

TRADUIRE EN POÈTE
PHILIPPE JACCOTTET, ARMAND ROBIN,
SAMUEL BECKETT

LA RECHERCHE LITTÉRAIRE et linguistique s'est jusqu'à présent assez peu tournée vers l'étude de la traduction du texte poétique. Pourtant, situer cette activité dans l'horizon des réflexions théoriques contemporaines est un point de départ nécessaire vers une étude de plus grande envergure sur les "transferts" poétiques dont la traduction peut être le moteur. En effet, en tant que poste d'observation privilégié sur le langage, la traduction de poésie n'est pas sans importance pour la compréhension des rapports s'établissant entre les systèmes linguistiques et culturels, comme le révèlent la stylistique contrastive et les théories de l'énonciation qui s'intéressent au discours de la subjectivité à tous les niveaux de l'analyse linguistique et littéraire.

1) La traduction de poésie dans l'horizon des théories critiques contemporaines.

Depuis Roman JAKOBSON, la linguistique s'est progressivement ouverte à l'étude du texte poétique traduit. Sa formule "la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice"¹ est restée célèbre. On devine derrière une telle affirmation l'influence des thèses de W. von Humboldt, selon lesquelles la poésie serait une parole qui entretient des liens "mystiques" avec la langue, elle-même symbole d'une *Weltanschauung* particulière. Ce rapport passe par des signes et des sons combinés de façon non dissociable, car la poésie est l'écriture idiosyncrasique et symbolique par excellence. Paul DELBOUILLE² n'a-t-il pas bien montré que toute écriture poétique est fondée sur des symbolismes et des jeux de sonorités, sur un bon usage de la dénotation et de la connotation qui, allant au-delà de la pratique courante de la langue, constituent autant d'obstacles, presque insurmontables, pour le traducteur ? Comme l'affirme un des traducteurs récents de Rilke en français, Jean-Yves MASSON, la traduction d'un poème est une opération éminemment paradoxale, car "elle a pour but une *mimesis* impossible"³. Pour Masson donc, sur les traces de Jakobson, la poésie ne ressortit d'aucune forme de traduction tout court, mais d'une "re-création" :

"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. (...) 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 d'aujourd'hui ? Un abîme les sépare à première vue, et à l'impossible nul n'est tenu."⁴

Dans les années 1980, Efim ETKIND a consacré tout un ouvrage⁵ aux problèmes de la traduction poétique dans lequel il défend la traduction des poèmes *en vers*, chose suffisamment rare pour être relevée. Dans un contexte de “crise du vers”, où les poètes eux-mêmes se détournent de la forme fixe, Etkind propose une typologie des traductions poétiques allant de la traduction-information à la traduction-imitation, en passant par la traduction-interprétation, la traduction-allusion, la traduction-approximation et la traduction-recréation (traduction-information et traduction-allusion étant en général les cas les plus représentés). Ce classement illustre paradoxalement une systématisation de l’acte de traduire, dont l’auteur dénonce, par ailleurs, les dangers :

“Le mal dont souffre depuis longtemps la traduction poétique française a un nom : c’est *la rationalisation systématique de l’original*, qui ignore l’unicité irréductible de chaque poème.”⁶

L’auteur visait ici Prosper Mérimée, qui, tout en affirmant traduire de la poésie, rendait toujours les vers en prose suivant le principe qu’il faut d’abord “satisfaire la raison, l’oreille vient ensuite”⁷! En totale opposition avec la pratique de Mérimée, la ballade “Lore Lay” extraite du *Godwi* de Brentano et mise en vers par Apollinaire est, pour Etkind, l’exemple même d’une traduction poétique toute personnelle “réussie”. En témoigne la première strophe :

DIE LORE LAY	LA LORELEY
Zu Bacharach am Rheine	<i>A Bacharach il y avait</i>
Wohnt eine Zauberin ;	<i>une sorcière blonde</i>
Sie war so schön unf feine	<i>Qui laissait mourir d’amour</i>
Und riß viel herzen hin.	<i>tous les hommes à la ronde.</i> ⁸

A la différence de Baudelaire ou Mallarmé, Apollinaire a choisi de traduire en vers, argument qu’Etkind fait valoir pour démonter l’idée reçue du français comme “langue apoétique”, elle-même issue d’un préjugé vivace sur la “clarté” inhérente à la langue française. Malgré tout, on peut se demander avec Inès Oseki-Dépre⁹ si cette traduction n’est pas précisément un “dosage” réussi de toutes les typologies de traduction proposées par Etkind lui-même, preuve qu’il ne saurait y avoir de “recette” miracle de traduction, applicable *ne varietur*....

Dans une étude devenue classique¹⁰, le linguiste tchèque Jiri LEVY, héritier des théories du formalisme russe, avait déjà consacré au cours des années 1960 une partie importante de sa réflexion aux problèmes posés par la traduction de poésie, avec un accent particulier mis sur le “transfert” des schémas métriques. Comment s’opère le passage du vers original au vers traduit ? La question est délicate en raison de la multiplicité des systèmes métriques qui, propres à chaque langue, ne se recouvrent que rarement. Le vers

syllabotonique, dont le rythme repose sur l’alternance de syllabes accentuées et de syllabes non-accentuées (anglais, allemand, russe), s’oppose ainsi au vers syllabique (français, espagnol, polonais), organisé suivant un compte précis de syllabes. Certains mètres (hexamètre dactylique, alexandrin, distique élégiaque) sont étroitement liés à des traditions littéraires, de sorte que l’on ne saurait impunément traduire sans s’être au préalable interrogé sur le “poids culturel” qu’ils sont susceptibles de véhiculer. C’est ce que souligne aussi le poète Philippe Jaccottet dans un entretien récent :

“L’alexandrin, aujourd’hui, exige un maniement discret dont seuls de vrais poètes (Esteban pour Borges, Bonnefoy ou Thomas, pour Shakespeare) sont capables.”¹¹

Ainsi que J. Levy le faisait judicieusement remarquer, les traductions que l’on doit à Pouchkine des poèmes “hellénisants” d’André Chénier écrits originalement en alexandrins sont rendues en hexamètres, le grand vers de la poésie grecque classique... Nous conviendrons avec E. Etkind que certains mètres comme le distique élégiaque, l’hexamètre ou l’alexandrin, ne sont pas une simple forme métrique : c’est un genre, donc un style spécifique et un contenu particulier¹². Cela est aisément constatable. Théophile Gautier traduisant *Les Nuits égyptiennes* de Pouchkine en alexandrins en fait un poème classique ; la même mésaventure advient aux premiers poèmes allemands traduits en français dans les années 1820 : quand, par extraordinaire, ils font l’objet d’une traduction versifiée, le seul choix de l’alexandrin “hypertextualise” le texte original et le dénature totalement. Il y a ici un cas très intéressant à étudier de “résidu rénonciatif”¹³ quasiment inévitable. Conscient du problème, et pour éviter de telles “dérives”, J. Levy propose que la traduction se fasse dans le *rythme* (“Rhythmus”) plutôt que dans la *mesure* (“Versmaß”) de l’original. Cela est d’autant plus crucial en poésie où la réalisation sonore du rapport vers/contenu est un élément essentiel à la construction du sens poétique. Ainsi, un traducteur allemand pourrait-il souvent, sans perte de “poéticité”, utiliser le rythme du pentamètre iambique comme “équivalent” de la rime présente dans l’original français. Inversement, le traducteur français d’un poème allemand devra prendre garde à ne pas recourir sans réfléchir à un mètre comme l’alexandrin qui “classicise” systématiquement son objet, ainsi que le souligne Eugène Guillevic. Ses versions du poète autrichien Trakl sont pour lui l’occasion d’une mise au point intéressante sur le caractère “culturel” de l’alexandrin et la nécessité de trouver en français des solutions de compromis :

“En français, et c’est assez terrible, qu’on le veuille ou non, on revient inéluctablement à l’alexandrin ; on a beau tenter de le briser : c’est à croire que sa cadence est incluse dans la langue ? C’est très différent en allemand car il s’agit là d’un rythme tonique; le mètre y a un moins grand rôle. Pour traduire j’essaie de rendre le rythme tonique par les accents d’intensité.”¹⁴

On voit par contraste dans la traduction du *Pêcheur* de Goethe par Madame de STAEL combien, mis en français, ce poème d'inspiration dramatique prend des airs de fable dix-huitième siècle ! Le souci de renouveler les schémas métriques français au début du XIXe siècle ou d'en inventer de nouveaux animera un poète tel que Gérard de Nerval, aux traductions duquel on doit parmi les premiers "poèmes en prose" français dignes de ce nom. On constate, par ailleurs, qu'au même moment, dans la presse de l'époque, des tentatives pour traduire la poésie en vers blanc se font jour.

André LEFEVERE¹⁵ (représentant avec José Lambert à Louvain et Gideon Toury à Tel-Aviv l'approche "target oriented" ou "cibliste" des études sur la traduction) a lui aussi tenté de proposer, à partir d'un poème de Catulle, différentes "stratégies" possibles pour la traduction de la poésie : la traduction *phonémique* (type Zukovsky, Klossowski), la traduction *littérale* ou *philologique* (avec appareil critique), la traduction *métrique*, soucieuse de conserver le mètre de l'original, la traduction *en prose*, la traduction *rimée* (voulant conserver le mètre et le rythme de l'original), la traduction en *vers blancs*. Mais ce n'est que pour mieux démontrer l'inanité de telles typologies. En effet, on peut tenir toutes ces "stratégies" de traduction pour également insuffisantes dans la mesure où elles ne se concentrent que sur un seul aspect du texte-source. Observer la restriction imposée s'avère alors, paradoxalement, plus important que traduire le texte lui-même qui se voit dès lors "sacrifié" sur l'autel de la méthode...

