LIGNES DE FUITE DE LA TRADUCTION[1]

Mircea ARDELEANU
Université « Lucian Blaga », Sibiu, Roumanie
mirceaardeleanu2000@yahoo.fr

Abstract : The poet Oskar Pastior (1927-2006) was one of the most productive and innovating translators. Pastior's translations are sorted out in four types : a) a "traditional" or "common" translation submitted to the Original (Blaga, Eminescu etc.) ; b) a "co-productive" translation directed toward a text that is the common work of the translator and the creator (Petrarch) ; c) a "provocative", "symbiotic", translation, based on the appropriation of the poetic matter and manner of the poem where the semantic transfer loses its exclusive character (*Mein Chlebnikov*) ; d) "oulipian" translations, free and ludic, presented either as "surface translations" or "variations" of the phonetic matter of the original poem. The author distinguishes an evolution of Pastior's concept of translation from constraint toward freedom.

Keywords : Oskar Pastior, poetic translation, Gellu Naum, Pétrarch, Chlebnikov, Baudelaire, Raimbaut de Vaqueiras.

Pour mémoire.

Si Oskar Pastior poète jouit de toute la considération et de toute la reconnaissance, à en juger d'après les échos critiques et les commentaires qui s'enchaînent dans le temps et configurent une vaste géographie critique, le profil de traducteur d'Oskar Pastior semble moins proéminent, en tout cas moins précis dans la conscience critique. Une synthèse critique de l'expérience pastiorienne de la traduction poétique manque totalement, malgré l'émerveillement unanime et l'admiration de ceux qui approchent Pastior par ce biais. Enfin, la question délicate entre toutes, du rapport entre la poétique « poétique » et la poétique de la traduction chez Oskar Pastior ne semble pas avoir suscité de commentaires significatifs.

[1] Une variante de cet article a été publiée sous le titre « Traduction poétique – poétique de la traduction chez Oskar Pastior » dans : Iulian Popescu (coord.): *Valeriu Stoleriu – Val Panaitescu : in honorem*, Iaşi, Editura Universităţii « Al. I. Cuza », 2009, ISBN 978-973-703-490-8, p. 126-159.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

Cependant, un regard, même fugitif, sur l'œuvre d'Oskar Pastior suffit pour constater que la traduction y tient une place considérable, qu'elle accompagne sans discontinuer le cheminement du poète et qu'elle évolue dans le temps. Oskar Pastior a traduit, avec brio, des auteurs difficiles: de l'anglais, Gertrude Stein[2], du néerlandais, Wiel Kusters[3], du français T. Tzara, Georges Perec[4], de l'italien Petrarque[5] etc. Mais ses exploits sont incontestablement les traductions du roumain[6] : tout Urmuz[7], tout Gellu Naum[8], une grande partie de l'œuvre poétique de Marin Sorescu[9] et du jeune Tristan Tzara[10], de Ioan Alexandru, d'Ana Blandiana pour ne pas parler d'Eminescu et de Blaga, du balkanique et européen Panait Istrati, de Ştefan Bănulescu et de Leonid Dimov qui doivent tous à Oskar Pastior d'être passés de l'autre côté de la langue roumaine pour trouver une place dans la conscience poétique européenne à travers la langue allemande. Exploits aussi ses traductions du russe, notamment celles de l'œuvre de Chlebnikov[11], le

