

Christine Lombez

## DISSIMULATION ET ASSIMILATION POÉTIQUES TRADUCTIONS CACHÉES ET TRADUCTIONS NON-DÉCLARÉES EN FRANCE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

**L**E DÉPÔT LÉGAL, qui naquit dans la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, est l'un des tout premiers instruments bibliographiques susceptible d'offrir une vision quantitative des traductions publiées en France entre 1810 et 1840. Rendu accessible et exploitable<sup>2</sup> par l'intermédiaire de la *Bibliographie de la France*<sup>3</sup>, le Dépôt légal fournit au chercheur nombre d'informations pour évaluer l'état de la traduction littéraire dans cette période.

Les statistiques (traductions par langue, par genre littéraire, etc.) qui en découlent doivent toutefois être interprétées avec une certaine réserve car il n'est pas rare que le vague bien réel qui entoure la traduction littéraire à cette époque ait conduit nombre de traducteurs à prendre des libertés avec les textes qu'ils étaient censés traduire. Le phénomène est particulièrement notable dans la pratique de la traduction poétique<sup>4</sup>. Intégrées ou dissimulées dans l'oeuvre même d'un poète, certaines traductions demeurent invisibles pour qui se borne à consulter uniquement les sommaires des revues ou des recueils où elles ne sont jamais mentionnées. D'autres écrivains incorporent des traductions d'auteurs étrangers dans le corps même de leurs oeuvres et incluent des bribes de vers traduits dans les poèmes de leur cru. On assiste assez souvent à une annexion pure et simple de textes traduits qui sont placés tels quels au sein même d'une création « originale » française. De nombreux poètes, et pas seulement des *minores*, ont pratiqué ce type de « piratage » sans avoir eu un seul

---

<sup>1</sup> Le décret du 5 février 1810 instaura le dépôt obligatoire des ouvrages publiés. Voir K. van Bragt, *Bibliographie de la France (1810-1840) - Répertoire par disciplines, Introduction*, Presses Universitaires de Louvain, Louvain, 1995, p. xi.

<sup>2</sup> Voir Lieven D'Hulst, « Traduire l'Europe en France entre 1810 et 1840 » in *Europe et Traduction*, Artois Presses Université, Arras, 1996 ; José Lambert, Lieven D'Hulst, Katrin Van Bragt, « Translated Literature in France 1800-1850 », in *The Manipulation of Literature*, éd. Theo Hermans, 1985.

<sup>3</sup> Katrin Van Bragt, *op.cit.*

<sup>4</sup> Christine Lombez, « Poésie, traduction et transfert culturel dans la presse littéraire française du XIX<sup>e</sup> siècle : la *Revue de Paris* et la poésie allemande (1829-1845) », *Revue de Littérature Comparée*, Klincksieck, Paris, avril-juin 2003.

instant conscience de se trouver dans une situation d'infraction. En l'absence de cadre juridique sur la propriété intellectuelle, de toute critique et de perspective comparatiste, dans un contexte général de méconnaissance des littératures étrangères, l'impunité leur était, de surcroît, presque garantie. S'il ne s'agit pas encore d'un « délit », cette pratique est révélatrice d'une image de la traduction bien plus complexe que la dichotomie généralement admise entre les « Belles-Infidèles » de l'âge classique et le « littéralisme » du XIX<sup>e</sup> siècle. A un autre niveau d'analyse, on peut avancer l'hypothèse que les dissimulations de traductions allant jusqu'au plagiat<sup>5</sup>, forme extrême d'assimilation littéraire, ont considérablement contribué à enrichir en profondeur l'expression poétique française.

### **Essai d'illustration : quelques exemples**

Toutes les formes de dissimulation-assimilation par la traduction ne sont pas à mettre sur le même plan. Ainsi, il n'est pas rare que l'empathie entre le traducteur et les auteurs qu'il traduit soit telle que l'appropriation d'un texte lui paraît presque « naturelle », voire pardonnable, puisqu'émanant, à ses yeux, d'un *alter ego*. C'est dans ce sens que la *traduction non-déclarée*, tout comme la *traduction cachée*, constituent deux cas plus particuliers de « détournement », pour ne pas encore parler d'« infraction ».

Ainsi, on entendra par *traduction non-déclarée* les textes étrangers que le traducteur s'approprie en toute « discrétion » en les faisant passer pour ses propres créations. Jamais signalées comme traductions, elles ont, à ce titre, de fortes chances de rester inaperçues. Ce jeu de perception subtil dépasse largement le cadre de la déontologie pour toucher aux problèmes de la (re)construction de sens.

