiens, même éventuellement contre les personnes de langue anglaise — je n'ignore ni Shelley, ni Coleridge, que j'ai traduit, ni Byron, ni Keats, ni bien d'autres. Il est bien certain qu'il n'y a pas de comparaison musicale à faire entre ces poèmes, mais il y a beaucoup de demeures dans la maison du Père en matière de poésie, et comment ce poème aurait-il pu acquérir, même en

ignorant la traduction de Mallarmé, autant d'audience dans tous les pays du monde, que ce soit l'Italie, la Russie, partout ? L'Amérique entière a voulu entendre Poe lui-même lui en donner lecture dans quantité de séances.

Peut-être le goût était-il plus mauvais alors qu'aujourd'hui ? Peut-être sommes-nous devenus au contraire un peu trop esthètes et un peu trop raffinés pour apprécier vraiment la valeur d'un poème comme celui-là ? Il me paraît impossible qu'il ait obtenu une célébrité telle, ait été goûté d'ailleurs de Baudelaire, de Mallarmé et de tant d'autres, s'il ne contenait pas, au-delà du côté un peu "kitsch", je le reconnais, quelque chose de grand, et qui fait de Poe l'un des plus grands poètes.

ALAIN VERJAT

Il semble que nous nous embarquions dans une discussion dont l'objet est de savoir si on préfère un poète à un autre, finalement. On voit bien là le non-dit qui se situe dans l'opération de traduire : c'est que le traducteur, comme le disait Mme Frezza, s'investit, non seulement dans cette opération elle-même, mais dans tout ce qui la précède, laissant affleurer sa personnalité, sa culture et ses goûts.

JEAN-BAPTISTE PARA

Je me demande s'il ne s'agit pas, au moins en partie, d'un faux problème. Prenons par exemple le poème d'Edgar Allan Poe que Mallarmé a traduit sous le titre *la Cité en la mer*. Nous savons que Poe est l'auteur de ce poème, mais nous pouvons considérer aussi que, dans la traduction de Mallarmé, il occupe une place d'honneur au sein de l'oeuvre de l'auteur du *Coup de dés*, au point de faire désormais partie du patrimoine de la littérature française. Pour étayer mon propos, je relèverai cette singulière incidence : il existe un très beau texte de Jean Tardieu intitulé *les Tours de Trébizonde* ; je vous invite à le lire ou à le relire, puis à vous reporter aussitôt après à la traduction de *la Cité en la mer*. Vous verrez alors dans quelle mesure un texte a pu nourrir l'autre. *La Cité en la mer* n'a pas nourri *les Tours de Trébizonde* directement à travers Poe, mais par le biais de cet autre objet fini qu'est la version de Mallarmé. Je crois qu'il existe un certain nombre de traductions devant lesquelles le débat n'est plus de savoir quel est leur rapport à l'original. Elles existent avec tant de force et vivent d'une lumière si intense que l'effet s'en prolonge à travers le temps. Elles habitent en somme notre mémoire, au même titre que les plus hauts chefs-d'oeuvre écrits dans notre langue.

CLAUDE DANDREA

Il me semble que tout ce qui a été dit jusqu'à présent renvoie à un problème, posé il y a deux jours déjà, qui est le suivant : à quel lecteur s'adresse la traduction d'un poème ? Emmanuel Hocquard avait suscité un petit tollé : doit-on mettre en regard le texte original ou non ? Si on s'adresse au lecteur qui ne connaît pas la langue de départ, le chant est essentiel et doit être restitué. Dans cette perspective, j'aurais aimé qu'on s'attarde sur des poèmes de Baudelaire particulièrement musicaux comme *Harmonie du soir*, par exemple, où il y a des effets sonores qu'il faut essayer de rendre : il est fondamental de traduire le chant dans ces cas-là. Je suis toujours frappé par le fait que certains poèmes traduits de langues rares que beaucoup de lecteurs ne connaissent pas, comme le russe et le japonais, sont des proses qui ne donnent pas une idée de l'original.

ALAIN VERJAT

Cela nous ramène au problème de base : traduire le chant, soit, mais quel chant ? Est-ce que le chant de l'original est compréhensible dans la langue d'arrivée ? Si on a affaire à des cultures voisines, c'est probable : entre la musique ou la musicalité polonaise et la musicalité française, il y a certainement des points communs, mais dès qu'on traverse les frontières de l'Occident, c'est une autre chanson, pour ainsi dire. A cet égard, en reprenant l'exemple du *Corbeau*, on discute pour savoir si la version d'Untel est meilleure que la version de tel autre, et on se rend bien compte que, finalement, on parle plus de la causalité de l'action de traduire que de sa finalité, à savoir : à quel lecteur la traduction est destinée ? Ou, si l'on préfère : quelles doivent être les caractéristiques d'une traduction viable pour qu'elle joue le rôle qu'elle doit jouer ? Dans le cas de ce poème, ce qui se dit dans le texte, c'est *le Corbeau (Never more)*, c'est-à-dire cette histoire, reprise par Baudelaire d'une autre façon dans *l'Irrémédiable*, dans *l'Horloge*, et dans tant de poèmes, du "temps assassin" qui nous bouffe. C'est ce que j'appelais au départ une image archétype, quelque chose de commun à l'humanité tout entière.

A partir de là, si on accepte l'idée que ce qui doit se traduire d'abord, c'est cela, alors on pourra peut-être accepter que les moyens pour le faire soient aussi efficaces, aussi rentables, aussi gratifiants que possible dans la langue d'arrivée, plutôt que fidèles à une musicalité de la langue d'origine qui n'est peut-être pas ressentie de la même façon par les oreilles de celui qui lit.

HARRY GUEST

Je suis tout à fait d'accord avec ce qu'a dit M. Kemp, mais il y a une chose qu'il a oubliée, je crois, c'est qu'il y a une beauté

innée dans certains mots. Oui, les mots sont transparents, on voit l'objet derrière le mot, "corbeau" n'est pas *raven*, comme *cats* n'est pas "chats". Il peut y avoir une beauté dans une certaine langue, par exemple, je citerai presque au hasard : "O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite", très difficile à "transvaser" dans une autre langue.

ALAIN VERJAT

Ecoutez : le mot "chien" ne mord pas.

ROSE-MARIE FRANÇOIS

J'ai été très attentive à ce qu'Irina Mavrodin a dit de la littéralité dans la traduction de la poésie, et cela m'a fait penser à un de ces miracles que j'ai envie de citer, c'est *Vakante Glut*, de Du Bouchet, traduit par Celan. C'est vrai, c'est littéral, c'est musical, mais ce sont deux grands poètes, et il y a deux poèmes.

M. Jean-Paul Savignac ayant proposé de reprendre Harmonie du soir dans différentes traductions, M. Verjat explique qu'il est préférable de lire les versions de Recueillement d'où des exemples ont déjà été tirés.

Voici tout d'abord les deux versions grecques, la transposition littérale et la version libre de Nicos Fokas.

TRANSPPOSITION LITTÉRALE

Περिसυλλογή

Κάτσε φρόνιμη, Οδύνη μου, και κάνε πιο ήσυχα
Ζητούσες το βράδυ· κατεβαίνει· νάτο
Μια ατμόσφαιρα σκοτεινή τυλίγει την πόλη
Στους μεν φέρνοντας την ειρήνη, στους δε την έγνοια

Ενόσω των θνητών το φαύλο πλήθος
Κάτω από το μαστίγιο της Τέρψης, αυτού του δίχως έλεος
δημίου
Πάει να δρέψει τύψεις στο δουλικό πανηγύρι,
Οδύνη μου, δός'μου το χέρι· έλα από 'δω

Μακρὰ απ' αυτούς. Κοίτα τα πεθαμένα χρόνια να σκύβουν
Στα μπαλκόνια του ουρανού, με φορέματα απηρχαιωμένα·
Ν'αναδύεται απ' το βάθος των νερών η χαμογελαστή Μεταμέ-
λεια·

Τον ετοιμοθάνατο Ήλιο ν'αποκοιμείται κάτω από μία ασίδα
Και, σαν ένα μακρύ σάβανο που σέρνεται στην Ανατολή,
Άκου, αγαπημένη μου, άκου τη γλυκειά Νύχτα που περπατάει.