[2] *Ein Buch mit Da hat der Topf ein Loch am Ende*, avec Sisi Tax, Berlin, 1987, et *Reread another / Nochmal den Text ein anderer*, Basel, 2004.
[3] *Ein berühmter Trommler*, avec Joep Bertrams, München, 1998 ; *Carbone notata*, Berlin, 1988.
[4] PASTIOR, Oskar / PEREC, Georges, *La Clôture* / *Okular ist eng oder Fortunas Kiel*, Ed. Plasma, Berlin, 1992.
[5] PASTIOR, Oskar / PETRARCA, Francesco, *33 Gedichte*, Carl Hanser Verlag, München, 1983. Une version en français de ce volume a été publiée aux Éditions Royaumont en 1990 : *Pétrarque. 33 poèmes*. Voir aussi : Oskar Pastior, *33 poeme cu Petrarca*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000.
[6] Pour une bibliographie complète des traductions littéraires pastioriennes du roumain vers l'allemand voir Horst Schuller : « Dichter verstört Zöllner. Gedanken zu Leben und Werk von Oskar Pastior », *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien, 32. (103.) Jahrgang (2009), Heft 1, p. 30-45.
[7] URMUZ, *Das gesamte Werk*, Edition Text + Kritik, München, 1976. 2. überarbeitete Auflage, München 1983, « Frühe Texte der Moderne ».
[8] NAUM, Gellu, *Black Box.* Gedichte. Mit einem Nachwort von Ioan Pop.[Übertragen zusammen mit Georg Aescht: I. Übersetzungen: Oskar Pastior, S. 6-65 ; II. Übersetzungen : Georg Aescht, S. 67-239], Wieser Verlag, Klagenfurt/Salzburg, 1993. *OP* [Oskar Pastior] *entdeckt GN* [Gellu Naum] (Ausgewählte Gedichte, Übersetzung und Einführung von O.P.). Europa-Verlag, Hamburg/Wien, 2001. « Lyrik im Europa-Verlag. Dichter entdecken Dichter ». Gellu Naum, *Pohesie.* Sämtliche Gedichte. Übersetzt von Oskar Pastior, Ernest Wichner. Herausgegeben von Ernest Wichner, Urs Engeler Editor, Basel, 2006.
[9] SORESCU, Marin, *Der Fakir als Anfänger*, Carl Hanser Verlag, München, 1992.
[10]TZARA, Tristan, *Die frühen Gedichte*, Edition Text und Kritik, München, 1984. « Frühe Texte der Moderne ».
[11] CHLEBNIKOV, Velimir, *Werke*. *Poesie, Prosa, Schriften, Briefe*, herausgegeben von Peter Urban, Rowohlt Verlag, Reinbek, 1985 (contient, entre autres, 27 poèmes transposés par Oskar Pastior).

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

futuriste russe inventeur de langage[12] qui se plaisait à mélanger linguistique, mathématiques et poésie, comme Lewis Carroll et maints oulipiens. Voici, en partie, pourquoi, après une étude sur la poétique ludique d'Oskar Pastior[13], nous essayons de nous pencher aujourd'hui sur son œuvre de traducteur.

Car il y a un lien indissociable entre création et traduction chez Pastior. La traduction marque, elle aussi, les étapes du poète dans sa quête de langage et alimente celle-ci. Elle est une composante forte de l'expérience pastiorienne du langage poétique, elle lui fournit matière à réflexion et à prouesses et sert de banc d'essai pour ses trouvailles poétiques.

Elle révèle également à quel point d'intensité a porté Oskar Pastior le problème de la création et de la traduction ou de la traduction comme création. Articulées sur le biographique, chez Oskar Pastior traduction et création poétique proprement dite tendent à se confondre. En effet, l'axiome primordial et paradoxal d'Oskar Pastior traducteur postule l'impossibilité de la traduction poétique. Comme il le dit à plusieurs reprises, pour lui la traduction n'est pas. Ou, plutôt, la traduction n'est pas la traduction. Elle est création, au même titre que l'écriture poétique originale : « On ne peut traduire la poésie », affirme-t-il[14]. Quand on lui fait remarquer que, cependant, on le fait, il explique :

> Puisqu'on le fait malgré tout, et on le refait toujours, car on y prend plaisir aussi, alors on y est aussi en tant qu'auteur à l'œuvre. Traduction est le faux mot pour une chose qui n'existe pas.[15]

Son expérience linguistique et poétique proposent des éléments d'explication d'une conception si radicale, Pastior prenant volontiers pour jalons de vie des événements ayant eu un impact dans l'ordre du