Les *traductions cachées* quant à elles vivent comme des greffes dans le corps d'un poème original. Il s'agit de bribes de textes traduits que le poète s'approprie en essayant de les fondre dans son oeuvre propre, sans se soucier le moins du monde d'être pris en flagrant délit.

Des poètes traducteurs aujourd'hui presque tombés dans l'oubli comme Nicolas Martin, Xavier Marmier, André Van Hasselt, etc., mais aussi des « grands » noms de la littérature française de l'époque tels que Charles Baudelaire ou Gérard de Nerval se sont eux aussi permis, à plusieurs reprises, de brouiller ainsi les cartes.

---

<sup>5</sup> Sur le plagiat cf. Hélène Maurel-Indart, *Du Plagiat*, PUF, Paris, 1999.

### *Les Traductions non-déclarées*

Souvent traduction et création poétique personnelle ont marché main dans la main. C'était déjà le cas à l'âge classique où le terme d'*imitation* désignait précisément une traduction-émulation, une école d'écriture dont le poète devait ensuite tirer le meilleur profit pour son oeuvre propre. Cette pratique, loin d'avoir disparu, s'est poursuivie sans plus concerner exclusivement les textes d'auteurs antiques. Ainsi, au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'est pas rare que les traducteurs d'un auteur « moderne » s'approprient totalement les textes traduits, allant jusqu'à les donner comme leur oeuvre personnelle. Pour avoir fait l'effort de traduire, le traducteur allait jusqu'à s'arroger une nouvelle paternité sur le texte. Il est assez piquant de constater qu'un des premiers traités sur la traduction écrits en français, celui de Joachim Du Bellay<sup>6</sup>, décalque en toute impunité le *Dialogo delle lingue* de Sperone Speroni. En l'absence de toute mention de l'auteur du texte d'origine, il devient fort difficile de retracer la provenance réelle de l'oeuvre traduite. Mais ce type d'information importait peu à une époque où seule comptait la transmission du contenu intellectuel de tel dialogue ou traité. Si la critique des sources permet aujourd'hui d'identifier une bonne partie de ces cas, en revanche, le lecteur moyen du début du XIX<sup>e</sup> siècle, en l'état des connaissances de l'époque sur les langues et les littératures étrangères, en était presque à coup sûr incapable.

C'est ainsi qu'offrir sous son nom un choix de poèmes de Goethe, Schiller, etc., sans pour autant fournir au lecteur quelque élément d'identification des originaux allemands, paraît, pour Charles de Chênedollé<sup>7</sup>, presque aller de soi. Présenté dans le recueil sous le titre « Les harmonies de la vie », le poème original d'A.W. Schlegel « L'aigle et le cygne » est devenu méconnaissable. La même remarque vaut pour « La Violette » de Goethe qui, rebaptisée « Ode X », figure au milieu d'autres « odes » du même Chênedollé. Et que penser de la démarche de Nicolas Martin qui publie sous son nom dans *La Revue de Paris*<sup>8</sup> un poème reconnu depuis comme étant l'oeuvre de Friedrich Rückert ?

On serait tentés de croire que cette pratique était surtout le fait de littérateurs obscurs, avides de reconnaissance littéraire à moindre frais. Ce qui est vrai dans une

---

<sup>6</sup> Joachim Du Bellay, *Deffence et illustration de la langue françoise*, Paris, 1549.

<sup>7</sup> Charles de Chênedollé, *Etudes poétiques*, Nicolle, Paris, 1820.

<sup>8</sup> *La Revue de Paris*, juillet-août 1840, Tome 19, p. 133.

bonne proportion ne se saurait toutefois se voir totalement généralisé. Ainsi Gérard de Nerval n'hésitera-t-il pas à s'attribuer la paternité du poème « La Malade » dans ses *Odelettes*<sup>9</sup> qui, en fait, n'est qu'un poème de Ludwig Uhland, mieux connu sous le titre *Ständchen* (« Sérénade »). Il faudra attendre toute une décennie avant que Nerval ne se décide à en révéler l'origine et à lui redonner son titre premier<sup>10</sup>.

