

BLAISE CENDRARS TRADUCTEUR



ROMANCIER ET POÈTE, Blaise Cendrars a aussi été présenté en tant que musicien, compositeur, réalisateur-cinématographe, critique, peintre... Que de titres pour celui qui rejetait tous les groupes et ne voulait surtout pas être catalogué! En fait, comme le dit un texte inédit de 1917, *Les Armoires chinoises*, à force de vouloir être « un affreux touche-à-tout », le voici préposé à remplir toutes les catégories!

Mon propos n'est nullement de discuter toutes les compétences reconnues à Blaise Cendrars, certaines étant d'ailleurs plus attestées que d'autres. Je ne me pencherai que sur le « traducteur », titre plutôt méconnu mais bel et bien réel. B. Cendrars a traduit de l'anglais, du portugais et de l'allemand mais ses traductions n'ont pas toutes le même statut. Je souhaite les différencier pour ensuite cadrer mes observations sur les traductions allemandes, de loin les plus intéressantes.

En prenant comme source de mes investigations le catalogue du Fonds Blaise Cendrars, établi par M. Marius Michaud, conservateur à la Bibliothèque Nationale à Berne, je trouve une rubrique de classement intitulée « D. Traductions » qui comprend deux références : la première est la traduction du livre de l'aventurier et écrivain américain Al Jennings, *Au Pays des Ombres, avec O'Henry*, qui devient avec B. Cendrars *Hors la loi!* : la traduction cendrarsienne, datée de 1923, est incomplète et ne correspond guère au « slang » de la langue originale. Parue en 1936 chez Grasset, cette expérience ne fut pas couronnée de succès. Les treize ans qui séparent la traduction et sa publication lui donnent une allure de reprise et on peut s'interroger sur la motivation de sa publication en 1936, bien que Cendrars ait rencontré Al Jennings à Hollywood cette année-là et que la personnalité de l'Américain ait pu lui donner envie de réactualiser la série de publications amorcées aux Éditions du Sans Pareil intitulée « Les Têtes brûlées », dont *Feu le Lieutenant Bringolf* (1930) et *Al Capone le Balafre* (1931) avaient été les seuls titres. On peut aussi s'interroger sur le travail réel de B. Cendrars car il n'avait pas une très bonne maîtrise de l'américain ou de l'anglais et il me semble difficile de croire à son seul travail. Un des manuscrits comporte d'ailleurs des corrections d'une autre main.

Un coup d'œil rapide sur cette traduction ne provoque guère d'enthousiasme et de fait, l'insatisfaction se prolonge avec le deuxième titre mentionné dans la rubrique du catalogue : *Forêt vierge* de Ferrera de Castro, traduit par Blaise Cendrars et paru chez Grasset en 1938. Cette traduction du portugais a été faite à l'initiative de Paul Prado, l'ami brésilien de toujours, industriel et mécène que B. Cendrars connaissait depuis le début des années vingt. Le problème dans ce cas-ci est que le travail de Blaise Cendrars n'est pas une traduction originale puisqu'il a repris une traduction antérieure du même texte sur laquelle il a fait des rajouts et des modifications, qui, selon C. A. Calil, spécialiste de l'œuvre cendrarsien et professeur à l'Université de Sao-Paulo au Brésil, sont très discutables...

Le bilan que je vous propose pour le moment est plutôt frustrant car les traductions éditées et connues ne représentent pas un véritable travail de traducteur et sont des sortes « d'arrangements littéraires » dont le but semble plus pécunier que poétique... Les deux exemples que je viens de décrire ne justifient pas le titre de ma conférence. Pour découvrir Cendrars traducteur, il faut quitter les rubriques du catalogue qui concernent les textes publiés et se pencher sur une autre section très riche, intitulée « Cahiers de jeunesse, Projets inachevés, Textes inédits, Miettes » (cote P).

Entre décembre 1910 et septembre 1912, trois textes allemands ont été traduits intégralement par celui qui, dans le même laps de temps, quitte son identité véritable – Frédéric Sauser – et devient Blaise Cendrars. Je crois qu'il faut garder à l'esprit ce parallélisme qui associe traduction – passage d'une langue à une autre – et changement d'identité, éléments qui participent ensemble à la recherche d'une vie nouvelle.