Si la traduction de poésie se veut, pour peu que l'on se replace strictement dans l'optique de Jakobson, une "transposition créatrice", c'est peut-être aussi parce qu'elle doit amener vers nous l'étranger en le préservant comme tel, c'est-à-dire en créant dans la langue d'arrivée les conditions de son accueil. Telle est, pour Antoine BERMAN, la "visée éthique" de la traduction, par opposition à la traduction "hypertextuelle" qui affuble le poème en traduction de tous les traits dominants du polysystème d'arrivée. En effet, les contraintes qui pèsent sur la traduction de poésie sont importantes, en vertu du fait que la dimension "esthétique" de l'écriture poétique est omniprésente. La traduction d'un poème ne peut être que "belle", c'est-à-dire se conformer le plus possible au modèle canonique dominant de la culture d'accueil. C'est ainsi que l'on peut comprendre pourquoi, même dans des périodes de "renouveau" littéraire (par exemple, les années 1820 en France et l'émergence du mouvement romantique), l'esthétique de la traduction des textes littéraires se distingue généralement par un caractère pour le moins conservateur. Berman cherche à contrer cette tendance néfaste en restituant, pour reprendre encore les mots de Barbara Folkart, "le lien idiolectal qui constituait l'originalité du texte de départ"¹⁶. Il s'agira donc d'une recreation, une entreprise essentiellement heuristique que Berman emprunte aux Romantiques allemands, notamment à Schleiermacher :

"C'est toute la différence entre Shakespeare traduit par Jouve et Shakespeare traduit par Leyris ou Bonnefoy. Dans le premier cas, on a l'arbitraire capricieux d'un poète qui s'annexe tout ce qu'il

touche ; dans le second, la visée poétique est liée à la visée éthique de la traduction : amener sur les rives de la langue traduisante l'oeuvre étrangère dans sa pure étrangeté, en sacrifiant délibérément sa "poétique" propre"¹⁷

Si pour Etkind, la version de la *Lore Lay* par Apollinaire est l'exemple parfait d'une traduction¹⁸ poétique en vers français, Berman a pour sa part choisi une autre figure tutélaire. Son modèle est Chateaubriand, traducteur du *Paradise Lost* de John Milton en 1836. Cette traduction en prose d'un poème du XVIIIe siècle répond, de manière avouée, à un désir de "fidélité" :

"Me seroit-il permis d'espérer que si mon essai n'est pas trop malheureux, il pourra amener chaque jour une révolution dans la manière de traduire ? Du temps d'Ablancourt les traductions s'appeloient de *belles infidèles* ; depuis ce temps-là on aura vu beaucoup d'infidèles qui n'étoient pas toujours belles : on en viendra peut-être à trouver que la fidélité, même quand la beauté lui manque, a son prix"¹⁹

Il est intéressant de noter ici une petite inconséquence dans les propos de Berman. Son choix de la traduction en prose d'un poème originellement versifié ne contrarie-t-il pas sa recherche de la "visée éthique" de la traduction ? Par ailleurs, l'intention affichée de Chateaubriand, d'autre part, de "faire du nouveau" est peut-être, elle aussi, à revoir. En effet, le choix de la prose pour traduire un poème épique était en 1836 plus une "révolution *post-factum*" qu'une nouveauté :

"Le fait que Chateaubriand, en 1835, soit encore convaincu qu'il est en train d'innover sur la question de la traduction et de la poésie montre qu'il est coupé des réalités de son époque depuis plusieurs années"²⁰.

Selon l'analyse de Barbara Folkart, sa recherche de la "fidélité" se heurte à quelques réalités moins "romantiques" :

"La prétention de Chateaubriand est d'avoir rejoint, à travers un français savamment trituré, une réalité objective, la rection du verbe anglais (*il s'agit ici de la traduction du vers many a row/Of starry lamps.../Yielded light/As from a sky par le verbe émaner conjugué transitivement* : Plusieurs rangs de lampes étoilées... émanent la lumière comme un firmament). (...) La traduction de Chateaubriand, loin de coller aux structures de l'anglais, s'avère ainsi hypertextuelle dans sa poursuite d'un chimérique "génie de la langue anglaise". (...) Il s'agit, avec cette rection insolite, d'un maniérisme qui manifeste *non pas une réalité objective, mais une subjectivité créatrice*. Cette traduction est belle, et juste, et cela devrait lui suffire : on ne peut pas, en toute rigueur, affirmer qu'elle soit plus objective qu'une autre"²¹.

Les périodisations “clé en main” sont donc souvent trompeuses. De plus, la traduction poétique est d'une complexité pratique telle qu'elle requiert à l'évidence quelques “prolégomènes”. Il ne fait aucun doute que dans la traduction de poésie, les distorsions semblent au plus haut point inévitables. On a là, en effet, une écriture où le poids des marges (empreinte subjective inscrite dans le texte) est au coeur même du processus d'écriture et de réécriture.

Les contraintes “esthétiques” de la poésie accroissent de surcroît le risque d'hypertextualisation ou de “poétisation”, pour reprendre les termes d'Henri MESCHONNIC. Pourtant, si l'on en croit ce dernier, la poésie ne serait pas plus “difficile” à traduire que la prose :

“La notion de la difficulté de la poésie, qui se présente aujourd'hui comme ayant toujours eu cours, est datée. Elle inclut une confusion entre vers et poésie. Elle est liée à la notion de la poésie comme violation des normes du langage. La spécificité pratique et théorique de la traduction varie en fonction de la spécificité de la pratique du langage à traduire. Le lieu de la pratique et de la théorie, pour la traduction de tout texte, est le lieu de sa pratique”²².

Le sens du rythme est au coeur de l'argumentation de Meschonnic. Ce ne seraient pas les mots qu'il faut traduire, mais plutôt le rythme dans le discours, ce que l'auteur nomme l'“oralité” (“le son, la couleur, le mouvement, l'atmosphère” selon Valéry Larbaud) propre à chaque texte :

“Ainsi, le grand transformateur du traduire n'est pas le sens, les différences dans le sens, l'herméneutique. C'est le rythme. Pas le rythme au sens traditionnel, d'alternance formelle du même et du différent, ordonnance, mesure, proportion. Mais le rythme tel que la poésie l'a transformé, organisation d'un discours par un sujet, et mouvement de la parole dans l'écriture, prosodie personnelle²³, sémantique du continu.”²⁴.

On ne peut que constater à quel point la critique de la traduction poétique s'avère un exercice risqué en l'absence d'outils précis à même de juger de leur objet. Pour la linguiste allemande Katharina REISS²⁵, toute critique des traductions doit être fondée simultanément sur le texte-cible *et* sur le texte-source. Pour ce faire, une typologie des textes traduits est indispensable, car elle conditionne l'analyse des stratégies traductives propres à chaque type. Ainsi, dans la droite ligne des théories de Karl Bühler, K. Reiss distingue les *textes informatifs* des *textes expressifs* (catégorie dont ressortissent les textes littéraires), les *textes incitatifs* des *textes scripto-sonores* (opéras, lieder, etc.), où chaque type est gouverné par des contraintes spécifiques (linguistiques et pragmatiques). La poésie, qui fait partie des textes expressifs, requiert en traduction l'obtention du même effet esthétique que dans l'original. C'est sur ce point que devra porter le commentaire critique, surtout si le traducteur est lui-même poète :

“La compétence particulière dont jouit l’être au tempérament artiste lui vient d’un sens très marqué des valeurs artistiques et esthétiques. Les conceptions artistiques et les principes esthétiques de cet être transparaissent souvent dans la forme qu’il donne à sa “traduction”. Il ne s’agirait donc pas que le critique condamnât une telle traduction en la jugeant “fausse” ou “inutilisable”, quand bien même la simple confrontation de l’original et du texte traduit lui fournirait des arguments. La tâche du critique consistera plutôt dans ce cas à mettre en lumière les différences entre le “tempérament artistique” de l’auteur et celui du traducteur et à en montrer les répercussions sur la version-cible, puis à en tenir compte dans son évaluation”²⁶.

A quoi fait écho cette juste remarque de Robert DE BEAUGRANDE qui, dans sa théorie de la traduction poétique, s’est également intéressé au cas des poètes-traducteurs :

“Quand le traducteur est lui-même poète, le niveau d’équivalence entre l’original et la traduction est matériellement déterminé par la compatibilité mutuelle des modalités d’interaction entre auteur et lecteur dans les deux instances. (...) Il s’ensuit qu’il ne convient pas d’accuser un poète/traducteur d’infidélité à l’original, comme Hugo Friedrich l’a fait à propos de la traduction de Louise Labé par Rilke: dans de tels cas, on ne doit pas s’attendre à des relations conventionnelles”²⁷.