Περυσυλλογή

Κάτσε φρόνιμη, Οδύνη μου, κάνε τώρα ησυχία.
Το βράδυ δεν αποζητούσες ; νάτο· κατεβαίνει·
Και τυλίγει το σύθαμπο μια πόλη κουρασμένη
φέρνοντας βάλσαμο σ' άλλους και σ' άλλους αγωνία.

Αλλά ενώ των θνητών τ' αμορφο πωρωμένο πλήθος
Στη δούλεψη της Τέρψης, καθημερινού του δεσπότη
Πάει να δρέψει, τις τύψεις μέσα στ' αχρείο φαγοπότι
Δοσ' μου το χέρι σου, Οδύνη μου, πάμε όπως συνήθως

Οι δυο μας· κοίτα πώς γέρνουν τα πεθαμένα χρόνια
Με παλαιικά φορέματα στ' ουρανού τα μπαλκόνια,
Πώς απ' τα βάθη αναδύεται η γλυκειά Μεταμέλεια,

Πώς ο Ήλιος βυθίζεται στον ορίζοντα τέλεια·
Και σαν σερνάμενο σάβανο μιας Μέρας φευγάτης
Άκου, καλή μου, τη Νύχτα, το πράο περπάτημά της.

ALAIN VERJAT

On voit bien que c'est l'exécution du poème qui est le poème,
comme disait Valéry.

NICOS FOKAS

Oui, mais je vais ajouter qu'en juxtaposition à cette version
poétique il y a toujours la version prosaïque, et je ne considère
pas la traduction achevée sans son complément prosaïque.

(Lecture du poème en anglais par Harry Guest.)

CONTEMPLATION

*No need my sorrow now to fret. Calm down.
You wished for evening to fall, it's there.
A darker atmosphere enfolds the town,
To some bringing repose, to others care.*

*While Pleasure's henchmen use the lash to force
The pitiable throng of mortals on
To slavish fairgrounds where they'll pluck remorse,
Give me your hand, my sorrow, come — they've gone*

*Away now— watch the dead years in their creased
Outdated dresses Lean on heaven's rail,
Regret rise smiling from the river-bed,*

*Beneath an arch the dying sunlight fail,
And, like a long shroud dragging in the east,
Hear, dear one, hear night's soft approaching tread.*

FRIEDHELM KEMP

Je lis ma traduction rimée :

SAMMLUNG

*Nun mußt du still dich halten, o mein Schmerz und folgsam
sein.*

*Du rufst den Abend ; sieh, er steigt hernieder :
Ein dunkler Mantel hüllt die Stadt jetzt ein,
Und Friede kehrt und bitterer Gram kehrt wieder.
Indes die Sterblichen, auf deren Rücken
Die Geißel niedersaust des Henkers Gier,
In Sklavenfesten sich die Reue pfücken,
Mein Schmerz, gib mir die Hand, und komm von hier,*

*Fern dem. Sieh, wie sich grau die toten Jahre neigen
In welken Kleidern aus der dunklen Himmel Schweigen,
Wie aus Gewässern lächelnd aufglänzt ein Bedauern,*

*Die Sonne einschläft unter einem Brückenbogen,
Und horch : gleich eines langen Leichentuchs Erschauern
Kommt, o mein Lieber Schmerz, die sanfte Nacht gezogen.*

NICOS FOKAS

Est-ce que je peux poser une question ? Le mot *Schmerz*, en allemand, est-il neutre ?

FRIEDHELM KEMP

Non, masculin, c'est le grand malheur !

NICOS FOKAS

Mais, lui, Baudelaire, invoque sa douleur comme si c'était une maîtresse, ou une soeur.

FRIEDHELM KEMP

Non, comme une petite fille, c'est un père qui parle.

NICOS FOKAS

Non, ce n'est pas une petite fille, elle a toute la sagesse de l'âge. De toute façon, elle est du sexe féminin.

FRIEDHELM KEMP

Pour nous, c'est un enfant ; un enfant est plus ou moins neutre. Il n'y a pas d'autre possibilité, il n'y a pas de féminin qui corresponde à "douleur".

JEAN-BAPTISTE PARA

En italien non plus.

(Lecture du poème en italien par Jean-Baptiste Para.)

RACCOGLIMENTO

*Sta calmo, mio Dolore, e placati. La Sera
invocavi eccola ; sta scendendo ;
la città si ravvolge in un'oscura atmosfera
che agli uni porta pace, agli altri tormento.*

*Mentre dei mortali la caterva vile,
sferzata dal Piacere, carnefice spietato,
va a cogliere rimorsi alla festa servile,
dammi la mano, Dolore ; vieni qui e in disparte*

*restiamo. Vedi affacciarsi le defunte Annate
ai balconi del cielo, nelle vesti antique ;
dall'acqua fonda il Rimpianto sorgere sorridente ;*

*il Sole moribondo addormentarsi sotto un ponte,
e strascicando a Oriente come un lungo sudario,
senti, senti la dolce Notte camminare.*

(Lecture du poème en espagnol par Alain Verjat.)

ALAIN VERJAT

Je me faisais la réflexion, en écoutant le même poème dans d'autres langues, et en m'entendant moi-même le lire en espagnol, qu'instinctivement nous prenons tous un rythme dactylique pour le lire.

(Version catalane du poème par Alain Verjat.)

JEAN MALAPLATE

Vous avez démontré six fois que les poèmes ne peuvent se traduire que par des poèmes.

LES ATELIERS PAR LANGUES

ATELIER D'ALLEMAND

Atelier animé par Jean Malaplate

L'animateur remercie les participants d'être venus assez nombreux pour permettre une discussion intéressante. Il avait d'abord choisi une dizaine de textes de poètes aussi variés que Goethe, Rilke, Hesse, Hofmannsthal, George, mais a pensé, peut-être à tort, qu'il y avait là un risque de trop éparpiller les débats et s'est limité, en fin de compte, à deux poèmes de Goethe. Si présenter Goethe de façon détaillée est sans doute superflu devant une assemblée où prédominent les germanistes, on peut néanmoins rappeler que derrière la figure traditionnelle de l'olympien de Weimar se cachent de nombreux visages depuis le jeune homme fougueux et génial, l'auteur de *Werther* et l'adepte du *Sturm und Drang*, jusqu'au sage octogénaire qui achève avec bien des difficultés son *Second Faust*, en passant par l'artiste puissant et classique de la maturité. Des deux poèmes retenus, l'un, *Willkommen und Abschied*, est précisément une oeuvre de jeunesse, un poème d'amour adressé à la belle et toute jeune Frédérique Brion, la fille du pasteur de Sesenheim, par un Goethe de vingt ans, l'autre, *Zueignung*, une oeuvre de l'âge mûr, lorsque le poète reprend son *Faust*, l'oeuvre de toute sa vie.

Avant d'aborder les deux textes, l'animateur souhaite indiquer quelles sont les règles générales qui le guident, pour sa part, dans ce travail de la traduction poétique. Son principe de base, celui qui a toujours plus ou moins figuré au centre ou à l'arrière-plan des discussions tout au long des premières journées de ce colloque, est que seule la poésie peut traduire la poésie, et que notamment pour la poésie classique étrangère, régulièrement rythmée et rimée dont il s'agit ici, seule une oeuvre analogue, sinon absolument équivalente, peut prétendre en être la traduction en français. La preuve n'en a-t-elle pas été fournie le matin même lorsque, après des débats vigoureux autour de la possibilité de traduire réellement, en vrais vers, les poèmes de Baudelaire, six versions parfaitement poétiques et

rimées du célèbre poème *Recueillement* ont été données en grec, anglais, allemand, italien, espagnol et catalan ?

Au-delà de ce principe de base, le traducteur s'est fixé, ou plutôt s'est toujours intuitivement appliqué à suivre trois règles qu'il ne commentera ici que brièvement, mais qui lui paraissent les conditions *sine qua* non pour traduire véritablement un poème :

— *respecter le sens* ;

— *créer un poème français à part entière* ;

— *laisser sa voix propre à l'auteur*.

Quant au *sens*, il convient de le suivre d'aussi près qu'on le peut, en ne retranchant rien d'essentiel, en ajoutant moins encore, en ne transformant ou ne transposant que le moins possible. Mais la littéralité n'est pas toujours possible. Ainsi, dans le *Faust* de Goethe, le héros, dans le monologue qui le conduit aux portes du suicide, se réfère aux inutiles instruments scientifiques dont il est entouré :

Ich stand am Tor, ihr solltet Schlüssel sein.

Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel.

Ces vers restent en allemand dans le domaine de la poésie et impliquent un jeu sur les mots, le terme de *Bart* signifiant à la fois une barbe et la partie large, le *panneton*, d'une clé. Mais que deviennent la poésie et l'humour dans cette traduction rigoureuse du second vers par Lichtenberger :

"Mais votre panneton, si tailladé fût-il, ne faisait pas mouvoir le pêne..."

Créer un poème français à part entière implique de reproduire en principe la forme même de l'original, non pas nécessairement dans son nombre de vers, dans la longueur ou la disposition de ceux-ci, mais d'une manière qui donne au lecteur une impression analogue à celle du texte original. Comment traduire, par exemple, un sonnet autrement que par un sonnet, alors que cette forme existe, a ses traditions, dans toutes les langues occidentales ? Et ce sonnet nouveau doit avoir une valeur littéraire, car s'il s'agit de vers maladroits, inharmonieux, mal rimés, une honnête version en prose serait certainement préférable.

Enfin, *la voix de l'auteur...* C'est peut-être le plus difficile, même si le respect du sens et celui de la forme ont permis de s'en rapprocher. Mais il est bien certain qu'une part du plaisir esthétique éprouvé à la lecture des grands poèmes — ceux qu'il importe de traduire — vient de cette voix reconnue, de ce style personnel et ce sont eux que le traducteur doit s'efforcer de retrouver, se gardant de donner à celui qu'il interprète une voix incertaine, une voix neutre, celle de tel ou tel autre poète de sa propre tradition littéraire, ou bien encore sa voix à lui, tel le

poète russe renommé Balmont qui traduisait, dit-on, *en Balmont* les oeuvres de ses confrères occidentaux. Des exceptions, bien entendu, demeurent possibles ou nécessaires. Lorsque Pouchkine imite délibérément André Chénier, en composant de véritables pastiches (*la Néréide*), comment le traduire en français sans pasticher à notre tour notre écrivain ?

Mais par où commencer la traduction d'un poème ? Avant même de se préoccuper du sens, des mots qui le reproduiront, il faut partir, pense l'animateur, du mouvement de l'original, de ce souffle qui lui a donné naissance, qui en est l'âme véritable et qui devra, avant toute fidélité sémantique ou formelle, se retrouver dans le poème français.

Dans le premier poème de Goethe qu'examine l'atelier, *Willkommen und Abschied*, ce mouvement apparaît d'emblée dans l'expression précipitée, les phrases brèves, le rythme iambique, analogue, observe un des participants, au galop du cheval sur lequel le jeune poète se rue à travers la campagne nocturne vers le village de sa bien-aimée. Une des traductions qui ont été reproduites est en alexandrins. C'est sans doute une tentative intéressante de satisfaire à la condition d'un poème français, mais la traductrice en cause n'a pas osé rimer son ouvrage ; de plus l'alexandrin est beaucoup trop lent, ronronnant, pour donner une impression identique à celle du texte allemand ; enfin cette mesure, qui donne quatre syllabes de plus par vers au traducteur et lui permet ainsi une certaine élégance, l'amène en plusieurs endroits à ajouter des détails, des adjectifs sans nécessité, qui pèchent aussi bien contre la règle du respect du sens que contre celle d'imitation de la voix de l'auteur.

Une autre des traductions proposées est en octosyllabes, comme l'original, et est ainsi bien plus satisfaisante du point de vue du rythme. Mais elle non plus n'est pas rimée, ce qui affaiblit la notion de poème et celle-ci est encore compromise vers la fin lorsque le traducteur, dans son souci de rendre plus rigoureusement le sens, se voit contraint d'abandonner l'octosyllabe jusque-là respecté et de traduire un vers allemand par une phrase de prose française qui détonne évidemment avec l'ensemble.

Quelques participants croient voir dans le poème original quelques éléments de banalité (le chêne, géant emmitoufflé de brume, par exemple), ce que d'autres ne ressentent pas de la même manière. L'animateur souligne qu'il s'agit d'un poème de jeunesse qui, s'il figure maintenant dans les oeuvres complètes d'un des plus grands écrivains européens, ne doit pas être apprécié comme un texte sacré, mais comme un billet d'amour lancé par un adolescent à celle qu'il aime, une très jeune fille de la campagne ; il conserve ainsi — et c'est peut-être une des raisons de son charme — un certain caractère d'improvisation, de

hâte, voire d'immatunité, même si, comme le rappelle un autre participant, des corrections lui ont été apportées ultérieurement puisqu'il existe deux versions du texte allemand. C'était aussi le temps où Goethe prenait volontiers pour modèle l'anacréontisme (*Printemps rose*), surtout dans les vers qu'il adressait aux jeunes filles (cf. un autre poème de la même période, *Mit einem gemalten Band*). L'animateur et d'autres participants notent enfin que le poème ne doit pas se lire et s'apprécier comme un texte romantique : ce qui est peut-être devenu banalité par la suite est l'expression d'un sentiment de la nature nouveau et moderne à l'époque du poème (1770), qui est en France celle d'un Lebrun-Pindare, par exemple, antérieure à la mort de Voltaire et de Rousseau (1778). Il convient ici de se rappeler la fameuse pensée de Renan : "La vraie admiration est historique."

La traduction en octosyllabes rimés de l'animateur est examinée dans le détail : emploi notamment du présent au lieu du parfait allemand, qui facilite la versification et peut-être aussi le dynamisme du texte ; difficulté fréquente pour transposer l'allemand en français, provenant du fait que les notions d'imparfait et de passé simple sont confondues en allemand (Mon coeur battait, ou battit). Quelques passages de la traduction sont critiqués (rime *suprême* loin du texte dans la dernière strophe par exemple), ce que le traducteur concède volontiers. Il fait observer à ce sujet que la disposition des rimes doit, dans la traduction comme dans l'original, montrer une alternance vocalique satisfaisante (rimes en *a, è, o, î, u*, etc.) et tenir compte aussi du rythme général de la strophe qui s'ouvre par un vers à rime féminine, marquant l'élan et se conclut fermement par une rime masculine. De là la nécessité de traduire *Geschwind, zu Pferde* par "Allons, en selle !" et non par "Vite, à cheval !". La solution "A cheval, vite !" de l'un des textes alternatifs n'est pas heureuse du point de vue euphonique avec son allitération trop rapprochée et ses deux accents toniques consécutifs brisant le rythme iambique.

Une participante croit observer une tendance du traducteur à multiplier les allitérations en *r*, ce qui donne à son texte un aspect d'énergie particulière. Le traducteur pense que cette fréquence n'est pas une marque de son style personnel, qu'elle est ici en partie due au hasard, mais qu'elle se trouve refléter aussi la sonorité de l'original où les mêmes sons se rencontrent aux mêmes endroits avec le même effet.

Le texte en octosyllabes rimés est reconnu, dans son ensemble, comme suffisamment proche de l'original pour le sens, la forme et le mouvement.

On passe ensuite au second texte, la *Zueignung*, la *Dédicace* du *Faust*. C'est le poème qu'écrivit Goethe, presque quinquagénaire, lorsqu'il reprit, sur les instances de Schiller, son drame

depuis longtemps inachevé. Il s'agit ici d'une ample méditation revêtant la forme majestueuse de l'octave, strophe de huit vers dont les six premiers sont en terza rima, les deux derniers en rime plate, donnant une sorte de conclusion. C'est une forme peu usitée en français, mais qui est celle des grands poèmes épiques italiens, celle du *Beppo* et du *Don Juan* de Byron, un peu analogue, mais avec beaucoup plus de rigueur, aux stances de la *Maison du berger* de Vigny, du *Namouna* ou du *Mardoche* de Musset. Là aussi, le traducteur doit s'efforcer de retrouver en français cette ampleur, cette majesté, ce rythme et donc, malgré la difficulté de telles contraintes, traduire en octaves qui reproduisent le sens aussi précis que possible du poème original, l'élégance de sa forme, sa lumineuse musicalité.