Les deux premières traductions restées inédites portent sur des textes littéraires :

Totenmesse – Messe des morts, de l'écrivain d'origine polonaise Stanislas Przybyszewski, fut traduit en une nuit, « sans dictionnaire » selon la page de titre du manuscrit, datée du 30 nov. – 1^{er} déc. 1910, alors que F. Sauser / B. Cendrars est à Paris.

La seconde traduction est un recueil du poète Richard Dehmel, *Die Verwandlungen der Venus – Les Métamorphoses de Vénus*, traduit au printemps 1911 en Russie, où le jeune Sauser était retourné sur les traces d'expériences antérieures.

Les textes originaux ont tous deux paru à Berlin en 1893 et il est intéressant d'observer que le livre du Polonais est dédié à l'ami poète, R. Dehmel. En les traduisant successivement, Freddy Sausey prolonge leur amitié, leur admiration littéraire et confirme un goût esthétique qui le lie à un mouvement décadentiste, fin-de-siècle, obnubilé par les questions relationnelles, sexuelles et morbides.

Cependant, les deux traductions n'ont pas la même apparence. En 1910, Freddy Sausey traduit *Messe des Morts* de S. Przybyszewski, alors qu'il n'a lui-même rien publié. Ce n'est pas un geste d'auteur qui offre à son public un autre univers littéraire mais plutôt le signe visible des lectures du moment. Alors qu'il copie des ouvrages dans ses *Cahiers de jeunesse*, ses traductions sont un prolongement de ces mêmes actes de lecture. Il y a en fait une re-création scripturale qui amorce le passage non de l'« autre » à soi mais de la lecture à l'écriture... Cela s'observe d'ailleurs en comparant l'apparence génétique des deux traductions.

La traduction de *Messe des Morts* est un travail soigné tourné vers ses lecteurs potentiels puisqu'un astérisque de bas de page précise à propos d'un autre volume intitulé *De la psychologie de l'Individu* : « à paraître en une prochaine traduction »; Freddy Sausey écrit pour publier et annonce à son futur lecteur qu'il pourra découvrir bientôt l'essai du Polonais sur Ola Hansson, philosophe suédois dont les réflexions ont nourri la vision de l'être de S. Przybyszewski et qui ont aussi fortement marqué le jeune Sausey lors de la rédaction de son premier roman resté inédit, *Aléa*.

Par contre, en 1911, presque un an plus tard, la traduction des *Métamorphoses de Vénus* de R. Dehmel semble bâclée, notée nerveusement au verso de feuilles de compte russes d'une écriture de plus en plus illisible : il me semble que cette modification du soin porté au texte traduit trahit un changement de cap, la fin d'un relais. En automne 1911, Freddy Sausey a commencé son roman *Aléa* : le traducteur a mué et la trace de la lecture est devenue signe d'écriture...

Mais, qu'est-ce que traduire? Pour l'écrivain en gestation, il me semble que cette activité est une autre façon d'aborder la création, la fabrique du texte. En s'appropriant le langage d'un auteur, le jeune homme intègre un mode de création et réfléchit en rapport à celui-ci, afin de le transmettre à d'autres. Le traducteur constitue le relais entre deux mondes et sa compétence va ouvrir des horizons nouveaux aux lecteurs, offrant la découverte d'une pensée étrangère. Lorsqu'il traduit les *Fragments* de Novalis [1772-1801], Mæterlinck¹, qui est lu et apprécié par Cendrars, reconnaît la difficulté de ce travail, spécialement le passage de l'allemand au français, conversion qui est toujours considérée comme particulière et qui en est devenu un lieu commun :

En sorte qu'une traduction lorsqu'il s'agit de langue germanique et surtout de langue allemande, devient fatalement une interprétation (Agenda, 4-5 janvier 1895).²

La traduction est une interprétation du fait qu'il n'y a jamais correspondance totale entre deux systèmes linguistiques et que celui qui veut construire le passage de l'un à l'autre doit faire des choix. Il ne s'agit donc pas d'un acte anodin mais d'un travail qui porte l'empreinte de celui qui l'exécute, à percevoir comme une sorte de « lecture formulée ».