Dans le domaine de la traduction poétique, le cas des poètes traducteurs est sans doute le plus atypique, le plus subtilement impalpable et, de ce fait, le plus passionnant. En effet, leur qualité de “créateurs de poésie” leur confère, pour ainsi dire, un regard “intérieur” sur cette expérience singulière qu’est, pour un poète, la traduction de poésie. En voyant dans la pratique de traduire l’occasion d’une herméneutique littéraire, Yves BONNEFOY, qui, parmi les poètes traducteurs, s’est peut-être le plus exprimé sur sa pratique, souligne cette complexité :

“Plus une traduction interprète, ce qui est le cas si elle est explicite, et plus elle en devient le reflet de qui l’a tentée, avec toutes ses différences.”²⁸

Il va même plus loin dans ses *Entretiens sur la poésie* en remarquant que :

“Si la traduction n’est pas une copie, et une technique, mais un questionnement, et une expérience, elle ne peut s’inscrire -s’écrire - que dans la durée d’une vie, dont elle sollicitera tous les aspects, tous les actes. Et cela n’exige pas que le traducteur soit “poète” par ailleurs. Mais implique à coup sûr que s’il écrit lui aussi il ne pourra tenir séparée sa traduction de son oeuvre propre.”²⁹

C’est le “rapport de destin à destin”³⁰ dont parle Bonnefoy dans ce même article à propos de ses traductions de Yeats, “l’épreuve d’une pensée par une autre forme de pensée”³¹ qui donnent son sens profond à sa démarche. Il s’ensuit un dialogue sans fin, subtil, susceptible de se poursuivre dans l’oeuvre même du poète traducteur :

“le poète traduit va rester présent dans ce que son traducteur écrit pour sa propre part, il y sera comme un conseiller, comme un des sommets de son horizon.”³²

Ainsi, paradoxalement, un poète traducteur peut bien avoir à coeur de conserver le souffle poétique entendu chez le poète étranger, - ou pour reprendre la belle déclaration d’un autre poète traducteur, Eugène GUILLEVIC, “de le faire parler dans une autre langue que la sienne, avec sa voix, telle qu’on l’entend en soi-même”³³, sa voix poétique propre n’en demeure pas moins toujours audible dans l’oeuvre du poète qu’il traduit. Comme l’écrit Rudolf Borchardt à juste titre :

“Le poète qui se fait traducteur ne peut traduire que de la manière dont il se sent poussé à faire de la poésie : il ne reproduit pas des oeuvres d’art, il répond au son qui l’a touché par l’écho spontané, il répond à la figure qui lui apparaît par le projet qui la façonne.”³⁴

Quelles solutions les poètes-traducteurs ont-ils pu et su trouver à ce qui s’apparente le plus souvent à un “défi”, voire à une “mission impossible” ? A la lumière de cet aperçu, on tentera d’ébaucher quelques situations atypiques mais exemplaires en confrontant l’expérience de trois poètes-traducteurs qui se sont eux-mêmes risqués à cette épreuve et qui ont travaillé à apporter une réponse personnelle à cette question périlleuse qu’est la traduction du texte poétique.

2) Traduire en poète : trois “situations de traduction”.

Rares sont les poètes qui n’ont pas eu un lien privilégié avec la traduction. Le phénomène est singulier mais bien réel, et vérifiable aussi bien en France que dans d’autres cultures. Pourtant, cette concordance souvent systématique de l’écriture et de la traduction chez les poètes n’a été que peu étudiée, alors même que le phénomène, particulièrement remarquable au XXe siècle, soulève des questions d’une extrême complexité dont les réponses sont à chercher aussi dans des territoires placés bien au delà de la pratique courante de la traduction. On ne peut qu’être frappé au constat du nombre de poètes français qui, au fil des siècles, se sont intéressés à l’activité de traduction, faisant eux-mêmes oeuvre de traducteurs en choisissant bien souvent de traduire d’autres poètes. Parmi les noms plus connus, Clément Marot, Du Bellay, Ronsard ou Le Peletier du Mans au XVIe siècle ; Desportes, Malherbe, Chapelain, La Fontaine au XVIIe ; La Harpe, Louis Racine ; André Chénier au XVIIIe. Au XIXe siècle, ce sont Leconte de Lisle, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Larbaud qui illustrent l’art de la traduction ; au XXe, Paul Valéry, Paul Claudel, Valéry Larbaud, Armand Robin, Gustave Roud, Paul Celan, Lorand Gaspar, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, André Du Bouchet, et bien d’autres encore...

Le nombre important de poètes français ayant eu des activités de traducteur est, par ailleurs, un indicateur valable des liens existant entre la pratique de la traduction et la création poétique personnelle, même s'ils n'ont pas été explicitement formalisés à des niveaux théoriques ou critiques. Sur quoi se fondent ce rapprochement si particulier, cette relation étroite qui semblent lier la vie d'un poète à l'activité de traduction ?

On peut spontanément invoquer des raisons prosaïques, matérielles : un statut souvent précaire amène le poète à accepter ou même à chercher des travaux "de traduction" afin d'améliorer l'ordinaire. C'est le cas avoué de Samuel Beckett, d'Armand Robin, de Philippe Jaccottet.

Des raisons plus "politiques", également, ont pu jouer dans la décision de traduire et le choix des auteurs. C'est ainsi qu'Eugène Guillevic, communiste à ses heures, a traduit des poètes issus des pays de l'ancien bloc soviétique sans pour autant connaître vraiment les langues des textes originaux. Une remarque qui vaut également pour certaines traductions d'Armand Robin (du hongrois notamment).

Mais les poètes ne se bornent pas à avoir un lien de surface, motivé par des contingences extérieures, avec la traduction. Ils sont souvent littéralement "hantés" par elle. C'est le cas de Paul Celan, d'André Du Bouchet, de Giuseppe Ungaretti également qui disait vouloir faire dans ses traductions "une oeuvre originale de poésie", de Philippe Jaccottet et de bien d'autres... Il semblerait donc que la poésie et la traduction, parce qu'elles tentent de s'approprier la même part d'immatériel présente dans le langage, ne puissent se passer l'une de l'autre et s'enrichissent réciproquement dans leur démarche. C'est là un dialogue sans nom qui traverse les textes et les âges. Pour de nombreux poètes, en effet, la traduction participe de cette démarche parce qu'elle rend visible une distance dans l'écriture qui est le lieu même où se manifeste l'insaisissable. Un "insaisissable" qui, au-delà des choix de traduction de chacun, fonde la raison d'être de toute quête poétique.

PHILIPPE JACCOTTET : LE TRADUCTEUR ET LE POETE

Ses origines suisses semble faire de Philippe Jaccottet le "passeur" idéal de la poésie germanique en français. Comme l'écrivait Claire Jacquier dans l'avant-propos de son ouvrage consacré au poète traducteur Gustave Roud :

"La traduction des poètes allemands n'est-elle pas la chose la plus naturelle, la plus familière, la plus propre à un écrivain suisse romand ? Fort de sa double appartenance à l'esprit latin et à l'esprit germanique, convaincu de sa mission médiatrice au sein de l'Europe, ne va-t-il pas exceller dans cette pratique de passeur à laquelle il semble prédestiné de toute éternité ?"³⁵

La figure tutélaire de Gustave Roud rapproche sans aucun doute Jaccottet des théories germaniques de la traduction. Sur fond des nombreuses controverses qui animent la deuxième moitié du XXe siècle sur la question du traduire, il tente de son propre aveu de suivre une voie moyenne :

“Je suis en gros une voie médiane : plus docile à l'original que Valéry ou même que Roud, je me garde des stériles excès où l'on tombe en pratiquant trop systématiquement la méthode de fidélité textuelle.”³⁶

L'imbrication de sa pratique poétique et de son activité de traducteur conduit à faire de la traduction un élément original, constitutif de sa propre écriture. Mais pour le grand public, Philippe Jaccottet fut tout d'abord un traducteur connu pour ses excellentes traductions de la littérature mondiale, avant même que l'on s'intéresse à sa poésie. Depuis, la traduction occupe indéniablement une place primordiale dans l'économie de son oeuvre, et, en traduisant, Philippe Jaccottet s'est ouvert une voie vers la parole de l'autre. En témoigne entre autre l'étendue des textes traduits par Philippe Jaccottet dans des domaines et des langues très diverses : principalement de l'allemand, de l'italien, du grec et de l'espagnol. On peut citer pour mémoire, en plus des premières traductions de Thomas Mann, Platon et Homère, l'oeuvre importante de Robert Musil, et, en partie, celles de Rilke et de Hölderlin. De l'italien, il a traduit des extraits de la *Gerusalemme liberata* du Tasse, des poèmes de Leopardi, Ungaretti, Montale ; de l'espagnol, un choix de sonnets des *Soledades* de Gongora. On ajoutera à ce panorama des traductions du poète russe Mandelstam, et des transcriptions de haïku japonais. Si Jaccottet a accompli une oeuvre considérable de traduction et a souvent évoqué les raisons qui l'ont conduit à opérer ce choix, il s'est en revanche assez peu exprimé sur son activité de traduction proprement dite. Comme il n'a jamais “théorisé”, ni exposé sa “méthode”, la pratique réelle de Philippe Jaccottet-traducteur se dévoile surtout à partir des “paratextes” (préfaces, postfaces, notes et avertissements du traducteur) qui parsèment toute sa littérature traduite ; ou bien dans de rares confidences, comme lors d'un entretien accordé en 1997 :

“Je pense - mais je suis l'homme le moins théoricien qu'il soit - qu'il n'y a pas de principes généraux de traduction. Plutôt une écoute de chaque poète dans sa singularité.