---

[12] Il s'agit de la réflexion de Chlebnikov autour du concept de « langue des étoiles » qu'il a inventé et mis en circulation ; dans cette langue, les syllabes sont considérées comme des « entités essentielles et vivantes ». Maïakovski appelle Chlebnikov ce « Colomb de nouveaux continents poétiques », et il ajoute : « Chlebnikov n'est pas un poète pour les consommateurs ... Chlebnikov est un poète pour les producteurs. »

[13] ARDELEANU, Mircea, « Oskar Pastior – Poetica ludică », *Transilvania*, 5, 2001, p. 57-63.

[14] *Hermannstädter Zeitung*, Nr. 1577, 5. Juni 1998.

[15] *Id*. « Poesie kann nicht übersetzt werden. [...] Wenn man es trotzdem tut, und man tut es immer wieder, weil man ja auch Spaß hat, dann ist man auch als Autor am Werk. Übersetzen ist das falsche Wort für eine Sache, die es nicht gibt. » Nous assumons la traduction de fragments de l'allemand et du roumain, ainsi que la terminologie théorique, poétique et traductologique *ad hoc*.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

langage, au point de parler de sa « biographie linguistique »[16] et d'identifier l'homme à sa langue[17].

Sans vouloir entrer dans d'inextricables problèmes théoriques ou de périodisation, il nous semble que la traductologie poétique d'Oskar Pastior se laisse décrire par une figure quadripartite ou quadripolaire, correspondant à quatre manières caractérisées de penser et de pratiquer la traduction – quatre types de travail ou quatre angles d'approche, si l'on veut, quatre lignes de fuite, horizons ou frontières –, autour desquelles nous allons disposer les quelques considérations qui suivent afin d'en rendre un compte aussi complet que peuvent le permettre les limites de cet article.

Première ligne de fuite. Traduire ou la déférence.

La manière la plus aisée à cerner, la mieux définie, est celle de jeunesse, se situant sous le signe des maîtres de la parole poétique à laquelle la traduction se soumet volontiers au nom de la primauté de l'Original, de la déférence envers le Poète créateur et des postulats classiques de loyauté du traducteur. Elle correspond également à l'idéologie littéraire dominante de Roumanie, le pays d'origine d'Oskar Pastior, dans les années 50 et 60, à l'emprise de laquelle Pastior, comme d'autres écrivains, n'a pu se soustraire. Il n'est pas moins vrai qu'elle convient parfaitement aux auteurs et aux ouvrages traduits : poètes classiques, ouvrages en prose etc. Le bilan de cette étape ou « manière » est considérable : plus de quinze ans de traductions, plusieurs volumes et non des plus faciles : Lucian Blaga, *Ausgewählte Gedichte*[18], *Chronik und Lied der Lebenszeiten*[19], Panait Istrati, *Kyra Kyralina*[20] etc.

À partir de là, les traductions pastioriennes s'ordonnent sur des lignes de fuite d'une liberté, d'une audace toujours accrues. La seconde « manière » est celle dont témoigne le volume *33 Gedichte* von Oskar Pastior und Francesco Petrarca, de 1983, où le texte de la traduction est

[16] *Akzente* 44 (1997), Heft 5, p. 444.
[17] *Ibid.*, p. 442 : « Ich bin was ich schreibe. Was ich schreibe ist ein anderes. Beweise mir, daβ du nicht bist was du nicht bist, Sprache. Die ich bin und ich ist. » [Je suis ce que j'écris. Ce que j'écris est un autre. Prouve-moi que tu n'es pas ce que tu n'es pas : langue. C'est elle que je suis et qui est moi.]
[18] BLAGA, Lucian, *Ausgewählte Gedichte*. Deutsch von Oskar Pastior. Mit einem Vorwort von Aurel Rău. Jugendverlag, Bukarest, 1967.
[19] BLAGA, Lucian, *Chronik und Lied der Lebenszeiten*. Deutsch von O. Pastior. Mit einem Vorwort von George Ivaşcu. Jugendverlag, Bukarest, 1968.
[20] ISTRATI, Panait, *Kyra Kyralina*. Aus dem Rumänischen übertragen von Oskar Pastior. Mit einem Nachwort von Margot Böttcher. Kriterionverlag, Bukarest, 1982.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