La prise en charge du discours de l'autre est aussi un moyen d'agir sur celui-ci et de le re-crée : le traducteur est aussi créateur s'il *tente d'amener l'original au lecteur*, de le lui rendre familier. Cet aspect de l'aventure pouvait séduire le futur poète qui avait la capacité de passer d'un univers linguistique à l'autre. En évoquant lui-même le travail de traducteur, Novalis précise dans les *Fragments* :

Une traduction est ou grammaticale, ou adaptée, ou mythique. Les traductions mythiques sont les traductions supérieures. Elles reproduisent le caractère pur et complet de l'œuvre d'art individuelle. Elles ne nous donnent pas l'œuvre réelle mais son idéal. (...) Les traductions grammaticales sont les traductions dans le sens ordinaire de ce mot. Elles de-

mandent beaucoup de science, mais n'exigent que des qualités discursives.

Quant aux adaptations, elles exigent, pour qu'elles soient véritables, un esprit poétique supérieur (...) Il faut que l'adaptateur devienne l'artiste lui-même, et puisse rendre vivante, de telle ou telle façon, l'idée de l'ensemble. Il faut qu'il soit le poète du poète, et puisse le laisser parler en même temps selon l'idée de celui-ci et la sienne propre. (p. 191)

Je pense que l'enjeu poétique de la traduction était un défi de taille pour le poète en devenant, une approche fascinante du travail sur le langage, la recherche formelle et la fabrique du sens.

... Grammaticale, adaptée ou mythique. Entre ces trois propositions – peut-être vieillies aujourd'hui? – observons le travail de B. Cendrars.

La traduction de *Totenmesse*

Son texte inédit est très proche de la version originale allemande et le manuscrit est composé d'une écriture très fluide et régulière. Elle ressemble à un premier jet sur lequel ne sont inscrits, dans la marge ou au-dessus du mot, que quelques mots allemands qui indiquent où l'auteur a hésité. La traduction est très fidèle et peut être lue comme une version linéaire, une sorte de mise à plat de l'original : il n'y a pas de reformulation « poétique » ou stylistique et en ce sens elle correspond à un « premier stade » de traduction, à une première étape vers l'autre langue. La traduction française récente de *Messe des Morts* (faite par Nicole Taubes pour l'éditeur José Corti, Paris, 1995) met en évidence, par comparaison, le travail de reformulation qui évite la sécheresse d'une énumération ou crée l'homogénéité d'un champ sémantique, ce qui n'est pas le cas dans la version cendrarsienne. Ainsi, la *Messe des Morts* de Freddy Sausey est un véritable exercice³, une traduction grammaticale, qui atteste à la fois de sa maîtrise de la langue allemande et de ses pôles d'intérêt, puisque « c'est Stanislas Przybyszewski qui répond le mieux aux questions que Freddy se pose sur les causes et les effets des névroses : en fait sur lui-même »⁴.

Le texte de l'auteur polonais, même s'il s'articule souvent sur des formules courtes en forme de sentences, propose aussi de longs développements qui se veulent scientifiques pour justifier de tel ou tel comportement : S. Przybyszewski, qui avait aussi fait des études de médecine, ne recule pas devant le vocabulaire spécialisé, dont voici un petit extrait par le biais de la traduction cendrarsienne inédite :

[début du récit, processus qui permit au sexe de créer le cerveau]

Il [le sexe] fut la force qui laissa revenir le courant électrique sur lui-même, qui fit les molécules de vapeur s'entrechoquer – le sexe est ainsi vie, lumière, mouvement.

Et le sexe devint incommensurablement avide. Il se forma des tentacules entonnoirs (sic), des tuyaux et des fibres pour absorber en soi l'univers; par succion, il se forma un corps de protoplasme pour jouir avec des

*surfaces infinies; il aspira toutes les fonctions vitales en son abîme
d'envie pour s'assouvir.*⁵

Récit où le lecteur tente de suivre la démarche d'un individu écartelé entre ses pulsions et ses réflexions, *Messe des Morts* atteste de la maîtrise de la langue allemande par le jeune Freddy Sausey bien que ce dernier décide d'« oublier » cette langue très rapidement...

Les Métamorphoses de Vénus

Le manuscrit de la traduction de ce recueil de poèmes est signé Freddy Sausey et a été rédigé à Steilna entre le 6/19 juillet et le 3/16 septembre 1911 à Saint-Pétersbourg⁶. La traduction a été faite sur des petits bouts de papier dont le verso indique des fiches de compte russes et l'écriture traduit une activité hâtive, nerveuse : qu'il s'agisse de création ou d'appropriation du texte d'un autre, l'effort est identique et l'écriture subit de la même façon les tensions intérieures du poète-traducteur.