La poésie, c'est pour moi d'abord et presque toujours une voix et un ton. Quand je traduis des poèmes, ou même de la prose, j'ai l'illusion que j'entends la voix de l'écrivain et j'essaie, très intuitivement, de l'épouser de mon mieux.”³⁷

Parmi le nombre d'auteurs qui figurent à son palmarès de traducteur, l'oeuvre de Rilke est sans doute une de celles qui illustre le mieux une démarche prise en tension entre “sympathie” rilkéenne et “tentation jaccottéenne”. Un extrait de la *Huitième Elégie* de Duino en est pour nous un bon exemple. Cette élégie, la préférée de Philippe Jaccottet, est

celle qu'il définit comme "la plus continûment méditative, la plus sourde, la plus nue et la moins fervente"³⁸. Fait rarissime chez Jaccottet, on dispose pour ce texte de différentes versions et de corrections successives qui révèlent les incertitudes et les cas de conscience du traducteur.

La traduction de Jaccottet n'échappe pas à la sacro-sainte question du défaut ou du surcroît de traduction si souvent soulevée par les critiques. Les "défauts" que l'on peut relever ponctuellement dans les traductions de Philippe Jaccottet ont ceci d'intéressant qu'ils "trahissent" *in negativo* une certaine conception que le poète se fait de l'écriture en général, de la sienne en particulier avec notamment, la double aspiration contradictoire à la sobriété et à un certain esthétisme, le recul devant une émotivité lyrique trop nettement affichée et la tentation de l'impersonnel.

Und wie bestürzt ist eins, das fliegen muß
und stammt aus einem Schooß. Wie vor sich selbst
erschreckt, durchzuckts die Luft, wie wenn ein Sprung
durch eine Tasse geht. So reißt die Spur

*Et quelle stupeur pour qui doit voler
né d'un ventre! Comme effrayé par lui-même,
il traverse en tressaillant l'air, comme quand une tasse es
fêlée. Ainsi raie la trace de la chauve-souris la porcelaine di
couchant.*

65 der Fledermaus durchs Porzellan des Abends.
Und wir : Zuschauer, immer, überall,
dem allen zugewandt und nie hinaus !
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wie ordnens wieder und zerfallen selbst.

*65 Quant à nous : spectateurs toujours, partout,
tournés vers toutes choses, jamais au-delà !
Cela nous envahit. Nous l'ordonnons. Cela s'écroule.
Nous le réordonnons et c'est nous qui croulons.*

70 Wer hat uns also umgedreht, daß wir,
was wir auch tun, in jener Haltung sind
von einem, welcher fortgeht ? Wie er auf
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal
so leben wir und nehmen immer Abschied.

*Qui nous a retournés de la sorte, que nous
70 ayons dans tous nos actes l'attitude
de quelqu'un qui s'en va ? Et comme sur
la dernière hauteur qui lui montre une fois encore
sa vallée tout entière, il se retourne et tarde-,
tels nous vivons, à chaque pas prenant congé.*

Ne pas faire des *Elégies* rilkéennes une oeuvre trop philosophique et abstraite a toujours été l'un des soucis majeurs de Jaccottet qui, à l'égal du poète allemand, a eu pour même souci de "montrer le simple". Toute la démarche du poète-traducteur peut être mise en perspective de cette exigence : ne pas peser sur le texte, afin que ressorte ce qui est radicalement *simple* même si c'est là ce qu'il y a de plus difficile à saisir, et, à plus forte raison, à traduire.

On a ici l'exemple d'une tentative de synthèse intéressante entre ce que le linguiste Andreas Wittbrodt³⁹ nomme la fidélité au sens (*sinnstreue Gedichtübersetzung*) et la fidélité à l'effet produit (*wirkungstreue Gedichtübersetzung*). C'est ainsi que l'on peut comprendre la disparition en français de certains termes tels que des répétitions, des chevilles logiques du discours, courantes en allemand (par exemple les "und, und, und")

mais plus difficiles à adapter en français. Jaccottet n'a pas craint d'«élaguer» lorsqu'il s'agissait selon lui de servir la clarté du texte traduit, ou bien inversement de se permettre quelques ajouts (démonstratifs, plus rarement pronoms personnels) qui lui paraissaient aller dans le sens d'une plus grande lisibilité.

On peut toutefois discuter du bien-fondé de certains de ces choix. Au vers 63 de notre extrait, par exemple, Jaccottet ne tient pas compte de la charge poétique de l'accusatif de direction en allemand lorsqu'il traduit «wie ein Sprung/durch eine Tasse geht» par *comme quand une tasse est fêlée*. Il aurait pu choisir *Comme une fêlure court à travers une tasse* pour restituer le caractère saisissant de cette image si propre à Rilke. Il est sans doute non moins vrai que souvent chez Jaccottet, le traducteur est distancé par l'auteur. Ainsi, comme on l'a noté, un certain esthétisme se lit par moments, quand le traducteur renchérit sur la poéticité du texte de Rilke (ex. aux vers 64-66 : «So reißt die Spur/der Fledermaus durchs Porzellan des Abends» est rendu par *Ainsi raie la trace de la chauve-souris la porcelaine du couchant*, où le mot «couchant» joue une note plus précieuse que le simple «Abend» de Rilke).

A l'évidence, Philippe Jaccottet rencontre des difficultés à «doser» sa volonté de rester proche du texte original et les instants de «tentation» où sa propre sensibilité de poète prend le dessus. La «griffe» du poète traducteur se retrouve en effet dans des formulations qui rappellent un lyrisme plus «jaccottéen» que rilkéen. C'est le cas de traductions «typiques» telles qu'*insaisissable* pour «unbegreiflich»⁴⁰, *le proche* pour «die nächsten Dinge»⁴¹, *l'avant-printemps* pour «Vorfrühling»⁴², et l'on pourrait citer d'autres exemples⁴³. Même si Jaccottet est souvent l'homme du «compromis», les remarques formulées précédemment ne diminuent en rien la grande sensibilité au texte du poète-traducteur, marquée dans de belles réussites qui témoignent d'un grand sens «poétique» de l'écriture de Rilke : ainsi, le caractère poignant des derniers vers est particulièrement bien restitué, avec notamment la chute pathétique sur le pudique *congé* («Abschied»), renforcée par *à chaque pas* qui manifeste la douleur presque physique de ce départ, en extrapolant sur le «immer» (*toujours*) beaucoup plus neutre et retenu chez Rilke. L'intériorisation dramatique de la scène se marque également dans le dernier vers par l'abandon de la coordination : l'idée de relation est alors remplacée par celle de concomitance (qui est le sens du participe présent).

La traduction apparaît donc fréquemment comme le lieu d'une tension entre deux aspirations contradictoires (la sobriété et un lyrisme moins contenu) que l'on n'observe plus aussi nettement dans les poèmes de Jaccottet lui-même (si l'on excepte les productions de la fin des années 1940/début des années 1950). On ne peut nier que la poétique de Jaccottet trouve une autre forme d'expression dans ses traductions, de même que la voix de Rilke reste parfaitement audible dans les textes de Philippe Jaccottet.

En effet, l'influence de Rilke sur Jaccottet, si elle est diffuse, n'en est pas moins très profonde, même lorsqu'il semble lutter contre elle, par exemple lorsqu'il écrit : "Je me défends aussi de convoquer les anges désormais."⁴⁴ Il y a là une prise de position claire contre Rilke, une démarcation nette d'un certain aspect de sa poésie et simultanément l'aveu qu'il n'en a pas toujours été de la sorte. En effet, dans *Leçons*, l'image très "symboliste" de l'ange est encore présente :

"J'ai relevé les yeux

Derrière la fenêtre

au fond du jour

des images quand même passent.

Navette ou anges de l'être,

elles réparent l'espace."⁴⁵

Ces anges qui nous font penser à ceux des *Elégies de Duino* sont pour Jaccottet une manifestation trop immédiate dans son écriture de la "touche" rilkéenne. Ils disparaissent formellement de sa poésie et *La Semaïson* évacue des remarques du style de ses premiers carnets, telles que : "Il s'agit d'une blancheur inverse de celles des champignons. Anges et larves, anges et spectres"⁴⁶. Toutefois des traces de la présence des anges demeureront dans l'évocation des oiseaux. Jaccottet est en effet fasciné par leur légèreté, leur pureté, comme le révèle, au début de *La Semaïson*, en première note, cette phrase : "Ainsi l'âme est vraiment changée en oiseau."⁴⁷ Or, si l'on parcourt le recueil *Vergers* que Rilke a écrit directement en français, ne trouve-t-on au hasard d'une page : "Souvent au-devant de nous / l'âme-oiseau s'élance"⁴⁸ ?