offert comme œuvre commune du poète et de son traducteur. Le titre du volume, où le nom du traducteur précède celui de l'auteur mais ne se substitue pas à lui, le montre sans ambiguïté. La troisième manière, par-delà les textes de l'anthologie de 1972[21], aboutit au *Mein Chlebnikov de 1994*[22], réédité en 2003, qui réunit tous les textes d'Oskar Pastior écrits à partir de Vélimir Chlebnikov. Ce volume témoigne de l'appropriation totale de la manière poétique et du langage de Chlebnikov par Oskar Pastior et, surtout, de la primauté de l'écriture sur la traduction dans le travail même de traduction. La quatrième manière marque un point de non retour : celui de l'affranchissement total de la traduction par rapport au sémantisme de l'œuvre originale. C'est dire, en modifiant légèrement une formule poétique d'Oskar Pastior: « Désormais, on peut traduire tout ce qu'on veut »[23].

Pour des raisons d'économie autant que pour éviter de fâcheuses redites, qu'il nous soit permis de contourner l'œuvre massive de la première manière, relevant d'un certain « classicisme déférent » de la traduction, afin de jeter sans tarder un regard – critique, cela va de soi – sur le domaine de la découverte et de l'expérimentation en traduction correspondant aux trois autres manières d'Oskar Pastior.

Deuxième ligne de fuite. Les *Poèmes avec Pétrarque* ou le poète comme compagnon du traducteur et la traduction comme co-(n)naissance du poème.

Dans une lettre à Bernard Noël, datée janvier 1995, où nous trouvons une véritable *ars poetica*, Oskar Pastior écrit parlant de la traduction :

> Il n'y a pas de traduction. La traduction n'existe pas. Toute lecture est traduction. Juxtaposition, pourrait-on dire, de toutes les absences implicites.[24]

[21] CHLEBNIKOV, Velimir, *Werke*, Band I, *Poesie*, hrsg. von Peter Urban, Rowohlt Taschenbuch Verlag (das neue buch), Reinbek bei Hamburg, 1972.

[22] *Mein Chlebnikov*. Gedichte und Texte von Velimir Chlebnikov, übertragen und gelesen von Oskar Pastior (+CD), Gertraud Scholz Verlag, Obermichelbach, 1993.

[23] PASTIOR, Oskar, *Jetzt kann man schreiben was man will"* [Désormais on peut écrire ce qu'on veut], Werkausgabe, herausgegeben von Ernest Wichner, Band 2, Hanser Verlag, München / Wien, 2003.

[24] *Akzente* 44 (1997), Heft 5, p. 442, « Lettre à Bernard Noël ». « Es gibt keine Übersetzung. Jede Lektüre ist Übersetzung. Juxtaposition, könnte man sagen – auch aller impliziten Absenzen. »

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

Contre tous les clichés qui postulent la primauté de l'Original, la « fidélité » du traducteur et la soumission au Texte, cette soumission pouvant aller jusqu'à la négation de soi du traducteur, Oskar Pastior se fait un principe de garder la distance au cœur de cette approche, évitant de donner dans la conception documentariste du transfert d'un texte d'un idiome à un autre. La transposition du poème étranger dans la langue du lecteur doit permettre, selon Oskar Pastior, l'émergence d'une grammaire latente, d'une nouvelle syntaxe ou d'une *rime* inouïe dans la langue-cible, contribuant à la transformation de celle-ci, à son décentrement, à sa mort et à sa résurrection. La traduction est ainsi une chance offerte aux langues de se féconder et de se régénérer par le contact, de se renouveler par leur commun travail et leur commune contribution à l'être et au dire poétiques.