Les poèmes de R. Dehmel ont une forme régulière qui allie le rythme et les rimes, construits sur des strophes qui en structurent l'apparence. Malgré l'écriture nerveuse de F. Sausey, la forme des poèmes est respectée et lors d'une incertitude de traduction, le jeune homme semble noter directement au-dessus du mot une alternative, faisant ainsi de sa propre lecture une sorte de « traduction interlinéaire »... Cet aspect est prolongé dans le cas du poème *Venus Nutrix* que le jeune homme baptise *Venus Mama*, forme familière qui atteste d'une appropriation du poème⁷. Le nouveau nom du poème fait de ce travail une traduction « pro domo » qui n'est compréhensible qu'en référence au texte initial mais qui permet à celui qui traduit de laisser son empreinte, première phase de création...

Venus Nutrix

*Aber nicht wieder! nein, nie wieder!
Ja, du wolltest mich beglücken:
Wie sie an dein Fleisch sich drücken,
Diese kleinen nackten Glieder.
Aber mir diese Lust beschauen,
Ist mir ein Grauen.*

*Zu tief sah ich unsrer zahmen Katze
In die mütterlichen Augen,
Wie sie liess die Jungen saugen*

*Und der jungen, blinden Brut
Schmeckte das alte Raubtier gut!*

Venus Mama

*Mais plus jamais! Non, plus jamais!
Oui, tu voulais me rendre heureux :
Comme ils se pressent à ta chair,
Impuissants, ces petits membres,
Mais de regarder ce bonheur;
M'est une horreur. [un dégoût]*

*Trop longtemps ai-je regardé
Les yeux de mère de notre chatte,
L'ai vu les petits s'allonger. [s'allaiter]*

*Et pour la jeune couvée
La féline était sucrée.*

(…)

(…)

Le rôle d'intégration joué par la traduction la détache d'une valeur purement créative. La traduction est un relais, elle cautionne une situation et confirme un état d'esprit signalé par l'univers esthétique de référence. En ce sens, je serais tentée de considérer ces traductions littéraires comme des « traductions interlinéaires », selon le modèle médiéval du texte écrit entre les lignes, du texte qui se perçoit en relation au premier : non pour dire que les traductions ne sont pas autonomes linguistiquement mais qu'elles doivent être perçues comme l'appropriation écrite d'un univers littéraire, sa compréhension. Elles ont pour son auteur la même valeur que les copies de textes que l'on trouve dans les *Cahiers de jeunesse* de Frédéric Sausser, qui lui permettaient d'assimiler des univers et des savoirs.

La Philosophie de Golgotha

Mais si ces traductions ont une valeur de relais, de premier pas vers la création, comment expliquer que l'auteur en fasse encore une en septembre 1912, époque où son pseudonyme définitif est trouvé et que le poème *Les Pâques* est prêt à être publié?

En effet, datée du 19-29 septembre, se trouve dans le Fonds d'archives B. Cendrars une traduction intitulée *La Philosophie de Golgotha*, qui se présente sans page de titre et sans référence à son auteur⁸. Comme le précise M. Michaud, conservateur aux Archives littéraires suisses et auteur du catalogue du Fonds B. Cendrars, diverses dates et la référence à Paris notées au verso des pages de traduction permettent de situer ce travail en septembre 1912.

À cette époque, le poème *Les Pâques* est écrit mais pas encore publié : le jeune poète n'a plus besoin d'intercesseur entre l'écriture et lui-même, bien qu'il soit en attente d'une reconnaissance artistique. Cette traduction n'est donc pas comparable aux deux autres évoquées précédemment car son auteur n'est pas un écrivain connu et je pense qu'elle n'aurait pas été réalisée sans la présence d'E. Szittyta, un ami hongrois, au côté de B. Cendrars.