Ici encore, Rilke et Jaccottet se retrouvent. L'écho est d'autant plus frappant que Rilke a utilisé les mêmes mots, dans la même langue que notre poète. Coïncidence heureuse de traduction ? Ou cheminement plus profond entre les deux écrivains ? Jacques Legrand qui participa à la traduction des oeuvres complètes de Rilke, a souligné leur étroit rapport :

"Beaucoup de ce qu'on a dit sur Jaccottet pourrait s'appliquer à Rilke. (...) Inversement, bien des choses que Jaccottet a dites sur Rilke peuvent s'appliquer à lui-même."⁴⁹

On pourrait faire un constat analogue à propos des traductions de Hölderlin par Jaccottet, poète qui ne cessa de le hanter depuis sa découverte dans les années 1950. Cet échange constant fait la richesse, la profondeur et la grande singularité - dans le meilleur sens du terme - de l'oeuvre de Jaccottet, poète-médiateur qui crée des cadres neufs au langage. Pour reprendre les mots de Bonnefoy, poète-traducteur que Jaccottet ne désavouerait sans doute pas :

“(…) il y a d’autres traducteurs. Ceux qui, engagés dans les labyrinthes d’une écriture dont ils ne savent guère par quels lieux elle passe, ni où elle va (…), ne peuvent rencontrer les signes qu’émettent à même niveau d’autres oeuvres, qu’elles soient dans leur langue ou dans une autre, sans les agréger à leur propre recherche, ouverte et indéfinie.”⁵⁰

ARMAND ROBIN : LE POÈTE DE TOUTES LES LANGUES

De manière avouée, A. Robin tendait à confondre sa voix propre avec celle du poète qu’il traduisait. En raison de ses origines linguistiques, le poète occupe, comme Eugène Guillevic, une position décentrée vis-à-vis de la langue française : jusqu’à l’âge de six ans, sa langue maternelle sera un dialecte breton, le fissel. L’assimilation du français à un âge relativement tardif constituera dans ces conditions pour lui l’apprentissage de la différence et de la traduction consciente. Dès lors, la fascination qui naît du passage constant d’une langue à l’autre ne le quittera plus. La quête d’Armand Robin va se résumer dans une expression : “se traduire”, et s’exprimer dans une passion “polytraductrice” qui n’est pas sans rappeler A.W. Schlegel et son désir de “tout traduire”. On se souviendra que le philosophe allemand avait lancé à la fin du XVIII^e siècle un programme de “traduction total” fondé sur l’idée romantique de l’infinie transférabilité. Dans le cas de Robin, il s’agit d’une “entreprise anti-Tour de Babel née du besoin de trouver l’unité du verbe au-delà de toutes les langues grâce au langage poétique.”⁵¹ La traduction devient pour lui un moyen privilégié de lutte contre une “dépersonnalisation” qu’il vit avec acuité. On peut même dire qu’Armand Robin remplit à merveille les conditions qu’Henri Meschonnic formule à propos des poètes-traducteurs : “(…) le poète doit être traducteur. C’est-à-dire qu’il doit être - le peut-il ? - à la fois plusieurs poètes et plusieurs traducteurs”⁵². Les remarques de Robin sur ses traductions du poète hongrois Endre Ady en sont une bonne illustration :

“Dépersonnalisé, je fus sa personne ; dans tous ses mots apparemment je me suis tu ; je me servis de sa vie pour vivre sans moi un instant de plus.”⁵³

A l’origine de cette “dépersonnalisation”, il faut sans doute lire l’absence, pour Robin, de patrie linguistique réelle et son corrélat évident : le fait que toute sa vie, Robin a eu la sensation de parler une langue qui était pour lui une langue *seconde*. Dans cet état d’absence intérieure, Robin ne va donc pas parler de sa voix propre, mais élire des voix dans lesquelles il va pouvoir se dire ou plutôt se traduire. Sa technique de traduction est fondée sur les jeux de surimpression de voix, l’une se fondant dans l’autre, accentuant par là même le mythe de l’union quasi mystique entre le poète et le traducteur. Dans ses remarques sur la traduction d’Ady, Robin s’en explique clairement : “J’ai perçu maintes fois de la façon la plus forte que je me *traduisais* en des poèmes déjà écrits en des langues

étrangères”⁵⁴ ; “Je me réfugiais sauvagement dans le travail de me *traduire* en Ady”⁵⁵. De même, à propos de la traduction de poètes russes : “Dès que je pus connaître Essénine, Maïakovsky, je me sentis *traduit*”.⁵⁶ Extrapolant à partir des travaux d’Anna Wierbizcka sur le *Natural Semantic Metalanguage*⁵⁷, on peut se demander dans le cas de Robin ce que vaut l’hypothèse d’un même “alphabet poétique”, qui alimenterait l’inspiration des poètes tout en transcendant les différentes origines linguistiques. On pourrait ainsi mieux comprendre le sens de l’expression “se traduire” chez Robin, car qu’est-ce que “se traduire en quelqu’un” si ce n’est reconnaître puis s’approprier chez l’autre ce que l’on porte déjà virtuellement en soi ? Pour qu’une telle alchimie soit possible, le postulat d’une “identité poétique” de l’esprit humain doit être formulé. A. Robin ne semble-t-il pas avoir eu lui-même cette intuition ?

“Il n’y a pas quelque chose qu’on puisse appeler traduction d’un poème d’une langue à l’autre, il y a le même poème en toutes les langues, tous les pays, tous les temps; il y a suppression de la traduction.”⁵⁸

Robin a bien évidemment une approche très personnelle de la traduction et de la poésie. Loin des problèmes linguistiques, le poète est fasciné avant tout par la rencontre de deux “âmes parallèles”⁵⁹ qui parviennent par la traduction à une unité presque sacrée : “Eux-moi sommes UN. Je ne suis pas face à eux, ils ne sont pas face à moi. Ils parlent avant moi dans ma gorge, j’assiège leurs gorges de mes mots à venir. Nous nous tenons son à son, syllabe à syllabe, sens à sens, et surtout destin à destin, unis et séparés en sang et larmes, ontologiquement sans félonie - eux-moi intact UN.”⁶⁰

La “méthode” de traduction d’Armand Robin peut se définir comme une osmose avec les auteurs traduits qui résulte d’une écoute au plus près du texte : “son à son”, “syllabe à syllabe”, dans les langues les plus diverses⁶¹. Mais le statut de la traduction devient alors incertain : faut-il parler de “faux poème d’Essénine” ou de “vrai poème de Robin” ? Le poète traducteur parle lui-même de “non-traduction” et l’un de ses recueils de traductions portera le titre de *Poésie non-traduite*⁶². Il y a “non-traduction” chez Armand Robin parce que traduire consiste pour lui à s’approprier l’original pour mieux le transformer.

Toutefois, si Armand Robin intitule ses traductions *Poésie non-traduite*, il n’en écrit pas moins une poésie qui a un rapport direct avec la traduction, comme en témoigne ce poème dédié justement à la traduction, devenue pour lui thème de prédilection :

TRADUCTION

“Par le choix des mots

Reproduire une âme parallèle

Etre avec elle jusqu’au bout de sa route.”⁶³

A noter encore que son approche singulière de la traduction a eu un écho chez Philippe Jaccottet notamment qui enregistre dans un de ses comptes-rendus critiques la sortie des traductions d'Ady par Robin :

“Robin qui connaît presque toutes les langues modernes, poète sans voix, choisit la voix d'Ady pour se traduire. (...) Je ne puis dire, bien sûr, s'il a été fidèle aux moindres intonations de ces poètes, mais je sens que leur compassion, leur souffrance, leur colère, sont restées aussi brûlantes en lui que dans l'original ; une très grande science du langage était nécessaire pour que cela fût possible.”⁶⁴

La traduction qu'il a livrée d'un texte de la poétesse allemande romantique Caroline de Günderode dans son recueil *Poésie non traduite*⁶⁵ témoigne de manière extrême de cette “ dépersonnalisation-appropriation ”.

AMOUR⁶⁶

LIEBE⁶⁷

O fastueuse pauvreté! Délicieux Recevoir dans le Donner!

O reiche Armuth! Gebend, seliges Empfangen!

En craintivité témérité! En non-captivité captivité!

In Zagheit Muth! in Freiheit doch gefangen. In Stummheit Sprache,

En taciturnité grand Parler

Schüchtern bei Tage,

En plein jour intimidé,

Siegend mit zaghaften Bangen.

Ne triomphant qu'avec craintive anxiété!

Mort fringante de vie! En l'Un délicate vie!

Lebendiger Tod, im Einen sel'ges Leben

Vie banquetante en pénurie! En rébellion abandon de vie!

Schwelgend in Noth, im Widerstand ergeben, Genießend schmachten,

Nie satt betrachten

Bien qu'assouvie, allanguie vie!

Leben im Traum und doppelt Leben.

De songes jamais rassasiée songeuse vie!

Vie en songe de vie et, dédoublée, vie de vie!