Charles Baudelaire est également à mettre sur la liste, comme en témoigne l'exemple du poème « Le Guignon »<sup>11</sup>. En dépit des apparences, ce poème est, en vérité, l'assemblage de deux fragments, l'un du poète anglais Longfellow (*A Psalm of Life*), l'autre de Thomas Gray (*Elegy written in a Country Churchyard*). La critique n'a pas encore établi qu'il s'agit ici d'un simple clin d'oeil délibéré ou bel et bien d'un « piratage ». Il semblerait qu'Edgar Poe ait été également « imité » de très près dans « Le Flambeau vivant » et « L'Heautontimorouménos »<sup>12</sup>. De la part de Baudelaire - traducteur d'Edgar Allan Poe en français, ce silence a de quoi surprendre, ce d'autant plus que le poète prendra soin d'indiquer en marge d'un autre poème (« Le Calumet de paix ») la mention « imité de Longfellow »<sup>13</sup>. Que le poète des *Fleurs du Mal* se soit permis ces agissements en toute connaissance de cause ne fait toutefois aucun doute. En effet, un texte figurant dans le reliquat du recueil indique ces « emprunts » et nous en signale d'autres :

« Note sur les plagiats - Thomas Gray. Edgar Poe (2 passages). Longfellow (2 passages). Stace. Virgile (tout le morceau d'*Andromaque*). Eschyle. Victor Hugo. »<sup>14</sup>

Même si nombre d'écrivains devinrent de plus en plus conscients - pour ne pas dire inquiets - des risques que le plagiat faisait courir à toute l'activité littéraire, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, cette « conscience » n'allait pas jusqu'à s'exercer au niveau des traductions. En témoignent les *Questions de littérature légale* de Nodier (1812)<sup>15</sup> et même le traité des droits d'auteur de Renouard (1838)<sup>16</sup> qui permettent de

---

<sup>9</sup> Gérard de Nerval, *Odelettes (1832-1835)*, in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Tome 1, Gallimard, Paris, 1989, p. 335.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1631, notes.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Poésie Gallimard, Paris, 1972, p. 44.

<sup>12</sup> *Ibid.*, notes par Claude Pichois, p. 310.

<sup>13</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 210.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>15</sup> Charles Nodier, *op.cit.*

mesurer à quel point, en France, la traduction était évaluée à une aune différente de celle des autres textes de la littérature. Le fait même que l'écrivain et poète Charles Nodier a pu consacrer un volume entier aux supercheries littéraires sans aborder une seule fois le problème des traductions dissimulées et non-déclarées en est une illustration des plus parlantes. A la différence de la situation dans les autres pays européens, les traducteurs français « malhonnêtes » des années 1830-1840 ne pouvaient être condamnés pour plagiat. Augustin-Charles Renouard le regrette manifestement lorsqu'il constate qu'« en France, les lois n'ont songé qu'aux ouvrages en langue française. »<sup>17</sup>

### *Les Traductions cachées*

On peut compter parmi les cas de traductions « cachées » l'insertion délibérée d'un fragment de poème étranger traduit dans un poème original. Au XIX<sup>e</sup> siècle, un certain nombre de poètes se sont essayés à cet exercice de dissimulation/assimilation. Il n'est pourtant pas toujours facile au critique ou au lecteur attentif de repérer les traces de l'« hypotexte »<sup>18</sup>. A moins que, fort opportunément, l'éditeur leur vienne en aide, comme dans l'extrait suivant d'un poète romantique français d'origine belge aujourd'hui presque oublié, Frédéric de Reiffenberg :

« Sans remords, sans pitié, me fuir ainsi, Volage!  
 Ne crois pas échapper; effleurant mon visage,  
 Ta ceinture ondoyante a glissé dans mes doigts;  
 Mes pieds croisent tes pieds, et mes lèvres deux fois  
 Tout à l'heure ont pressé tes épaules d'ivoire. (...)  
 Arrête...! (...) (1) »<sup>19</sup>

Très opportunément, au milieu du texte une note de l'éditeur dissipe tout doute possible : « On reconnaîtra ici plusieurs traits empruntés à Schiller. Le commencement est même pris tout entier de la pièce intitulée *Die Ideale: So willst du treulos von mir scheiden/Mit deinen holden Phantasien, etc.* ». Cette précision qui inscrit l'ensemble du poème dans son héritage schillérien, révélant ses sources

---

<sup>16</sup> Augustin-Charles Renouard, *Traité des droits d'auteur dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, Renouard, Paris, 1838.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>18</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

<sup>19</sup> Frédéric de Reiffenberg, *Poésies diverses*, Dondey-Dupré, Paris, 1825.

d'inspiration est peut-être le signe d'un heureux revirement dans la déontologie auctoriale. Dans le contexte de l'époque, cette manifestation rare d'honnêteté et de probité professionnelle apparaît en effet des plus « modernes ».