La traduction *La Philosophie de Golgotha* se compose de septante feuillets d'un format de cahier de type A5, plus étroit. L'écriture des premières pages est fluide et régulière, avec des corrections autographes au-dessus des lignes. Cette transposition associe à nouveau la façon de travailler du jeune homme aux traductions interlinéaires déjà évoquées, faisant de la transmission du texte une seconde lecture, un prolongement personnel du texte original⁹. Ce soin de traducteur disparaît très rapidement et dès la seconde page, il n'y a presque plus de corrections. Dès la page 4, l'écriture se délie, les lettres ne sont plus formées et le manuscrit trahit la hâte d'en finir.

Cette négligence se comprend si l'on observe que le 15 août de cette même année 1912 le jeune homme a définitivement abandonné la traduction des *Métamorphoses de Vénus*, ne copiant au net que deux de ces poèmes. La transmission de la parole de l'« autre » n'est plus une priorité du poète et lorsqu'il travaille à *La Philosophie de Golgotha*, sa motivation n'est plus du tout poétique.

Ce texte n'a pas de statut littéraire car son auteur, Franz Blazek, présente lui-même sa *Philosophie* comme une étude psychologique dans une petite brochure en 1911 à Paris : « (...) jedoch nicht als meine Autobiographie, (ich bin Deutsch-Österreicher u. nicht Russe) sondern als psychologische Studie, welche nur beitragen sollte zur richtigen Beurteilung der Ercheinungen des Sadismus und Masochismus; ihrer Gemeinsamkeiten und ihrer Einflüsse auf das Kulturleben. » (p. 4)

Cette brochure, intitulée *Sexualwissenschaft und Sexualbluff* fut publiée à compte d'auteur afin de témoigner de l'usurpation dont l'auteur avait été victime. Dans ce bref texte, F. Blazek explique comment il avait envoyé son manuscrit *Philosophie Golgotha's* au médecin M. Hirschfeld à Berlin en 1906 et comment celui-ci a exploité son travail comme s'il s'agissait d'un document clinique, un témoignage sur une dérive sexuelle sadique et masochiste. Le médecin a ensuite donné ce texte à son collègue Ivan Bloch, qui l'a publié dans *La vie sexuelle de notre temps*, volume qui fut régulièrement réédité entre 1907 et la Première Guerre. E. Szittyta, évoqué précédemment, connaissait bien F. Blazek et je pense que c'est lui qui a demandé à B. Cendrars de traduire ce texte, afin de le faire connaître et surtout pour mettre en évidence l'usurpation dont il avait été victime. *La Philosophie de Golgotha* n'est pas une traduction « littéraire » et subit le contexte de sa genèse. Pourtant, même imposée, cette prose dut fasciner le jeune Cendrars car son contenu la rapproche fondamentalement du roman *Moravagine*, comme nous aurons l'occasion de le voir. Cette traduction a aussi essaimé dans l'œuvre à venir, matériau brut que le jeune homme n'a pas hésité à réutiliser.

La traduction de *La Philosophie de Golgotha* correspond de très près à l'original allemand publié dans le livre du Dr. Ivan Bloch, en 1906. Quelques différences sont observables concernant des incertitudes de vocabulaire mais il ne nous a pas du tout semblé que B. Cendrars retravaillait le texte de Blazek. Ce n'est pas à ce stade de la traduction que l'activité créatrice est observable, puisque nous avons toujours affaire à une traduction de type grammatical, mais plutôt, et de façon évidente, lors de la récupération de cette traduction et de son dépeçage pour en faire la toile de fond des chapitres j) et k) du roman de Blaise Cendrars *Moravagine*, paru en 1926.

Dans *La Philosophie de Golgotha*, N. K. (le narrateur) précise qu'ayant compris le principe masochiste de la vie, il « en voulai[t] surtout aux petites filles », qu'il agresse et dont il casse les jouets. *Moravagine* tue aussi les femmes et lors de son évasion organisée par Raymond, son psychiatre, il arrive en retard car il l'a eue « la petite fille qui ramassait du bois mort au pied du mur » (Denoël, II, p. 270).

C'est à partir de cette relation impossible à l'autre, compensée par l'action violente, que s'organisent les rapprochements entre les deux textes car l'un et l'autre mettent en scène la révolution russe et l'anarchie comme alternative à la violence contre les femmes. Et comme un point de liaison entre ces deux univers morbides, prend place une figure de femme, Mascha, symbole de la femme masochiste.