Le sens d'ensemble est assurément respecté et la traduction se fait presque vers à vers, mais quelques points de détail peuvent prêter à critique. Le vers allemand :

Fühlt sich mein Herz noch jenem Wahn geneigt ?
Mon cœur incline-t-il encore à cette illusion ?

est-il, par exemple, correctement traduit par

Ce cœur n'est-il point las des prestiges de l'art ?

Sans doute Goethe était-il à cette époque préoccupé par ses recherches scientifiques, par ses très importantes activités administratives à Weimar, mais il n'en délaissait pas la poésie pour autant. L'illusion dont il parle vise sans doute le seul *Faust* et non l'ensemble de l'art. Aussi, dans la dernière édition de sa traduction en livre de poche, J. M. a-t-il corrigé ce vers en :

Le vieux rêve en mon cœur reviendrait-il si tard ?

Quelques autres détails sont examinés :

Mein trüber Blick, au second vers, est-il correctement traduit par mon *incertain regard*? Le mot *trouble* ne serait évidemment pas satisfaisant, pas plus que *morne* ou *triste*. Goethe entend par là qu'il n'avait dans sa jeunesse qu'une vue imprécise, indistincte, brouillée peut-être, par la passion et l'enthousiasme.

Le vers

Mein Leid ertönt der unbekannten Menge
Ma souffrance retentit pour la foule inconnue

a été traduit par

C'est pour des inconnus que je souffre et que j'aime

ce qui peut paraître ajouter à l'original. En fait, les commentateurs du *Faust* se sont toujours demandé si le texte allemand ne comportait pas une faute d'impression et s'il ne fallait pas lire

Mein Lied (mon chant) au lieu de *Mein Leid* (ma souffrance). Plusieurs éditions ont adopté cette leçon. Le traducteur a pensé que sa version, conservant l'idée de souffrance, mais faisant place, avec son antithèse, à l'ensemble de la poésie, était admissible et qu'en tout cas elle ne faussait pas le sens le plus général du vers.

Au total, la *Dédicace* a pu être rendue de façon assez rigoureuse quant au sens précis, tout en respectant la forme d'ensemble, y compris dans sa versification, la disposition de ses rimes, son mouvement.

Un participant demande ce qu'il en est de la traduction de *Faust* par Gérard de Nerval. L'animateur indique que cette traduction jouit en France d'un statut aussi extraordinaire que peu mérité. Non seulement elle est en prose pour sa majeure partie, mais encore il ne s'agit que d'une adaptation et souvent d'un plagiat de la traduction antérieure de Stapfer auquel le jeune Nerval, âgé de dix-huit ans à peine et n'ayant de l'allemand qu'une teinture des plus rudimentaires, a pris sa prose, ses vers, s'efforçant d'en corriger le style mais y ajoutant de son cru bon nombre de contresens assez ridicules lorsqu'il croyait que Stapfer s'éloignait de l'original. Mais les légendes ont la vie dure et celle de l'excellence de la traduction de Nerval risque de durer longtemps encore.

A propos de la fidélité au sens et des surprises que réserve parfois la traduction en vers, l'animateur rapporte comment, lorsque sa traduction du *Faust* était sur le point d'être publiée, il s'était souvenu d'avoir omis, dans la version d'un des monologues de Faust réalisée pour lui seul plus de quarante ans auparavant, un vers qui lui avait semblé alors contraster de façon désagréable, dans son prosaïsme didactique, avec le mouvement passionné de l'ensemble. Mais il s'agissait d'un vers devenu très fameux, quasi proverbial :

Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind.

Était-il possible de ne pas traduire ce passage ? Le traducteur se décida donc à l'introduire dans son texte en triplant une rime et s'aperçut alors qu'il figurait déjà comme rime triplée dans l'original allemand, et que Goethe l'avait sans doute ajouté à un état du texte préexistant afin de respecter en cet endroit l'alternance des rimes féminines et masculines...

Un des participants demande s'il est possible de traduire de la poésie à partir de langues que l'on ne connaît pas. Tout en admettant qu'il est évidemment préférable d'avoir un accès direct à l'original, en ressentir par soi-même le mouvement, la musique propre, l'animateur pense qu'il n'est pas exclu de traduire en vers à partir d'une langue inconnue ou mal connue si l'on

dispose à la fois d'une traduction littérale et d'informations suffisamment détaillées sur toutes les caractéristiques du poème à traduire : rythme, esprit, etc. Il vaut certainement mieux, toutes ces précautions ayant été prises, être poète — à tout le moins bon versificateur — et ne pas savoir la langue que savoir parfaitement celle-ci et n'être pas poète.

ATELIER D'ANGLAIS (ÉTATS-UNIS)

Atelier animé par Claire Malroux

Avant d'aborder les problèmes posés par la traduction du poème d'Emily Dickinson retenu pour cet atelier, poème qui porte le n° 328 dans l'édition de la Belknap Press of Harvard University Press (1955), je rappelle qu'il ne faut pas perdre de vue le fait que la poésie d'Emily Dickinson est une poésie posthume, d'outre-tombe, une poésie confidentielle donc, qui n'a pas subi l'épreuve de l'édition. Il convient donc de la manier avec d'autant plus de précaution.

Ce poème appartient à l'année de production la plus faste, 1862. Je l'ai choisi parce qu'il est construit sur une opposition thématique (terre/ciel, présence/absence) qui se reflète parfaitement dans la prosodie. Commencé sur un ton plein de piquant et d'humour, avec un rythme haché, saccadé, correspondant à l'allure de l'oiseau qui se déplace sur le sol, il se termine par une grande arabesque lyrique (occupant les six derniers vers) où tout un arsenal prosodique est mis en oeuvre pour suggérer l'oiseau en vol. Le problème de la traduction sera de rendre sensible cette dualité sans néanmoins créer de rupture, dans la mesure où l'élément de narration caractérisant les trois premières strophes est plus difficile à faire passer en français (du moins à mes yeux) que l'élément lyrique.

Il existe trois versions de ce poème (par Pierre Messiaen, Guy Jean Forge et moi-même).

Dès le premier vers, le problème du temps à adopter se pose : passé simple, imparfait ? D'une façon générale, les participants se prononcent en faveur du passé simple, qui traduit mieux la succession rapide des actions, ce qui n'exclura pas l'emploi de l'imparfait là où il est préférable (*I saw*, v. 2, *he glanced*, v. 9, *they looked*, v. 11). Mais la difficulté principale dans la première strophe vient du ton espiègle adopté par le poète, ce que Cynthia Wolff, auteur d'un important ouvrage sur Emily Dickinson,

appelle la "voix de l'enfant". Les vers 2 et 4 (*He did not know I saw / And ate the fellow, raw*) sont proches des "nursery rhymes". Aucun traducteur n'est parvenu à restituer ces effets, j'ai tenté d'en rendre un, mais plus loin, dans le troisième vers, en traduisant : "De son bec il coupa un lombric." Le mot composé *angle-worm* est intéressant. Il évoque la pêche à la ligne (les romans américains sont pleins *d'anglers*), mais le premier élément, *angle*, avec sa connotation d'obliquité, devait plaire à Emily Dickinson et il y a peut-être une intention péjorative dans l'emploi de ce mot, intention confortée par le choix de *fellow* au vers 4. Emily Dickinson associe en effet par deux fois ce terme au serpent (cf. poème 986), et le serpent (ou le ver) (cf. poème 885, 1670) ont valeur de symbole sexuel, de masculinité fuie et récusée. Traductions proposées : "gaillard", "l'animal", "notre homme", "individu". Rien n'est vraiment satisfaisant.

La traduction de la deuxième strophe ne présente pas de difficulté particulière. En revanche, à propos de la troisième, une discussion s'engage autour de la traduction du mot *eyes*. Tout le monde s'accorde à penser qu'il faut traduire par "yeux" et non par "regards" ou "coups d'œil" qui affaiblissent l'expression *rapid eyes*. On propose "ses yeux vifs (ses yeux mobiles) couraient partout" ou "il roulait des yeux" (pour annoncer le mot "billes" proposé comme traduction de *beads*). Mais une confusion risque de s'établir à l'oreille entre le "il" singulier qui renvoie à l'oiseau et le "ils" pluriel qui renvoie aux yeux. Traductions proposées pour *frightened* : "apeuré", "effarouché", "timide". Je suggère "effaré", mot souvent employé par Rimbaud. Les assonances en "ed" sont nombreuses dans cette strophe : *glanced / hurried / looked / frightened / beads / stirred / head*, il faut en tenir compte.