Dans un autre poème (« Le Partage ») dédié à M. de Barante, F. de Reiffenberg récidive et encore une fois, c'est une note de l'éditeur insérée à mi-parcours du texte qui nous alerte : « Cette fiction est de Schiller *Die Theilung der Erde* », précision d'autant plus inattendue que le poète avait tout fait pour effacer les traces visibles de Schiller : disparition de la forme strophique originale, « Zeus » devient « de l'univers le maître gracieux », totalement anachronique dans l'économie poétique schillérienne... Cette annexion d'un poème traduit - même considérablement modifié - dans un texte plus vaste qui n'a, lui, plus rien à voir avec le grand poète allemand, est peut-être à comparer à une « greffe » effectuée à dessein, qu'il s'agisse d'un signe de connivence, d'un clin d'oeil ou d'un vol littéraire pur et simple.

Dans de tels cas d'assimilation, il est de l'habileté du poète de savoir fondre le greffon dans sa propre création, sans laisser de traces apparentes. C'est ainsi que dans le poème *Rosemonde*, Henri Blaze ne se prive pas de faire sienne une interrogation reprise d'un célèbre poème de Bürger :

« Peux-tu me dire quelques choses  
De mon bien-aimé Valentin ?

Est-il mort ? Est-il infidèle ? (...) »<sup>20</sup>

Outre la configuration générale du poème qui est celle de *Lénore*, le vers « Est-il mort ? Est-il infidèle ? » décalque au mot près dans la version en vers de Nerval, parue en 1830, la question de la jeune fille : « Bist untreu, Wilhelm, oder tot ? ».

On trouvera, chez Baudelaire encore, un autre exemple de cette pratique. Les vers 7 et 14 de son poème « Le flambeau vivant »<sup>21</sup> sont tacitement « empruntés » à E. Poe, dans le poème *To Helen*.

Un demi-siècle plus tard, dans le cycle « Les Rhénanes » du recueil *Alcools*, on rencontre sous la plume de Guillaume Apollinaire un poème intitulé « La Loreley ».

<sup>20</sup> Henri Blaze, *Rosemonde, légende*, in *La Pléiade. Ballades, fabliaux, nouvelles et légendes*, Curmer, Paris, 1841, §XI.

<sup>21</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 73.

Une lecture plus attentive révéla qu'Apollinaire s'était inspiré de très près du poème homonyme de Heinrich Heine et, en particulier, de celui de Clemens Brentano, comme en témoigne la première strophe, qui est le décalque presque parfait de l'original allemand :

### LA LORELEY

*A Bacharach il y avait  
une sorcière blonde  
Qui laissait mourir d'amour  
tous les hommes à la ronde (...)*

(G. Apollinaire, *Alcools*)<sup>22</sup>

### DIE LORE LAY

Zu Bacharach am Rheine  
Wohnt eine Zauberin ;  
Sie war so schön und feine  
Und riß viel Herzen hin. (...)

(C. Brentano, *Godwi*)

L'étude des effets à long terme des deux pratiques (traductions non-déclarées ou traductions cachées) pourrait faire l'objet d'un travail spécifique fort digne d'intérêt. Il semble bien en effet que chaque « option » ait contribué, à des degrés divers, à faire évoluer en profondeur les mentalités littéraires de époque où elle s'est exercée. Ainsi, la relation de « voisinage » immédiat établie entre les créations poétiques étrangères et celle de certains poètes français dans le cas des traductions cachées a pu tout autant contribuer à « anoblir » littérairement l'acte même de traduire qu'à encourager la pratique d'une traduction poétique en vers qui ne soit plus une simple *imitation*, mais bien une vraie *traduction*.

Ces quelques exemples, choisis parmi de nombreux autres, sont révélateurs d'usages littéraires courants. Ils témoignent de la forte survivance de l'imitation comme pratique intellectuelle et littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle. Indiscutablement, depuis la Renaissance, la frontière entre traduction littéraire et création personnelle a toujours été des plus réduites. Elle le fut encore, visiblement, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et jusqu'au XX<sup>e</sup>.