Dans le texte de Blazek, Mascha est une jeune fille rencontrée à Saint-Pétersbourg, alors que N. K. y fait ses études. Ce personnage est décrit dans ses agissements et c'est le narrateur qui suggère au lecteur ce qu'il faut penser d'elle en retranscrivant son discours :

« Tu ne m'aimes pas, sinon tu ne pourrais pas me torturer ainsi. Tu sais combien je suis inquiète pour toi. », ce qui laisse penser qu'elle était totalement manipulée par N. K. : « C'est en ce temps-là que je fis la connaissance d'une jeune fille d'un caractère admirable. Elle m'aimait également jusqu'à la folie. » (chap. II)

Cette figure féminine est placée en amorce du récit et la relation masochiste à cette femme est le point de départ de toutes les activités postérieures de l'anarchiste. Cette situation la rattache à la figure de Rita, dans *Moravagine*, qui a aussi un rôle fondateur quant à l'évolution de l'existence de Moravagine.

La folie de la Mascha de F. Blazek ne peut être appliquée directement à la personnalité de Rita, qui reste une figure innocente dans le roman cendrarsien. Ce premier contact atteste cependant des techniques palimpsestes du romancier : Blaise Cendrars utilise des traits de caractère et des particularités qu'il distribue à ses nouveaux personnages... Dans le texte de F. Blazek, la jeune fille en question vit sa relation à N. K. de façon très intense et ses tourments sont ceux que va vivre la Mascha de *Moravagine*, qui est, elle, une femme de trente-cinq, trente-huit ans au physique plutôt impressionnant. Ainsi, lorsque la Mascha de Blazek est enceinte, il s'agit pour N. K. de pousser à bout leurs souffrances pour accéder à la vérité suprême, en la faisant souffrir psychologiquement. La jeune femme, devenue « deux », ne supporte plus ces tortures et se suicide...

Cette situation inaugurale du récit de N. K. apparaît dans le chapitre k) de *Moravagine*, justement appelé « Mascha ». Blaise Cendrars utilise sa traduction comme un puzzle où il va chercher les éléments qu'il greffe à son récit, en brouillant ainsi les références. Mascha, dans *La Philosophie de Golgotha* serait à la fois, dans *Moravagine*, Rita pour sa jeunesse et Mascha pour son masochisme, et Cendrars lui rajoute encore des traits de caractère car « sa » Mascha est aussi une révolutionnaire active et méthodique qui s'occupe d'une imprimerie. Tout cela existe dans le récit de N. K. mais ce rôle est tenu par un étudiant (chap. XII) :

Mise en regard d'un extrait de la traduction du texte de F. Blazek par B. Cendrars et de *Moravagine*, roman de B. Cendrars paru en 1926

La Philosophie de Golgotha
(chap. XII)

...nous avons ouvert à Varsovie une imprimerie clandestine qui tirait toutes les proclamations nécessaires. Elles étaient rédigées par un étudiant qui était dans ce métier un véritable génie.

Personne ne savait mieux que lui faire

Moravagine
(Denoël, chap. k, p. 290-91)

Nous avons rencontré Mascha à Varsovie, alors qu'elle dirigeait notre principale imprimerie clandestine. C'est elle qui rédigeait nos proclamations, ces manifestes et ces tracts qui eurent une si grosse influence sur la masse et qui déclenchèrent tant de grèves et causèrent tant de ravages. Elle avait le génie de la harangue...

...et personne ne savait mieux qu'elle faire

appel aux instincts de la masse. L'emphase de son style était (unübertrefflich) indiscutable.

Il groupait succinctement les faits, les éclairait du côté [favorable] qui lui plaisait, puis tirait ses conclusions qui étonnaient par leur logique simple et sévère.

Puis, il employait tout cela pour embraser le fanatisme, commémorait combien de victimes étaient tombées ça et là pour telle idée : comme dans tel endroit on était mort sur les barricades et comment on pourrissai[en]t plutôt au fond des cachots plutôt que de renoncer aux justes revendications.

Dans ce genre-là il avait toujours un succès fou auprès de la foule. Il était aussi très avantageux de rappeler aux gens les petits (sic) chicanes que chacun d'eux avait à supporter de la part des fabricants ou des supérieurs; de leur démontrer qu'eux, qui avaient tout produit, n'étaient pas du tout traités humainement et encore moins reconnus comme égaux. (...)

appel aux bas instincts de la foule. L'emprise de sa parole enflammée était irréfragable.