Dès la lecture, on est sensible à un *ton* d'écriture qui, pour ainsi dire, “détone” et vient surprendre l'usage “classique” de la langue française, en conservant toutefois un étonnant degré d'idiomatisme : c'est le cas des substantivations de verbes (“Délicieux Recevoir”, “le Donner”, “grand Parler”) où la majuscule conservée au texte témoigne d'une volonté de se rapprocher “graphiquement” des règles d'écriture de l'allemand, du jeu entre l'idiomaticité et le barbarisme qui se lit dans l'écho “craintivité”/“taciturnité”, “taciturnité” légitimant, pour ainsi dire, par effet acoustique, le mot “craintivité” qui, lui, n'existe pas... De toute évidence, Robin a identifié l'oralité comme discours sous-jacent au

poème, confirmant ce propos de la préface de *Poésie sans passeport* : “Compris ou non, approuvé ou blâmé, Robin aura donc réussi (...) à renouveler ce que Paul Zumthor appelle *une culture de l’oralité, de la voix, des concaténations fugitives de mots et de sens.*”⁶⁸ De cette “oralité”, notre poème offre en effet une illustration probante : le traitement des sonorités (échos, allitérations, assonances) fait l’objet d’une attention particulière (“En craintivité témérité”, “En rébellion abandon”, “Bien qu’assouvie, alanguie vie”, etc.) que confirme le maintien de la rime en traduction. A. Robin n’a pas hésité à imposer un choix de rimes masculines spécifique à chacune des strophes (rime en [e] dans la première, en [i] dans la seconde), quand l’original allemand ne présente qu’une succession de rimes plates identiques. Le poème français y doit beaucoup de sa musicalité, même si parfois, la rime est conservée de manière plutôt artificielle, comme aux vers “En rébellion abandon *de vie*” ou “*De songes jamais rassasiée songeuse vie*” où les passages soulignés sont en fait des “chevilles” destinés à créer les conditions de la rime. L’oralité comme macroforme discursive sous-jacente au poème peut se résumer ici par le mot “exaltation” : au style exclamatif, aux phrases courtes juxtaposées, exclusivement nominales en allemand, vient s’ajouter en français une saturation du son [i] qui traduit à la fois l’exaltation et l’angoisse. Le dernier vers du texte, “Vie en songe de vie, et, dédoublée, vie de vie” résume la tonalité d’ensemble. Saturé de “vie”, ce vers est en effet construit sur un jeu de miroir dédoublant réfléchissant à l’infini le substantif “vie”. C’est là le point d’orgue du poème qui par ailleurs résonne sans cesse et de manière lancinante du mot ou du morphème [vi] : “craintivité”, “captivité”, “assouvie”, “vie”... Ce trait d’écriture en français prend une résonance particulière et paradoxale, quand on sait que la poétesse Caroline de Günderode choisira, à la suite d’un chagrin d’amour, de se donner la mort. La mort qui, toutefois, n’est pas totalement absente du texte, même si elle apparaît quelque peu “noyée” dans tant de “vitalité” sonore. Il est vrai que la virtuosité verbale tend quelque peu à devenir le sujet même du poème en traduction (exemple : “Vie banquetante en pénurie” pour “*Schwelgend im Noth*”!), lui conférant des accents souvent précieux que l’original allemand n’a pas.

Mais il n’en demeure pas moins vrai qu’il y a là une vraie tentative d’explorer les possibilités expressives du français (la comparaison avec une version plus récente et plus “académique” du même poème - voir notes - permet d’apprécier le travail d’écriture du poète-traducteur), justifiant l’avis critique porté dans *Poésie non traduite* : “Ce travail d’Armand Robin sur tant de langues différentes enrichira non seulement la poésie française, mais encore le langage même. Il y a là tout un champ nouveau de sensibilité, à peine exploité, et que le public français ne demande qu’à connaître.”⁶⁹

SAMUEL BECKETT :

LE POETE ET SON DOUBLE TRADUCTEUR.

Dès 1930, Beckett écrit des poèmes en anglais, dont l'un, *Whoroscope*, sera primé à l'occasion d'un concours. Vont se succéder ainsi pendant la décennie 1930 un certain nombre de publications poétiques : *Echo's Bones* en 1935, *Home Olga* en 1934, *Gnome* en 1938. De manière révélatrice, lorsqu'en 1937 Beckett choisit de s'installer en France et d'adopter une nouvelle langue, ses premiers écrits en français seront précisément... des poèmes. Les premiers textes poétiques⁷⁰ datent en effet de 1937 ; ce sont de courts poèmes qui seront publiés dans la revue *Les Temps Modernes* en 1946. Ce n'est là que le début d'une trajectoire qui possède une réelle cohérence puisqu'on retrouve une quarantaine d'années plus tard *mirlitonades*, un recueil de poèmes écrits en français entre 1976 et 1978.

Au départ, les deux pratiques poétiques (en anglais et en français) se chevauchent. L'activité de traduction à laquelle s'adonne Beckett favorise particulièrement bien les échanges d'une langue et d'un univers culturel à un autre. Elle est, de plus, une aventure d'écriture à part entière qui rencontre en de nombreux endroits la démarche poétique. Chez Beckett en effet, les textes traduits font partie intégrante de l'oeuvre, ce d'autant plus qu'il s'agit très souvent de la traduction de ses propres créations!

Outre ses traductions de poètes français (Apollinaire, Eluard, Rimbaud), et de Montale pour l'italien, Beckett a en effet largement pratiqué l'autotraduction⁷¹ du français vers l'anglais (moins fréquemment dans l'autre sens⁷²), ne laissant que très rarement à un tiers le soin de traduire son oeuvre. Ceci est vrai pour les romans, le théâtre, mais aussi pour les poèmes où Beckett propose - sans toutefois que cela soit systématique - sa version anglaise des poèmes écrits en français. Ainsi, on peut l'affirmer, ces traductions sont des créations à part entière. En témoigne par exemple la traduction du texte intitulé *Poème 1974*⁷³ qui change de titre et devient en anglais *Something there*. La forme est également modifiée à dessein : aux quatre strophes de trois vers que l'on trouve en français, Beckett substitue trois séquences inégales : les deux premières comportent neuf vers (dont certains sont parfois constitués d'un seul mot), la dernière, de huit vers seulement, fait pour ainsi dire un accroc dans cette ébauche de régularité. Le poème en version anglaise se clôt dès lors sur une impression d'inachèvement que renforce l'imprécision volontaire des termes, leur juxtaposition abrupte et leur redondance :

ainsi quelquefois	<i>so the odd time</i>
comme quelque chose	<i>out there</i>
de la vie pas forcément	<i>somewhere out there</i>
	<i>like as if</i>
	<i>as if</i>
	<i>something</i>
	<i>not life</i>
	<i>necessarily</i>

Lorsqu'un poète s'autotraduit, faut-il postuler l'existence d'une seule marge (ré)énonciative (trahissant la subjectivité agissante du traducteur), d'une seule isotopie subjective, identique dans les deux langues ? Autrement dit, peut-on superposer à 100% les deux démarches, celle du poète écrivant en français et celle du traducteur s'autotraduisant en anglais, de sorte que l'on atteindrait un degré de "transparence" traductive idéal ? Ici encore, comme dans le cas d'A. Robin, les travaux de la linguiste australienne Anna Wierzbicka sur les communications interculturelles et, notamment, la *lingua mentalis*, nous poussent à nous interroger. A partir des hypothèses de Leibniz sur l'existence d'un alphabet humain universel, A. Wierzbicka et son équipe de chercheurs ont tenté d'identifier des unités primaires (*conceptual primes*) qui seraient constitutives de l'esprit humain au-delà des langues singulières. Si donc la structure de l'esprit humain renferme une telle constellation d'éléments représentés dans *toutes* les langues, on peut légitimement se demander dans quelle mesure le "langage poétique", qui est, pour ainsi dire, une sousstrate du langage universel (les formes poétiques d'expression et de représentation existent dans toutes les cultures, y compris les plus primitives) ne serait pas également une sous-jacence de cette *lingua mentalis*.

La question mérite d'être posée car, comme on le sait, Beckett n'étant pas bilingue de naissance (même s'il s'autotraduit !), le français demeure pour lui une langue "empruntée". Ce cas de figure rarissime peut être qualifié de "cas-limite" de traduction. Mais il faut s'interroger sur l'impact de la "compétence biculturelle et bilingue (...) chez un réénonciataire capable de fonctionner en même temps comme énonciataire"⁷⁴. Ainsi, on est bien conscient que le rapport que Beckett entretient avec "ses" deux langues sera bien différent de celui de Julien Green par exemple, anglophone et authentiquement bilingue. On le constate dans le poème cité plus haut où la version anglaise, moins synthétique que le poème écrit en français, semble "trahir" une plus grande agilité de l'auteur (noter le jeu d'assonances "out there/somewhere out there", l'absence de scrupule à malmener la syntaxe anglaise dans l'expression "like as if"), avec, pour effet final, une plus grande "poéticité".

Un extrait d'un autre poème⁷⁵ va lui aussi dans ce sens :

que ferais-je je ferais comme hier	<i>what would I do what I did yesterday and</i>
comme aujourd'hui	<i>the day before</i>
regardant par mon hublot si je ne suis pas	<i>peering out of my deadlight looking for</i>
seul	<i>another</i>
à errer et à virer loin de toute vie	<i>wandering like me eddying far from all</i>
dans un espace pantin	<i>the living</i>
sans voix parmi les voix	<i>in a convulsive space</i>
enfermées avec moi	<i>among the voices voiceless</i>

On constate qu'à la correspondance "formelle" à peu près évidente entre les deux textes ne se superpose pas une correspondance grammaticale tout aussi nette. En effet, on relève un goût de Beckett pour la parataxe plus prononcé en anglais qu'en français (subordination *vs* avalanche de participes présents non coordonnés dans la version anglaise) qui semble aller dans le sens d'une plus grande distance entre Beckett et sa langue maternelle. Si la saturation en participes crée à la lecture un indéniable effet stylistique, il est peut-être aussi paradoxalement le signe d'une moindre recherche, d'une volonté de nier le style ; toutes les désinences en *-ing*, les répétitions *what/what, do/did*, les échos *yesterday/day, voices/voiceless* pourraient être taxées de "faciles", même si elles sont, sous un certain aspect, "poétiques" !