Qu'ils soient traducteurs factices, imitateurs ou bien plagiaires, tous ces écrivains furent cependant des passeurs de poésie. Souvent poètes eux-mêmes en recherche de reconnaissance littéraire, ils distillèrent goutte à goutte dans leur oeuvre - traduite ou

---

<sup>22</sup> Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, p. 115.

non - des thématiques et des formes nouvelles qui contribuèrent à enrichir notablement, dans la durée, l'expression poétique française.

Ces pratiques se verront tomber sous le coup de l'interdit au fur et à mesure que la « propriété intellectuelle » et les droits dits « voisins » s'imposeront au sein des milieux de la presse et de l'édition. « Imiter » en littérature par assimilation de moyens littéraires et stylistiques déjà utilisés par autrui a aujourd'hui un tout autre sens que du temps de Du Bellay ou de Houdar de La Motte. A l'époque moderne, en effet, le risque pris par l'auteur de se voir sanctionné ou même discrédité en cas de plagiat est devenu plus tangible.

### **La traduction et la loi : vers une redéfinition du cadre de la traduction littéraire**

Il est vrai qu'avant le Second Empire et en l'absence de toute législation dans ce domaine, les traducteurs ont pu se considérer comme des auteurs littéraires à part entière. A ce titre, ils s'arrogeaient toutes les libertés d'un créateur. Ecrivains et traducteurs à la fois, ils compilent, remanient, remembrent, voire réécrivent les textes étrangers, le plus souvent sans même indiquer le nom de l'auteur ni la langue dans laquelle l'oeuvre avait été écrite. Comme on a pu le noter, la tradition de l'*imitation* n'excluait pas des cas d'appropriation intellectuelle souvent à la limite du plagiat. A partir du XVI<sup>e</sup> siècle, l'invention de l'imprimerie eut un effet direct sur le marché des livres traduits en permettant une propagation à grande échelle de reproductions frauduleuses. L'absence d'une critique littéraire érudite permet de comprendre que ces pratiques, « scandaleuses » pour un regard moderne, n'aient été décelées qu'assez tardivement. D'autre part, l'ignorance quasi générale des langues vivantes et le manque d'un enseignement spécifique avant les années 1840 rendaient de toute façon fort rare une lecture des littératures étrangères dans le texte d'origine.

Issue de la Révolution française<sup>23</sup>, la notion de « propriété intellectuelle », qui s'imposera dans les années 1850, fera connaître à la vie littéraire en France des changements progressifs dont la répercussion sur l'idée que l'on se faisait de la traduction se révéla profonde. Jusque-là en effet, compilateurs, adaptateurs ou simples plagiaires étaient particulièrement favorisés par la tendance qu'on avait de

---

<sup>23</sup> La loi Lakanal de 1793 institua le droit d'auteur, permettant aux « auteurs en tout genre de jouir, leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages. » (Cf. Johanna Schmidt-Szalewski, « L'évolution du droit d'auteur en France », in *Historische Studien zum Urheberrecht in Europa*, Duncker, Berlin, 1993, p. 152.)



protéger uniquement les oeuvres originales, au détriment des traductions dans lesquelles on ne voyait que de simples reproductions. S'approprier et assimiler des idées, voire plagier des textes étrangers, était donc à tout point de vue plus lucratif que se dire l'auteur d'une traduction. On ajoutera que la persistance du prestige entourant l'*imitation* comme art littéraire à part entière est une réalité incontestable, qui explique l'enracinement durable de cette pratique chez les traducteurs français, contredisant la *doxa* très répandue d'un XIX<sup>e</sup> siècle « littéraliste ».

Les arguments purement économiques dus aux lois du marché de la presse et de l'édition n'étaient pas non plus absents du débat. N'était-il pas logique qu'un écrivain payé à la ligne préférât présenter une création originale - fût-ce un plagiat - plutôt qu'offrir nommément une traduction, bien moins rémunérée ? Il est donc compréhensible que les « imitateurs » n'aient pas renoncé aussi facilement à leur pratique, même s'ils se virent progressivement confrontés à une autre catégorie de traducteurs désirant, eux, accéder à une reconnaissance plus officielle. Leur nombre ira en augmentant avec l'instauration des premières lois sur la traduction littéraire.