La quatrième strophe débute sur une ambiguïté assez caractéristique de la poésie dickinsonienne : on ne sait trop à qui, de l'oiseau ou de l'observatrice, rattacher *Like one in danger, Cautious (v. 1)*. Ce qui peut nous guider, c'est qu'Emily Dickinson, dans une autre version de ce poème, a supprimé un tiret à la fin du dernier vers de la strophe précédente. Ces deux expressions s'appliqueraient donc plutôt à l'oiseau. Si l'on veut à tout prix conserver l'ambiguïté, il faut traduire *cautious* par un adverbe ("avec précaution", "prudemment", etc.). Le troisième vers marque une articulation importante, puisque à une série de petites actions rapides, hachées, sautillantes, évoquant pour nous le dessin animé, succède un grand mouvement ample et étiré dans le temps. Pour traduire *rowed him home*, Messiaen et Forgue sont allés chercher des périphrases, alors que la métaphore qui va suivre commence précisément ici avec l'identification de l'oiseau au navire, de l'élément céleste à l'élément marin. Il faut garder le verbe "ramer".

La structure des six derniers vers est entièrement musicale et c'est de ce point de vue surtout qu'on doit en aborder la traduction. Elle repose sur les sonorités de consonnes vibrantes (*r*) et de la voyelle *o* (*I offered him a Crumb, un rolled, feathers, rowed, softer, home, ocean*) qui à partir de ce mot vont laisser la place à des sifflantes (*silver, seam*), (*less* de *plashless, swim*) puis à des labiales (*Butterflies, Banks*), (*leap, splash*). Dans la cinquième et dernière strophe, ces sonorités vont rigoureusement deux par deux (*oars / ocean*), (*silver / seam*), (*or / off*), (*Butterflies / Banks*), (*leap* avec *plash* et *less* qui en est comme le reflet inversé, *less/swim*). La traduction doit respecter absolument cette structure duelle, la reproduire sinon d'une façon identique, du moins d'une manière qui permette de la saisir à l'oreille dans sa rigueur concertée.

Pour la traduction de *divide*, Messiaen et Forgue ont employé le mot "fendre". Un cliché à mon sens, qui amoindrit la vision métaphysique d'Emily Dickinson : pour elle, l'univers est impénétrable, il est un et à la lettre *indivisible*. L'oiseau, le vivant passent, mais sont impuissants à troubler l'espace, ils ne font que s'évanouir en lui. Je maintiendrai pour ma part "diviser". "Déchirer" est suggéré, en raison de la notion d'étoffe indiquée par le mot *seam*. Pour traduire *too silver for a seam*, un de ces raccourcis prodigieux dont Emily Dickinson a le secret, quelqu'un propose : "nappe d'argent sans couture" (peut-être pas assez dynamique ?). *Banks of noon* est à rapprocher du poème n° 654, où *Bank of Stone* rime avec *noon*, mot clé chez Emily Dickinson, dont malheureusement la traduction "midi" ne rend pas l'aspect négatif contenu dans le presque homonyme *none* (éternité / néant). Quelqu'un propose "rives solaires". L'allitération *leap/plashless* peut être rendue par "plonger / sans clapotis". Il est à noter que le poème se termine sur un verbe indiquant le mouvement, *swim*, peut-être nuance d'espoir qu'il faut conserver.

Extrême attention aux mots, état d'alerte perpétuel, absolu de la musicalité, tels sont les impératifs qui se sont dégagés de notre réflexion collective.

J'ai eu le plaisir de recevoir après cet atelier une traduction de ce même poème élaborée par une des personnes présentes. Je l'en remercie.

ATELIER D'ANGLAIS (GRANDE-BRETAGNE)

Atelier animé par Elisabeth Gaudin et Jacques Jouet

Nous avons choisi deux poèmes de Paul Muldoon (extraits de *Quoof* Faber & Faber, 1983). Paul Muldoon est né en Irlande du Nord en 1951, il vit actuellement aux États-Unis. *Quoof* est son huitième recueil.

Admirateur, dans sa jeunesse, du poète Robert Frost, Muldoon déclare qu'il appréciait beaucoup le fait que sous le ton simple et presque naïf, se passaient toutes sortes de choses complexes. Cette remarque éclaire assez bien les propres poèmes de Muldoon, ce qui n'en rend pas la traduction aussi simple qu'il peut y paraître d'abord : pénétrer la complexité, mais respecter la simplicité, est parfois bigrement contradictoire.

Paul Muldoon déclare ailleurs vouloir écrire "tout un roman dans un poème", formule qui s'applique tout particulièrement au second texte ici traité.

A cet atelier du lundi après-midi, étaient présents un petit nombre de traducteurs, qui se sont plongés rapidement dans la densité des poèmes proposés.

THE SALMON OF KNOWLEDGE

*Out of the world of blood and snatters,
the inch-to-the mile*

*world of the eel,
the yardstick of lymph,*

*the unquenchable oomph
of her whig, her thigh-length boot*

*on the other foot,
her hackled gulp of semen -*

*out of this world is the first salmon
of the year, his ass hole*

*clean as a whistle.
Here lies one who reached for the sky.*

*There is a bay-leaf over his eye
and his name is writ in water.*

Le texte est lu à haute voix. Nous fournissons quelques informations d'ordre zoologique, mythologique, référentiel : le saumon de la connaissance apparaît dans la mythologie celtique, le dernier vers fait écho à l'épithète de Keats...

Certaines difficultés cruciales ont rapidement été repérées par les participants : valeur de "out of"; sens du deuxième vers (nous faisons état de l'éclaircissement fourni, à notre demande, par le poète : "the inch-to-the-mile" refers at once to the scale of a map and to the colloquial expression "give them an inch and they'll take a mile"). Au dire même de Harry Guest, présent à l'atelier, le deuxième sens n'était pas perceptible d'emblée. Suit une longue discussion sur le sens global du poème, sans lequel — l'opinion est unanime — il n'est guère possible de risquer la traduction. Harry Guest pointe le caractère circulaire du poème, induit par l'effet de rime *snatters / water* à la fin des premier et dernier vers. *Semen* : sperme ou semence ? Les avis se partagent. Pascal Aquien propose *semence*, à cause de la proximité phonétique saumon / semence ; d'autres préfèrent *sperme*, dans la crainte que *semence* soit lu comme euphémisme, évitement du mot cru. Comment, en tout état de cause, rendre l'ambiguïté anglaise *semen / seamen* ?

Ce travail effectué, nous sentons le besoin d'un peu de recul sur le texte qui s'impose dans son évidence et sa complexité. Nous décidons de passer au second poème.

MARY FARL POWERS *PINK SPOTTED TORSO*

*She turns from the sink
potato in hand. A Kerr's Pink,
its water-dark
port-wine birthmark
that will answer her knife
with a hieroglyph.*

II

*The open book of Minnesota
falls open at Main Street, an almost total
sky, sweet nothings in the Soda
Fountain, joy-
rides among the tidal
wheat-fields, midnight swims with the Baumgartner boy.*

*You saw through that flooded granite quarry
to the wreckage of an Oldsmobile,
saw, never more clearly,
him unmanacle
himself from buckled steel, from the weight of symbol,
only to be fettered by an ankle.*

Même démarche informative, pour commencer. Le poème se réfère manifestement à un tableau (lequel ? notre enquête a échoué, jusqu'ici). Plus narratif que le premier, ce poème est caractérisé par ses trois plans temporels distincts qui se font écho.

C'est aussi l'occasion de s'interroger sur la poétique de Muldoon, son souci de la forme : rimes, coupe des vers enjambante, rythme...

Le débat s'anime sur la question de la traduction d'énoncés culturellement marqués : *Main Street*, ce n'est pas la grand-rue ! *Kerr's Pink...* nous en tenions pour *Roseval* et devons en rabattre pour maintenir *Kerr's Pink...*

Le temps manque pour aller beaucoup plus loin, et proposer des traductions complètes et abouties. L'atelier a cependant permis de brasser les questions essentielles, à nos yeux, de la traduction, et particulièrement de la traduction de poèmes : tenter de traduire le vers, donc le rythme, et la syntaxe particulière qui complique presque à l'infini la polysémie. Le sens est ouvert. Comment, surtout, ne pas le fermer ?