Par ailleurs, la mise en perspective de ces textes en français et en anglais met au jour une différence dans la précision du vocabulaire employé. Vagues et généraux, les mots français s'opposent à une "grille de lecture" anglaise méticuleuse, comme en témoigne l'emploi de *peering* (scrutant) ou de *deadlight* (volet), mot peu usité, attesté en anglais à partir du XVIII^e siècle, répondant au français *regardant* et *hublot*. Notons également l'expression *errer et virer* qui surprend, car on attendrait plutôt le syntagme lexicalisé "tourner et virer". S'agit-il ici d'une marque énonciative "trahissant" le locuteur étranger ? Si la version anglaise révèle, comme il est normal, une plus grande maîtrise des richesses lexicales de la langue, en revanche il est frappant de remarquer que le texte en français se rapproche davantage de la marque beckettienne que l'on connaît par exemple dans les monologues laconiques écrits pour la scène (en français pour la plupart). Il faut donc en conclure qu'il existe un "Beckett en français" nettement distinguable du "Beckett anglophone" et que ces deux instances énonciatives ne sauraient se ramener à l'unité.

On soulignera ici le défi "littéraire" que représente pour Beckett l'écriture de poèmes dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, surtout à une époque qui correspond à ses "début" en France. Ainsi qu'on l'a noté plus haut, le vocabulaire français employé est significativement plus "basique", indice peut-être d'une moins grande maîtrise linguistique, à moins qu'il ne faille lire ici l'illustration du propos de Beckett selon lequel écrire en français procédait chez lui d'un "désir de (s')appauvrir davantage".

On ne peut qu'être fasciné devant cet effet de "miroir déformant" induit par le passage d'une langue à une autre. Ce phénomène, très visible dans l'autotraduction, est encore plus manifeste dans le cas où Beckett traduit en anglais des poètes français. N'oublions pas, en effet, que l'activité de traducteur de Beckett déborde largement le cadre de ses propres oeuvres. Parmi les auteurs qu'il a choisis de traduire, Apollinaire reste pour lui un défi des plus significatifs⁷⁶. On pourrait trouver des points communs à Beckett et Apollinaire, deux auteurs en apparence si opposés : tous deux ont été des dramaturges

d'avant-garde (même si l'expérience d'Apollinaire a été plus que sommaire), tous deux sont poètes et à la jonction de mondes linguistiques et culturels très divers⁷⁷. Pour Beckett, le choix d'une nouvelle langue d'adoption quasi "maternelle" va avoir des incidences spécifiques dans l'acte de traduction en le faisant "retomber" dans le prisme de la langue "répudiée", l'anglais. Il est vrai qu'on ne traduit jamais impunément. Ainsi, la "fréquentation" d'Apollinaire, par exemple, semble bien avoir laissé des traces dans l'oeuvre de Beckett ; certains de ses poèmes adoptent en effet une forme et une écriture (esthétique simultanéiste, collages de perceptions, démultiplication du "moi") qui doivent vraisemblablement beaucoup au poète de *Zone*. Plus récemment, dans *mirlitonades*, on sent encore la "griffe" du poète français sous l'ironie beckettienne :

ne manquez pas à Tanger
le cimetière Saint-André
morts sous un fouillis
de fleurs surensevelis(...)

ne manquez pas à Stuttgart
la longue Rue Neckar
du néant là l'attrait
n'est plus ce qu'il était(...)⁷⁸

S'il est traducteur, Beckett n'en est pas moins poète, et, ne l'oublions pas, dramaturge et romancier. La question de l'autotraduction dépasse en effet chez Beckett le cas des poèmes. Il est l'auteur de multiples autotraductions de ses propres ouvrages (roman et/ou théâtre) de l'anglais en français ou vice-versa. *En attendant Godot*, pièce écrite directement en français, sera traduite en anglais par ses soins. Les solutions qu'il propose sont parfois étonnantes, comme en témoigne le passage suivant, parfait exemple d'adaptation augmentative :

ESTRAGON C'est ça, engueulons-nous.
Echange d'injures

ESTRAGON That's the idea, let's abuse each other.

They turn, move apart, turn again and face each other.

VLADIMIR Moron !

ESTRAGON Vermin !

VLADIMIR Abortion !

ESTRAGON Morpion !

VLADIMIR Sewer-rat !

ESTRAGON Curate !

VLADIMIR, Cretin !

ESTRAGON *with finality* : Critic !

VLADIMIR Oh !

De même, Beckett s'impliquera activement dans l'élaboration de la version en allemand de cette même pièce par Elmar Tophoven, qui n'est donc pas à proprement parler une autotraduction, mais qui révèle en de multiples endroits son rapport atypique à l'acte de traduire. Qu'il s'agisse de traduction ou d'autotraduction, on ne peut que souligner la nature profondément créatrice de ce geste d'écriture chez Beckett. Il est en effet, au sens le plus strict, un acte de production littéraire total, mûri dans l'entre-deux des cultures.

* * *

*

La traduction poétique met très opportunément l'accent, nous semble-t-il dans ces trois cas, sur une réalité assez troublante : bien qu'elle demeure une opération fondamentalement "linguistique" avec toute la rigueur requise, elle laisse toutefois dans son sillage un résidu d'impalpable irréductible qui fait d'elle, nous risquerons-nous à dire, un authentique "réservoir" de poésie. Au-delà des problèmes strictement linguistiques, *traduire* rend en effet manifeste l'existence d'un sensible universellement perceptible mais que la "mise en mots", paradoxalement, nous dérobe. Dès lors, qui mieux qu'un poète serait à même de rapprocher de nous cette réalité essentielle ?

L'écoute de la "voix poétique" et de la façon dont elle se "traduit" dans des poètes aussi divers que Rilke, Ady, Beckett, etc., caractérise sans doute le mieux la démarche du poète qui fait aussi oeuvre de traducteur. Il y a entre le poète-traducteur et le poète traduit une fraternité de destin indéniable qui semble les lier même au-delà des siècles, des langues et de l'Histoire. Ecrire - traduire la poésie : une même épreuve d'écriture, un même effort vers le plus juste mot. Nul poète ne peut prétendre en sortir indemne. Traduire "en poète" n'est donc ni un vain mot, ni un vain programme. Si le sens de la traduction réside, pour reprendre les termes de Hölderlin, dans la rencontre du "propre" et de l'"autre" au coeur de la langue, le poète-traducteur *est* sans nul doute le seul à réaliser la synthèse optimale qui fera du simple corps-à-corps avec les mots *autre chose*, la rencontre de deux "âmes parallèles", portée par la volonté indéfectible du poète "passeur" de convoier celle de l'*autre* "jusqu'au bout de sa route"⁷⁹.

Par cette réflexion sur les rapports de la création poétique et de la traduction chez les poètes, nous avons voulu poser quelques jalons en vue d'une enquête plus large sur les rapports de la traduction et de l'écriture poétique. La littérature européenne et mondiale ne manque pas d'exemples envisageables, susceptibles d'étayer encore plus en détail notre hypothèse de travail et notre approche qui visent à faire de la traduction un nouvel instrument critique valable pour l'étude des textes littéraires en général.

Source : *Poétique*, n°135, Seuil, Paris, 2003.

-
- ¹ R. Jakobson, “Aspects linguistiques de la traduction”, in *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, 1986, p.86.
- ² P. Delbouille, *Poésie et sonorités*, Les Belles-Lettres, Paris, 1984.
- ³ J.-Y. Masson, “Autour de Rilke”, in *8e Assises de la traduction poétique*, Arles 1991, Actes Sud, Arles, 1992.
- ⁴ Ibidem
- ⁵ E. Etkind, *Un art en crise Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'homme, Lausanne, 1982.
- ⁶ Idem, p. 13.
- ⁷ Ibidem
- ⁸ G. Apollinaire, *Alcools*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, p. 115.
- ⁹ I. Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, A. Colin, Paris, 1999.
- ¹⁰ J. Levy, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Athenäum, Francfort, 1969.
- ¹¹ M. Pétilion, Les “transactions secrètes” de Philippe Jaccottet”, in *Le Monde*, 21 Mars 1997.
- ¹² J. Levy, *op. cit.*, p. 150.
- ¹³ Le terme est de Barbara Folkart. Voir : B. Folkart, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Éditions Balzac, Montréal, 1991.
- ¹⁴ G. Trakl, *Poèmes*, traduits et présentés par E. Guillevic, Obsidiane, Paris, 1989, p. 7.
- ¹⁵ A. Lefevere, *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*, Van Gorcum, Assen, 1975.
- ¹⁶ *Op. cit.*, p. 420.
- ¹⁷ A. Berman, “La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain”, in *Les Tours de Babel*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985, p. 58.
- ¹⁸ On notera tout de même qu'Apollinaire s'est bien gardé de signaler que ce texte inséré dans le recueil *Alcools* était une traduction et que l'on doit cette découverte à la sagacité plus tardive des critiques! Ce poème était sans doute dans l'esprit d'Apollinaire plus une création personnelle à part entière qu'une traduction...
- ¹⁹ F. R. Chateaubriand (de), *Oeuvres Complètes*, Pourrat Frères, Paris, 1837, t. XXV, p.iii-xxix.
- ²⁰ (Notre traduction). Cf. J. Lambert, L. D'Hulst, K. Van Bragt, “Translated Literature in France 1800-1850”, in *The Manipulation of Literature*, ed. Theo Hermans, 1985, p. 161.
- ²¹ *Op. cit.*, p. 368.
- ²² H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, p. 313.
- ²³ H. Meschonnic emprunte cette expression à Apollinaire qui parle des “prosodies personnelles” d'un auteur.
- ²⁴ H. Meschonnic, *Poétique du Traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 131.
- ²⁵ K. Reiss, *La Critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, trad. C. Bocquet, Artois Presses Université, Arras, 2002.
- ²⁶ Idem, p. 141.