Elle groupait les faits succinctement, les éclairait, les mettait en relief comme il lui plaisait et en tirait subilement des conclusions qui étonnaient par leur logique simple et serrée.

Elle savait remuer le fanatisme du peuple en énumérant combien de victimes étaient tombées là, là et là, pour telle ou telle idée, en remémorant ceux qui étaient morts sur les barricades tel jour, à tel endroit, en nommant tous ceux qui préféraient pourrir au fond d'un cachot plutôt que de renoncer aux justes revendications de la classe ouvrière.

Puis elle rappelait aux gens les mille petites chicanes que chacun d'eux avait dû supporter de la part des patrons, des fabricants ou des propriétaires; (...)

Le parallélisme de ces deux textes est absolument étonnant et irréfutable.

Le premier constat qui s'impose est que la traduction cendrarsienne, sauf quelques incertitudes de vocabulaire, est une transposition formelle qui ne touche pas au sens du texte original de F. Blazek. Il n'y a pas de modification de l'hypotexte. Ce qui nous intéresse ici est de constater les écarts ou les appropriations stylistiques et thématiques d'un texte que l'auteur utilise à partir de sa propre traduction. En le traduisant, Blaise Cendrars se l'était déjà approprié et avec l'activité palimpseste, il retravaille son « propre texte »! La traduction n'est plus ici une « lecture prolongée », comme nous l'avions interprété pour les autres traductions, mais bel et bien une activité de re-création, de création « bricolée » comme le propose G. Genette dans *Palimpsestes*, puisque l'hypertexte invite à une « lecture relationnelle » mais « induite », « en investissant de sens nouveau de nouvelles formes »¹⁰.

Les séquences des deux récits cités en parallèle se développent presque en symétrie parfaite, avec peu de changements de vocabulaire et de modification d'argumentation. Il n'y a pas ici transmotivation mais transvocalisation : Mascha a remplacé l'étudiant inconnu. Nous observons que B. Cendrars cherche quelques fois l'image (« L'emprise de sa parole enflammée ») mais n'hésite pas à réduire une énumération. Les deux textes nous semblent cependant contenir une distinction modale qui déplace leur portée. Les propos racontés par N. K. au sujet de l'étudiant forment un récit à la troisième personne qui implique une mise à distance du personnage et l'utilisation de l'imparfait confirme l'aspect achevé des faits évoqués. Les énumérations essaient de rendre palpable la force de cet être inconnu mais ne le matérialisent pas. Dans le roman *Moravagine*, la focalisation est bien plus forte sur Mascha et par ce biais le lecteur entre dans un jeu relationnel qui est aussi perceptible avec l'utilisation d'une sorte de discours indirect libre caractérisé par l'emploi de participes présents qui ne clôturent pas les événements ainsi que des énumérations remplacées par des formules *orales*, telles que :

(...) *en énumérant* combien de victimes étaient tombées là, là et là, *pour* telle ou telle idée, *en remémorant*... tel jour, à tel endroit, (...)

Ces transformations stylistiques me semblent attester de l'activité romanesque en cours d'élaboration. Bien que l'on considère *Moravagine* comme un roman instable et assez mal bâti, il y a là un effort de construction du personnage qui mérite d'être relevé : grâce à des techniques narratives, B. Cendrars fictionnalise le récit que Blazek voulait faire passer pour une « étude psychologique imaginaire »! En comparant sous cet angle les deux textes, l'hypertexte améliore le modèle et a le mérite spécifique de « relancer cette œuvre dans un circuit de sens »¹¹!

La traduction de *La Philosophie de Golgotha*, en 1912, est une source directe incontournable des épisodes russes de *Moravagine*. De multiples séquences ont été récupérées mais nous ne voulons pas en faire le catalogue dans le cadre de cette présentation. En évoquant ces traductions, nous avons voulu mettre en évidence leur rôle en tant que premier relais vers la création puisqu'elles ont été faites au moment où le jeune homme décide de devenir écrivain et qu'il cherche sa nouvelle identité. En triturant la langue de l'« autre », il y a eu appropriation d'un matériau linguistique qui a participé à l'élaboration du poète premier de son nom, comme jailli de nulle part.