ATELIER DE CATALAN

Atelier animé par Mathilde Bensoussan

M. Bensoussan propose de travailler sur sa traduction d'un poème de Salvador Espriu, texte burlesque tiré de la pièce *Primera Història d'Esther*. Elle demande aux présents, qui connaissent pourtant le catalan, combien de mots leur étaient inconnus dans ce poème. Il s'avère qu'il y en a bien une trentaine. M. B. avoue qu'il y en avait au moins vingt qu'elle ignorait aussi. Grâce au grand dictionnaire Alcover-Moll, elle en a retrouvé la plupart. Il s'agit de mots du terroir — majorquins, valenciens, de l'Empordà, du Camp de Tarragona, de Bergadà, etc. — et parfois des archaïsmes. A ces difficultés de vocabulaire s'ajoutent, pour la traduction, les sonorités très particulières de ce poème, véritable jeu verbal où l'auteur s'est amusé à n'employer que des rimes en ac, ec, ic, oc, uc.

M. Bensoussan propose alors une lecture vers par vers, en donnant chaque fois que nécessaire la traduction exacte du mot et expliquant ses choix personnels, ses interprétations. Le premier vers comporte une rime intérieure qu'elle a omise, le dictionnaire donnant "impasse" pour *atzucac*. A la lecture elle-même se rend compte que "cul-de-sac" convenait parfaitement, tout en gardant la rime. Le mot *brac* est un archaïsme signifiant "boue". Toujours à cause de la sonorité elle a choisi "ubac", lieu à l'ombre, donc humide et souvent boueux. Elle s'est encore plus éloignée de la littéralité au profit de la littérarité dans le dernier vers de la première strophe. *Arrigolar-se* appartient au parler populaire du Camp de Tarragone et signifie "s'empiffrer"; littéralement "pour que le dragon s'empiffre"; gardant l'idée : "le dragon dévorera l'Aman", la traductrice donne la parole à celui-ci pour exprimer la même idée : "le dragon me fera sec", introduisant ici les rimes en ec.

La deuxième strophe a été plus difficile encore à traduire que la première, surtout le dernier vers : *pel requint del xafarnac*, littéralement "par l'instrument de musique du vacarme", c'est-à-dire

"je tourne sans souffle (vers antérieur) pour (jouer) d'un instrument (dans) le vacarme". Impossible de rendre tout cela dans un heptasyllabe ; il faut dire qu'en catalan *requint* et *xafarnac* sont des mots rarissimes, que personne n'emploie aujourd'hui, et que ce vers est terriblement elliptique. M. B. a fini par écrire : "dans les sons et les clameurs", mais elle est mécontente de cette traduction et demande à l'assistance de chercher une solution, mais sans résultat.

Il serait fastidieux de rapporter ici tout le travail de l'atelier, qui a duré plus de deux heures. Il y a cependant des choses à dire. La strophe où Noun parle propose au deuxième vers : "Je m'endormis comme une souche", que M. B. avait traduit par "Je dormais comme un larron", toujours à cause de la rime ; quelqu'un a justement fait remarquer qu'en français cette expression n'existait pas. M. B. s'est aperçue alors qu'elle avait fait une assimilation avec l'espagnol *dormir como un lirón* (un loir), bévée amusante, mais qui prouve à quel point il faut se méfier dans la traduction des associations d'idées. La même personne a proposé alors : "Je dormais comme un poupon", qui est une heureuse trouvaille.

A la fin du poème, quand le diable parle, il dit : *també tusto algun maluc / amb varetes de saüc*, littéralement : "Je frappe aussi quelques hanches / avec des baguettes de sureau." M. B. avait traduit : "Je caresse des côtelettes / avec un bâton d'osier", traduction maladroite puisque sans rime. Quelqu'un a proposé alors : "Je tape sur son fessier / avec une baguette d'osier", traduction excellente puisque conservant la rime et le mètre.

En conclusion, on peut dire que ces ateliers de traduction sont une pratique excellente puisqu'ils permettent, pour un texte déjà traduit, comme c'était le cas ici, d'en voir les faiblesses, d'y apporter des améliorations, de réfléchir en groupe sur la transcription d'un texte, fût-il réputé, comme celui-là, intraduisible.

ATELIER D'ITALIEN

Atelier animé par Jean-Baptiste Para

Consacrer un atelier à Camillo Sbarbaro nous a tout d'abord permis d'évoquer un poète dont l'oeuvre fut célébrée en Italie par Montale, Pasolini et Caproni, mais qui reste à ce jour inconnue en France. Né à la fin du siècle dernier en Ligurie, mort en 1967, Sbarbaro écrivait : "*A contre-courant dans l'eau limpide* : la devise de la truite, la nôtre." Son écriture fut une avancée vers la fraîcheur des sources, un exercice de dépouillement continu, une lente ascèse de l'angoisse à la sérénité. Sergio Solmi définissait ainsi sa manière : "Un art qui du renoncement fait sa force, du style la seule défense contre l'informe et le néant, le seul moyen pour donner un sens au monde qui autrement s'exfolierait dans l'indifférence."

Consacrer un atelier à Sbarbaro, ce fut aussi rendre hommage à un homme qui se voulut disponible pour traduire les oeuvres d'autrui, d'Eschyle à Flaubert, d'Euripide à Barbey d'Aurevilly. Son humilité n'est pas feinte lorsqu'il note : "Le plaisir que je prends à traduire est la récompense assurée de mon travail ; plaisir, sans doute parce que j'exauce ainsi les possibilités qui me restent en tant qu'écrivain : modestes, si suffissent à les assouvir la tournure donnée à une phrase, une cadence, le choix d'un adjectif."

En dépit de la brièveté du temps qui nous était imparti, je crois qu'il nous a été donné d'éprouver, fût-ce de façon fugitive, ce plaisir dont parle Sbarbaro. Un poème en vers et un poème en prose ont été explorés, respectivement choisis dans *Rimanezze* et dans *Trucioli*. Sur ces deux versants de l'oeuvre, on rencontre en fait des difficultés analogues. Elles sont liées à ce que Montale appelait "la facture à la fois si délicate et si forte" de Sbarbaro, à cette extraordinaire conjonction en lui du sobre et de l'intense.

Il fallait essayer de reproduire en français cette parole où l'évidence et la simplicité du sentiment portent "les stigmates d'une genèse douloureuse", où la fluidité circule dans un langage tendu

à l'extrême, noué en harmonies sonores et en impalpables ellipses. Le choix du lexique réclamait également une particulière vigilance, Sbarbaro pouvant jouer aussi bien d'une palette succincte que d'un répertoire très riche. Ainsi, dans bien des cas les objets sont-ils désignés par des termes précis et non pas génériques : une armoire, un vase, un panier sont souvent chez Sbarbaro un type particulier d'armoire, de vase ou de panier. Il n'est pas toujours possible de trouver des équivalences terme à terme, mais on s'efforce de tenir compte de cette donnée dans l'économie globale de la traduction.

N.B. : Trois volumes d'œuvres de Camillo Sbarbaro seront publiés par les éditions Clémence Hiver : *Pianissimo*, suivi de *Rémanences* (traduction de Bernard Vargaftig et Jean-Baptiste Para), *Copeaux* et *Feux follets* (extraits, traduction de J.-B. Para), et un recueil de lettres (traduction de Lise Chapuis).

INTERVENANTS

PASCAL AQUIEN

Maître de conférence à l'université de Paris X Nanterre. Ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud.

Travaux de recherche : Thèse de III^e cycle sur l'oeuvre poétique de W. H. Auden, thèse d'Etat en cours (*Écriture et discours dans l'oeuvre de W. H. Auden*), articles sur les poètes des années trente ("Le théâtre de W. H. Auden" dans *Études anglaises*, "Les poètes d'Oxford" dans *Autrement*, Oxford, 1991), articles sur le "Mythe de Salomé" dans *L'Art fin de siècle*, articles divers sur musique et poésie, etc. Publications diverses : entre autres, préface et traduction des *Poèmes choisis* de A. C. Swinburne (Corti, 1990).