-
- ²⁷ R. De Beaugrande, *Factors in a theory of poetic translating*, “ Translation Criticism ”, Assen, Van Gorcum, 1978. (Notre traduction).
- ²⁸ Y. Bonnefoy, *Théâtre et Poésie, Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, Paris, 1998, p. 250.
- ²⁹ Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, Paris, 1990, p.153-154.
- ³⁰ Idem, p. 156.
- ³¹ Y. Bonnefoy, *Théâtre et Poésie, Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, Paris, 1998, p. 185.
- ³² Y. Bonnefoy, *Traduire la poésie?* in “ Tribune internationale des langues vivantes ”, novembre 1989, p. 14-16. Voir également, *La Communauté des Traducteurs*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2000.
- ³³ E. Guillevic, “Traduire la poésie”, conférence prononcée à l’Université de Lausanne, in A. M. Mitchell, *Guillevic*, Le Temps parallèle, 1989, p. 193-202.
- ³⁴ R. Borchardt, *Die grossen Trobadors*, in K. Reiss, *op. cit.*, p. 141.
- ³⁵ C. Jacquier, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Payot, Lausanne, 1987.
- ³⁶ M. Graf, “Entretien avec Philippe Jaccottet...” in *Journal de Genève*, 18-19 Janvier 1997.
- ³⁷ Idem, “Jaccottet, poète de la traduction” (entretien) in *Journal de Genève*, Genève, 18-19 Janvier 1997.
- ³⁸ P. Jaccottet, *Une Transaction (...)*, *op.cit.*, p. 142.
- ³⁹ A. Wittbrodt, *Verfahren der Gedichtübersetzung*, Peter Lang, vol. 83, 1995.
- ⁴⁰ R. M. Rilke, “Einmal nahm ich”, in R. M. Rilke, *Oeuvres 2*, Seuil, Paris, 1972, p. 425
- ⁴¹ R. M. Rilke, “Die große Nacht”, Ibidem, p. 426.
- ⁴² R. M. Rilke, “Vorfrühling”, Ibidem, p. 443.
- ⁴³ J. Legrand relève aussi quelques occurrences : “*le sédiment de notre coeur*”, “*le vin clarifié des visages*”, etc. Voir J. Legrand, *op. cit.*
- ⁴⁴ P. Jaccottet, *Après beaucoup d’années*, Gallimard, Paris, 1994, p. 84.
- ⁴⁵ P. Jaccottet, *Leçons*, Poésie Gallimard, Paris, 1971, p. 176.
- ⁴⁶ P. Jaccottet, *La Semaïson*, *op. cit.*, 1971, p. 65.
- ⁴⁷ Idem, p. 11.
- ⁴⁸ R. M. Rilke, *Oeuvres 2*, *op. cit.*, p. 488, §37.
- ⁴⁹ J. Legrand relève aussi des traits de langage (grammaire, syntaxe) germanique chez Jaccottet : “(...) L’influence de la langue allemande a joué sur la poésie de Jaccottet. Il s’agit de la substantivation d’adjectifs, d’adverbes ou de participes, phénomène très germanique, soit sous forme de généralisation (...), soit sous forme de personnalisation, ce qui est plus rare, du moins chez Jaccottet.” A l’appui de sa démonstration, J. Legrand cite des exemples de substantivation tels que “*l’inouï*”, “*le plus loin*”, “*le proche*”, “*l’appauvri*”, “*les attendues*”. Voir J. Legrand, “Jaccottet traducteur de Rilke”, in *La poésie de Philippe Jaccottet*, Unichamp, Champion, 1986, p. 15-16.
- ⁵⁰ Y. Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, *op. cit.*, p. 9.
- ⁵¹ A. Robin, *Poésie sans passeport*, Ed. Ubacs, Rennes, 1990.
- ⁵² H. Meschonnic, *op.cit.*, p. 309.
- ⁵³ A. Robin, *Ecrits oubliés*, t.1, Ed. Ubacs, Rennes, 1977.
- ⁵⁴ A. Robin, *Poésie sans passeport*, *op. cit.*
- ⁵⁵ A. Robin, *Ecrits oubliés I et II*, Ed. Ubacs, Rennes, 1986, p. 176.
- ⁵⁶ Ibidem, p. 178.

-
- ⁵⁷ A. Wierzbicka, *Semantics: Primes and Universals*, Oxford University Press, 1996.
- ⁵⁸ A. Robin, *Poésie sans passeport*, *op.cit.*
- ⁵⁹ On trouve cette expression dans le poème “Traduction” dans A. Robin, *Fragments*, Gallimard, Paris, 1992.
- ⁶⁰ A. Robin, *Poésie non-traduite*, *Avant-propos*, Gallimard, Paris, 1953.
- ⁶¹ Polyglotte, Robin a traduit un nombre impressionnant de langues qui va du chinois au persan en passant par le letton, l’arabe antique, le gallois, et bien d’autres... On en compterait, paraît-il, au total plus de vingt.
- ⁶² A. Robin, *Poésie non-traduite*, *op.cit.*
- ⁶³ A. Robin, *Fragments*, *op.cit.*
- ⁶⁴ P. Jaccottet, *Ecrits pour papier journal*, Gallimard, Paris, 1994, p. 27.
- ⁶⁵ A. Robin, *Poésie non traduite*, Gallimard, paris, 1953, p. 77.
- ⁶⁶ Pour comparaison, la version d’Oliver Apert dans la collection Orphée-La Différence (1992), où, par ailleurs, il n’est nulle part fait mention des traductions de Robin :
- “O riche indigence ! Donnant, il reçoit bienheureusement ! La vaillance au sein de la timidité ! Captif mais dans la liberté.
- Parole au sein du mutisme !
Réservé au long du jour,
Triomphant d’une crainte inquiète.*
- Mort pleine de vie, en Lui la bienheureuse vie
S’enivrant dans la misère, résistant il s’abandonne,
Jouissant le langueur
Jamais rassasié de contempler
Vie dans le rêve la vie et son double.”*
- ⁶⁷ K. von Günderrode, *Der Schatten eines Traumes*, Luchterhand, 1981, p. 54.
- ⁶⁸ A. Robin, *Poésie sans passeport*, *op.cit.*, p. 30.
- ⁶⁹ Idem.
- ⁷⁰ A l’exception de l’un d’entre eux, rédigé d’abord en anglais puis traduit en français par son auteur, ces poèmes sont écrits directement en français.
- ⁷¹ Beckett évoque souvent les “ steppes et savanes d’autotraduction ” auxquelles il se trouve confronté...
- ⁷² On signalera que les poèmes en anglais des années 30 (*Whoroscope, Gnome, Home Olga, Echo’s Bones*) n’ont pas fait l’objet de traduction française par Beckett et que l’édition française des *Poèmes* suivi de *mirlitonades* aux Editions de Minuit en 1978 fait l’économie totale des traductions existantes de l’auteur en anglais !
- ⁷³ S. Beckett, *Collected Poems in English and French*, Grove Press, New York, 1977, p. 62-63.
- ⁷⁴ In B. Folkart, *op.cit.*, p. 211.
- ⁷⁵ S. Beckett, *Collected Poems*, *op.cit.*, p. 58-59.
- ⁷⁶ C. Lombez, “Avant-garde et esthétique en traduction : une autre lecture de “Zone” d’Apollinaire dans la version de Samuel Beckett”, in *Revue d’Etudes Françaises*, n°5, Université de Budapest, 2000. Egalement C. Lombez, “Samuel Beckett, un poète français ? Rapports de l’identité et du langage”, in *La Langue de l’autre ou la double identité de l’écriture*, Publications de l’Université François Rabelais, Tours, 2001.
- ⁷⁷ Il n’est pas inintéressant dans ce contexte de noter qu’Apollinaire n’a pas parlé le français avant l’âge de 7 ans, mais seulement l’italien, ce qui le met en porte-à-faux, comme plus tard Beckett, par rapport à la notion de langue maternelle, le situant encore davantage dans l’entre-deux des cultures.
- ⁷⁸ S. Beckett, *mirlitonades*, Editions de Minuit, Paris, 1978, p. 40.

⁷⁹ A. Robin, *Fragments*, *op.cit*