Alors qu'il existait déjà dans d'autres pays européens une législation spécifique visant à protéger juridiquement les traductions<sup>24</sup>, la France faisait plutôt figure d'exception. « Le silence de nos lois sur ce point est une lacune véritable » déplore le juriste A. C. Renouard<sup>25</sup>. C'est seulement à partir du Second Empire que l'on verra s'ébaucher en France la constitution progressive d'un statut légal de la traduction littéraire et d'une déontologie de la profession. L'imitation perdra ainsi son statut de *création* littéraire, pour rejoindre celui, beaucoup moins enviable, de plagiat. On doit notamment à un arrêt de la Cour de Paris du 26 janvier 1852 d'avoir reconnu la traduction comme un cas de *reproduction* d'un ouvrage original. Dès lors, l'auteur d'un texte bénéficiait de droits spécifiques en cas de reproduction ou de traduction.

La Convention de Berne en 1886, ainsi que les Accords de Paris dix ans plus tard, assimilèrent progressivement la protection des oeuvres étrangères à celles des écrivains nationaux, ce qui rendait plus difficile la publication de traductions

---

<sup>24</sup> Charles-Augustin Renouard cite par exemple la loi des Pays-Bas de 1817, ainsi qu'une loi russe et belge qui « assimilent entièrement le traducteur à l'auteur en matière de droits » (Voir, *op.cit.*, p. 99).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 38.

frauduleuses au rabais, vrai fléau du marché éditorial de l'époque<sup>26</sup>. Des accords bilatéraux stipulèrent par ailleurs le dépôt ainsi que l'enregistrement des oeuvres étrangères dans chaque pays signataire. Dès lors, une marge de trois ans était accordée à partir de la publication de l'original pour réaliser une traduction. Cette dernière était protégée dès sa parution, ce pour un délai de dix ans<sup>27</sup>. La jurisprudence tendit également à assimiler le traducteur à l'auteur en matière de droits. Le droit d'auteur, jusque-là limité à dix ans, fut élargi à cinquante ans *post mortem auctoris*. Ce n'est que dans la révision de la Convention de Berne à Berlin en 1908 que ce droit fut reconnu comme illimité, une disposition encore valable aujourd'hui.

Même si le cadre juridique s'est perfectionné, les problèmes posés par l'acte de traduire sont, eux, restés les mêmes. Les multiples versions et les aménagements apportés à la Convention de Berne dans le but de délimiter avec un maximum de précision les conditions d'exercice de la traduction n'ont pas empêché l'existence de pratiques plus ou moins licites tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, ce jusqu'à nos jours. Du temps de l'ancien bloc communiste, par exemple, certains pays de l'Est n'hésitaient pas à contrevenir ouvertement aux principes de la Convention de Berne dont ils étaient parfois membres, et à favoriser chez eux la production de traductions pirates, au nom du droit des « peuples » à disposer sans frais des biens culturels et des idées des autres. Encore aujourd'hui en France, - notamment dans le domaine de la traduction théâtrale - il n'est pas rare que l'adaptation à vocation dramaturgique cache des cas de plagiat en bonne et due forme, tout comme lors des doublages de films.

Loin d'être tentés de dissimuler leurs « sources » d'écriture, certains traducteurs de poésie, poètes eux-mêmes, revendiquent maintenant au sein de leur oeuvre cet apport et font même d'une « polyphonie » littéraire un élément essentiel de poétique. Dans son *Waste Land* - un poème tout entier habité par la parole de l'autre -, T.S. Eliot a ainsi orchestré des « voix » venues de tous les horizons, sans même plus chercher à les traduire : il les a greffées, telles quelles, dans son texte. Plus près de nous,

---

<sup>26</sup> Wilhelm Nordemann/Kai Winck/Paul Hertin, *International copyright and neighboring right laws. Commentary with special emphasis on the European Community*, VCH-Verlagsgesellschaft, Düsseldorf, 1990.

<sup>27</sup> Anna Körkel, « *Die Übersetzung aus juristischer Perspektive. Von der Übersetzungsfreiheit zur Durchsetzung des Übersetzungs- und Übersetzerrechts* », in *Moderne Sprache*, 46/2, Ed. Praesens, Wien, 2002, pp. 134-151.

Philippe Jaccottet ne s'est pas davantage privé de convoquer dans ses textes l'inspiration d'autrui. La paternité de ces incitations poétiques ne pose plus question désormais. Signe des temps : un siècle et demi de traductions témoigne du long cheminement des poètes-traducteurs, de la dissimulation-assimilation à la volonté d'inscription.

---

Source : Revue *Littérature*, n°141, mars Larousse, Paris.

> 2006).