CLAUDE-MICHEL CLUNY

Né en 1930. A collaboré comme critique littéraire ou de cinéma aux publications suivantes : *La Nouvelle Revue française*, *les Lettres françaises*, *Combat*, *la Galerie des Arts*, *le Magazine littéraire*, *La Quinzaine littéraire*, *le Nouvel Observateur*, *Cinéma*, *le Quotidien de Paris*. Critique littéraire actuellement et depuis plusieurs années de *Lire*, *le Figaro littéraire*, *l'Express*. A fondé, en janvier 1989, la collection de poche de poésie "Orphée" aux éditions La Différence. Codirecteur des *Dossiers du cinéma*, Casterman, 1971-1975, et du *Larousse du cinéma*, Librairie Larousse, 1986.

Grand Prix de poésie de l'Académie française, décerné en 1989 pour l'ensemble de son oeuvre poétique. Auteur de très nombreux recueils de poésie, de romans et d'essais. Le premier volume de son *Œuvre poétique* complet vient de paraître aux éditions de La Différence.

MAXIMINE COMTE-SPONVILLE

Née en 1952 à Saint-Claude (Jura). A été poète bien avant les études en Sorbonne et l'agrégation de lettres modernes, à vingt-deux ans ; deux plaquettes publiées à compte d'auteur, donc introuvables ! A travaillé longtemps à l'Institut national de recherche pédagogique, et enseigne actuellement au lycée François-Couperin (Fontainebleau). A traduit les *Élégies de Duino* de Rilke (Actes Sud, 1991).

YVES DI MANNO

Ecrivain français, né en 1954. A publié une dizaine d'ouvrages, principalement de poésie, dont *Champs* (Flammarion, 1984-1987), *le Méridien* (Unes,

1987), *Kambuja* (Flammarion, 1991). A par ailleurs traduit le *Paterson* de W. C. Williams, une partie des *Cantos* d'Ezra Pound et trois recueils de George Oppen.

CHARLES DOBZYNSKI

Né en 1929 de parents polonais émigrés en France. Ses premiers poèmes furent présentés fm 1949 par Paul Eluard dans les *Lettres françaises*, puis par Elsa Triolet et Aragon. Journaliste, d'abord à *Ce soir* puis aux *Lettres françaises*. En 1972, devient secrétaire de rédaction puis rédacteur en chef de la revue littéraire *Europe*, fonction qu'il exerce toujours. Secrétaire général de la Société des amis d'Aragon et Elsa Triolet dont il a fondé et dirige le journal bimestriel *Faites entrer l'infini*. Membre de l'académie Mallarmé et du jury du prix Apollinaire.

Depuis 1950, a publié plus de vingt-cinq recueils de poésie, ainsi que des proses et fictions.

Traductions : Adam Mickiewicz, *Pèlerin de l'avenir*, essai suivi d'une anthologie (EFR, 1956), Dora Teitelboim, *Le vent me parle yiddish* (Seghers), *Anthologie poétique de Nazim Hikmet* (Messidor), *le Miroir d'un peuple*, anthologie de la poésie yiddish (Seuil), Maïakovski, *le Nuage en pantalon* (Messidor), Avrom Sutzkever, *Où gisent les étoiles?* (Seuil), *la Bande* (Khaliastra) trad. collec. (Lachenal & Ritter), Rainer Maria Rilke, *les Sonnets à Orphée* (Ed. bilingue Messidor).

NICOS FOKAS

Céphalonie, Grèce, 1927. Poète, essayiste et traducteur. Etudia la philologie à l'université d'Athènes. Dix recueils de poésies. Deux volumes d'essais sur des sujets littéraires et linguistiques. Parmi ses traductions : poèmes de Baudelaire, Philip Garcin et autres. Baudelaire : *les Paradis artificiels*. Thomas de Quincey : *Confessions of an English Opium Eater*, *Suspiria de Profundis*. Les poèmes de Nicos Fokas ont été traduits en plusieurs langues.

ELISABETH GAUDIN

Maître de conférences à l'université Paris VII, auteur d'articles sur la société irlandaise contemporaine.

MICHEL GRESSET

Professeur de littérature américaine à l'université Paris VII (où a été créé en 1990 un diplôme d'études supérieures spécialisées de traduction littéraire professionnelle). Traducteur de W. Faulkner, F. O'Connor, E. Welty, W. Styron, H. Ross Miller, etc. Président du jury du prix M.-E.-Coindreau, vice-président d'Atlas lors des Assises 1991.

HARRY GUEST

Né au Pays de Galles en 1932. A fait ses études à Cambridge et à la Sorbonne. A enseigné à l'université de Yokohama. Poète (*Lost and Found*, 1984), romancier (*Lost Pictures*, 1991), traducteur (*The Distance*, *The Shadows*, soixante-six poèmes de Victor Hugo, 1981).

HÉLÈNE HENRY

Maître de conférence à l'université de Paris VIII. Auteur de travaux sur la poésie russe (Pouchkine, Annenski, les post-symbolistes, l'époque contemporaine). A traduit Mandelstam, Pasternak, le théâtre de Tsvetaieva, Brodsky. En préparation : traductions de l'avant-garde moscovite (L. Rubinstein).

FRANÇOIS XAVIER JAUJARD

Né en 1946. Dirige les éditions Granit. Membre du comité de rédaction de la revue *l'Autre*. A traduit notamment, seul ou en collaboration : Henry James, W. B. Yeats, J. M. Synge, J. C. Powys, Kathleen Raine, David Gascoyne, James Purdy, Jeremy Reed, Andrzej Kusniewicz, Jerzy Andrzejewski, Czeslaw Milosz, Krzysztof Kamil Baczyński.

JACQUES JOUET

Ecrivain. A publié des livres de contes, de théâtre et de la poésie. Il est membre de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle).

Elisabeth Gaudin et Jacques Jouet ont traduit, en collaboration :

— Entretien entre John Ashbery et Harry Mathews (*Limon* n° 4).

— Poèmes de Paul Muldoon, extraits de *Quoof* (*Limon* n° 5).

— Poèmes de Kamala Das, Inde, langue originale : anglais (inédit).

FRIEDHELM KEMP

Né en 1914 à Cologne. Ecrivain, traducteur. Traductions de poètes du xv^e siècle, de Saint-John Perse, Marcel Jouhandeau, Jean Paulhan, Simone Weil, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Louis-René des Forêts. Œuvres complètes de Charles Baudelaire (huit volumes, dont sept parus).

HUGHES LABRUSSE

Né en 1938. Agrégé de philosophie, professeur, il collabore à la revue *Sud*. Conseiller après du Fonds d'aide à la création littéraire en Basse-Normandie, il participe aux colloques de Cerisy et au festival franco-anglais de poésie. Auteur d'essais littéraires sur Jean Follain, Joë Bousquet, René Char, Pierre Reverdy, il est avant tout poète et a publié quinze recueils à ce jour, parmi lesquels *Le temps ranime* (La Barbacane, 1973), *Equerre embarcation* (*Sud*, 1976), *Rome ou quand on a un coeur et une chemise* (La Barbacane, 1978), *Le langage séduit* (Rougerie, 1983), *la Dame du désert* (Rougerie, 1986), *Terrena l'arbre excessif* (*Sud*, 1986), *Trente Petites Gravures à lire les yeux fermés* (Rougerie, 1990), *le Donateur* (Amiot-Lengany, 1991).

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Né en 1943 à Boulogne-sur-Mer. Professeur à l'Ecole normale supérieure. Traducteur de littérature (Heine, Hölderlin, Büchner, Ransmayer) et philosophie allemande (Kant, Hegel, Marx). Auteur du roman *la Nuit du passeur* (Denoël, 1989). Prépare une anthologie bilingue de la poésie allemande pour la Bibliothèque de la Pléiade.

JEAN MALAPLATE

Né en 1923 à Perpignan. Licence ès lettres (allemand). Administrateur civil au ministère de l'Economie et des Finances, carrière en France et à l'étranger (Paris, Alger, Allemagne, Washington, Beyrouth, Le Caire, Berne). Retraité depuis 1989. Dernier poste occupé : Conseiller financier auprès des ambassades de France en Suisse, Autriche et Yougoslavie.

Traductions : Goethe, *Faust I et II*, traduction intégrale en vers (Flammarion, 1984), Byron, *Beppo*, traduction en vers (L'Age d'Homme, 1988), Shakespeare, *Hamlet* (José Corti, 1991), poèmes de Byron, Goethe, Heine, Rilke, George, Akhmatova, Khodassevitch, Vörösmarty, etc. dans diverses revues et anthologies.