Lorsqu'Henry Miller évoque Blaise Cendrars, il le fait en disant que c'est un écrivain exceptionnel parce que « protéiforme, anarchique, explosif, dionysiaque » dont l'œuvre fonctionne par « prolifération tumultueuse »¹², ce qui fait de lui un « écrivain à l'américaine en pleine langue française »¹³; Blaise Cendrars ne correspond pas au modèle français que l'Américain trouve « trop intelligent, trop léché, trop esthétique »¹⁴ et, de fait, Miller préfère « the French-writers who are un-French »¹⁵...

Cette étrangeté à sa propre langue me semble un élément fécond pour saisir l'originalité de l'œuvre cendrarsien, éclairé au jour des traductions allemandes qui sont restées cachées à la source de l'œuvre : « Les seuls grands écrivains, disent G. Deleuze et

F. Guattari, sont ceux qu'on appelle mineurs, ceux qui ont su être étrangers dans leur propre langue, qui ont su la déterritorialiser elle aussi en y faisant circuler des courants encore inconnus. »¹⁶

Je crois que Cendrars, né déjà « étranger au monde », a trouvé avec sa pratique de l'« autre langue », avec ses traductions, le flux poétique qui allait faire de lui, pour toujours, un marginal de la littérature française...

Notes

1. Ces références à Mæterlinck et Novalis ne sont pas déplacées car au début du siècle, ce sont des auteurs lus et appréciés de B. Cendrars. Il n'est pas encore un poète d'avant-garde et sa culture est fortement imprégnée du XIX^e siècle.
2. Cité dans la postface de P. Gorceix à *Novalis Fragments*, trad. de M. Mæterlinck, Paris, José Corti, 1992, p. 356-357.
3. Le caractère perfectible de la traduction cendrarsienne est aussi perceptible avec l'emploi du mot « Geschlecht » qu'il traduit toujours par « sexe » alors que N. Taubes, dans sa traduction de 1995, fait remarquer par le biais d'une note que ce mot a deux sens « sexe » et « race » dans le sens de lignée, famille. La traduction publiée fait la distinction et indique en appel de note les incertitudes de l'emploi du mot.
4. Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*, Paris, Seuil-Points, 1985, p. 269.
5. Traduction inédite de Blaise Cendrars.
6. La seconde date correspond au calendrier orthodoxe. Cendrars note les deux jours sur le manuscrit.
7. Cette appropriation, qui n'a lieu que pour ce poème, n'est pas insignifiante pour le jeune auteur qui écrit pour et contre sa mère, alors que parmi les titres de R. Dehmel se trouvent les « Venus Primitiva, Domestica, Bestia, Adultera, Mystica ou Mea »...
8. La reconnaissance de ce texte s'est faite lors de l'élaboration du catalogue du Fonds d'archives car a été trouvée dans les dossiers de *Moravagine* une brochure d'un certain Blazek qui fait référence à la *Philosophie de Golgotha* et qui en explique la genèse, en 1906...
9. La traduction est une fois de plus tout à fait correspondante à l'original allemand. Nous avons pu accéder facilement à la lecture du texte français grâce à la transcription effectuée par J. Trachsel, du Centre d'Études Blaise Cendrars, lors de son mandat à Berne.
10. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 452-453. Ce qui correspondrait à la « traduction adaptée » de Novalis...

11. G. Genette, *op. cit.*, p. 453 : « l’hypertextualité a le mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un circuit de sens ».
12. Y. Bozon-Scalzitti, « L’Amérique invisible de Blaise Cendrars » in *Cendrars et l’Amérique*, Paris, Minard, 1989, Blaise Cendrars n° 2, notes 31 et 32. Éléments contenus dans les textes de préface du volume V de l’éd. Denoël.
13. Cité par Y. Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, note 33.
Cette littérature américaine serait, selon Deleuze, « apte à pousser par le milieu, comme un rhizome, à renverser l’ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement. » in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 37; cité aussi par Y. Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, note 42.
14. Y. Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, p. 164.
15. Y. Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, note 31.
16. Y. Bozon-Scalzitti, *op. cit.*, p. 171. Elle fait toujours référence au volume *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 123 et 133.

Source : Christine Le Quellec Cottier, « Blaise Cendrars traducteur », dans Irène Weber Henking et Christine Le Quellec Cottier (dir.) (2000), *Réinventer Cendrars : Blaise Cendrars et la traduction*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, n° 38, p. 9-23.