En préparation : *L'Europe des poètes* (traductions en vers de Shakespeare, Goethe, Byron, Pouchkine, Rilke et d'une trentaine d'autres grands poètes européens), *le Roi Lear* et les *Sonnets* de Shakespeare, *Epigrammes* de Martial, œuvres de Hermann Hesse.

CLAIRE MALROUX

Vice-présidente d'Atlas lors des Assises de 1991. Traductrice de littérature anglo-saxonne, fiction (de Henry James à Thomas McGuane, de J. C. Powys à D. M. Thomas) et de poésie. Prix Maurice-Edgar-Coindreau pour sa traduction de *Poèmes d'Emily Dickinson* (Editions Belin, 1989). Poète, sous le pseudonyme de Claire Sara Roux.

JEAN-YVES MASSON

Né en 1962. Ancien élève de l'ENs, directeur de la collection *Der Doppelgänger* (éditions Verdier). A traduit R. M. Rilke (*Chant éloigné*, Verdier), A. Schnitzler, Hofmannsthal (*Avant le jour*, coll. "Orphée", prix Nelly-Sachs 1990), Mario Luzi, W. B. Yeats... Membre du comité de la revue *Polyphonies*.

SYLVÈRE MONOD

Né en 1921. Agrégé d'anglais. Docteur ès lettres. Professeur émérite à l'université de Paris III. Traducteur de Dickens, Conrad, les soeurs Brontë, Kipling, Shakespeare (*Henry V*). Essais et articles sur la littérature anglaise et sur la traduction littéraire. Un roman : *Madame Homais* (1988). Président d'Atlas de janvier 1989 à février 1992.

JEAN NEGRONI

Acteur (théâtre, cinéma, radio, télévision) et metteur en scène (Tchekhov, Claudel, Camus, Lorca, Molière, Strindberg). A participé à la création du Festival d'Avignon et a travaillé avec Jean Vilar au TNP plusieurs années. En 1953 a fondé sa propre compagnie, puis a rejoint la troupe Renaud-Barrault. Fondateur et directeur de la maison de la culture de Créteil (1968-1978). Prix Strindberg et prix "U" de mise en scène.

JEAN-BAPTISTE PARA

Né en 1956. Aujourd'hui rédacteur en chef adjoint de la revue *Europe*. Poète, il a notamment publié *Arcanes de l'ermite et du monde* (1985), *Atlantes* (1991), ainsi qu'une méditation sur Virgile, *Longa tibi exilia* (1990). Il consacre une partie de son temps à la traduction de l'italien et s'attache plus particulièrement à faire connaître les œuvres de Giorgio Manganelli, Giuseppe Conte, Camillo Sbarbaro, Cristina Campo et Antonio Delfini. Responsable du domaine italien des éditions L'Arpenteur / Gallimard. Lauréat du prix Nelly-Sachs 1989.

GÉRARD PFISTER

Né à Paris en 1951. A créé en 1975 les éditions Arfuyen. Membre du comité de rédaction de la revue *l'Autre*, fondée en 1990. Plusieurs ouvrages parus aux éditions Lettres vives, Opales et Arfuyen. Nombreuses traductions de l'allemand, de l'anglais, de l'italien et du turc.

EDMOND RAILLARD

Agrégé de l'université. Professeur à l'université Stendhal-Grenoble III. Enseignements de catalan, cinéma et littérature contemporaine.

Traducteur (de catalan et de castillan) de fiction, de poésie et d'écrits de peintres. Auteurs traduits : A. Tapies, J. Miró, A. Saura, Quim Nonzo, Sergi Pàmies, F. Torrent, J. Salvat Papasseit, V. Andrés i Estellés...

LIONEL RICHARD

Professeur de littérature comparée à la faculté de lettres d'Amiens, Lionel Richard collabore régulièrement au *Magazine littéraire* et à la radio (France Culture). Il est l'auteur de plusieurs livres, notamment : *Encyclopédie de l'expressionnisme* (Somogy éditeur, Paris), *la Vie quotidienne sous la République de Weimar* (Hachette), *le Nazisme et la culture* (Complexe-diffusion PUF, Bruxelles-Paris), *Encyclopédie du Bauhaus* (Somogy), et tout récemment *Cabaret, cabarets* (Pion). Il a traduit Nelly Sachs, *Brasier d'Enigmes et autres poèmes* (coll. "Les Lettres nouvelles", Denoël, 1967) et *Présence à la Nuit* (Gallimard, 1969), ainsi qu'une anthologie *d'Expressionnistes allemands* (Maspero-La Découverte, 1974). Il a également dirigé deux volumes de la revue *Obliques*, aujourd'hui disparue : l'un sur l'expressionnisme allemand, l'autre sur Brecht. Et vient de paraître sous sa direction, aux éditions Autrement, *Berlin 1919-1933*.

JACQUES THIÉRIOT

Directeur du Collège international des traducteurs littéraires d'Arles. Traducteur de littérature brésilienne : Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Antonio Callado, Antonio Torres, Edilberto Coutinho, Autran Dourado, Oswaldo França Junior, Marcio Souza, Clarice Lispector (oeuvres complètes en cours) et João Guimarães Rosa. Nombreuses adaptations théâtrales, en particulier de Nelson Rodrigues, Plinio Marcos, Chico Buarque de Hollanda, Carlos Queirez Telles. Grand prix de traduction Cultura Latina 1986.

TERESA THIÉRIOT

Née à Rio de Janeiro. Maîtrise à l'école d'art et communication de l'université de São Paulo. De 1973 à 1978, mises en scène théâtrales de pièces de Jorge Andrade, Carlos Queiroz Telles, Plinio Marcos et d'auteurs français contemporains (R. Pinget, J. Worms, J. Borel, G. Foissy). Depuis 1979, animatrice de théâtre, spécialiste de théâtre et éducation. Traductrice de Clarice Lispector et Nelson Rodrigues (dont elle a mis en scène la pièce *Robe de mariée* à Aix-en-Provence en 1990).

JEAN-PAUL SAVIGNAC

Vit près de Paris. Il a traduit du grec *Héro et Léandre* (Le Nouveau Commerce, printemps 1987), *les Oracles de Delphes* ("Orphée", La Différence, 1989) et, de Pindare, les *Pythiques* (Calligrammes, 1987) et les *Œuvres complètes* (La Différence, 1990). S'intéresse beaucoup au gaulois. Écrit dans des revues littéraires, fait du théâtre et participe à des émissions de radio.

ALAIN VERJAT MASSMANN

Professeur de littérature française à l'université de Barcelone (Centrale). A traduit Giono (*Ennemonde, l'Iris de Suse*), Corneille (*l'Illusion comique*), Nerval (*Silvia, Aurélia*), Jacques Laurent (*les Bêtises*), Antoine Blondin (*Monsieur Jadis*), entre autres. S'occupe surtout de littérature du XIX^e, dans la perspective de recherche des méthodologies de l'imaginaire (Bachelard, Eliade, Durand, Jung). Dirige le GRIM (Groupe de recherche sur l'imaginaire et la mythocritique) qui est affilié au CRI de Grenoble III et au CNRS.

CLAUDE VIGÉE

Poète, essayiste, traducteur, né le 3 janvier 1921 à Bischwiller (Basse-Alsace), professeur d'université aux Etats-Unis et à l'université hébraïque de Jérusalem (1943-1983), actuellement à la retraite. A publié une vingtaine d'ouvrages, incluant des traductions de poésie allemande, anglaise, hébraïque et russe. *Le Vent du retour*, poèmes de R. M. Rilke, a paru récemment par les soins des éditions Arfuyen. *Quatre Quatuors*, de T. S. Eliot, est sous presse aux éditions The Menard Press et King's College Press à Londres, à paraître fin 1991.

OUVRAGE RÉALISÉ
PAR LES ATELIERS GRAPHIQUES ACTES SUD
PHOTOCOMPOSITION : SOCIÉTÉ I.L.,
A AVIGNON.
REPRODUIT ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 1992
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
A MAYENNE,
SUR PAPIER DES
PAPETERIES DE JEAND'HEURS
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS
ACTES SUD
LE MÉJAN
13200 ARLES

DÉPÔT LÉGAL
ÉDITION : NOVEMBRE 1992
N° impr. : 33177
(*Imprimé en France*)