Cette conception va de pair avec une idée générale de la traduction comme reproduction ou reconstitution, dans l'autre langue, non de l'énoncé poétique, mais du processus de l'énonciation lui-même, c'est-à-dire du processus même qui est à l'origine de la création ; comme possibilité de report du processus d'engendrement et de la structure de signification d'un espace sémiotique à un autre.

C'est le postulat de la possibilité d'un tel « transcodage » qui autorise et guide le travail du traducteur. Encore une fois, ce n'est pas le mot, ni même l'« idée », qui y font l'objet et le contenu du processus de traduction, mais les cadres de référence et la démarche mentale de la création, ce qui veut dire, en fait, que le traducteur met en branle, dans sa langue, toute la « machinerie poétique » dont le travail avait abouti au poème-objet. Ceci étant, le texte issu de la traduction renferme le poème d'origine sous la forme d'une matrice, d'une empreinte négative, comme si le traducteur creusait, dans la matière signifiante de sa langue, la forme, la modalité d'existence et de signification, le topos du poème d'origine que son travail prend pour objet. C'est le « lieu » du poème, sa situation dans l'ensemble de la langue que le traducteur détermine, transpose et décrit, le poème lui-même n'étant qu'une incarnation passagère, un avatar, une « possibilité » concrétisée des déterminations spécifiques de ce topos. Démarche naïve et sophistiquée, privilégiant l'imaginaire et la liberté au dépens de la soumission à la concrétude matérielle et bornée d'un travail de seconde main ; démarche pleine de candeur, dirait-on, de l'enfant qui imagine l'oiseau miraculeux en contemplant les frondaisons de l'arbre et le nid qui le « contient » quand aucun œil humain n'est là pour en surprendre les mouvements.

On voit à l'œuvre, dans cette approche d'Oskar Pastior, un autre principe également; celui de la nécessité d'individualiser les textes afin de les soustraire à leur tendance au figement entraînée par la répétitivité

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

des concepts et par l'usure du temps. Le traducteur doit se livrer à la vérification permanente de la valeur d'actualité de ceux-ci, de leur identité unique, de leur validité poétique. Il doit s'astreindre à l'enregistrement fidèle de tout glissement de sens intervenu dans le temps, à l'indexation rigoureuse et minutieuse des métamorphoses incessantes du signifié sous le masque d'un signifiant apparemment stable; il doit accorder un soin spécial aux configurations inédites et éviter leur réduction, leur neutralisation, leur naturalisation… Car chaque poème est une « vérité nouvelle », une « création créatrice », ouverte, qui sollicite la créativité de l'autre, et non création créée, liée à jamais à un nom, objet refermé sur soi, inerte et sans rayonnement.

Il y a ici toute une déontologie implicite, toute une étique humaine de la bravoure et de l'audace de traduire. Car il s'agit bien d'oser : oser regarder le poème en lui-même comme une chose unique et irrépétable ; oser être soi même devant le poème, nu, démuni, faisant table rase du bouclier de stéréotypes et d'idées toutes faites. Le travail du traducteur se situe dans un champ de tension permanente entre incitation et frustration, il est marqué par un risque permanent. Le poète traducteur joue une partie irrépétable au bord d'un abîme, il se trouve pris dans un jeu où le gain est à tous, et l'échec uniquement à soi.

En parlant de son expérience avec les textes de Pétrarque, Pastior dit :

> J'y fus impliqué personnellement. Choqué par chaque indice que c'était bien de moi qu'il s'agissait quand il paraphrasait : que c'était bien de lui qu'il s'agissait, là même où mon approximation ne se laissait pas repérer à l'aide de son „autre". Et cela devenait captivant.[25]

Pastior présente son travail comme un « projet », comme une tentative d'approcher la poésie et la personne de son « collègue » Francesco :

> [...] ce ne fut pas en fait une ambition réelle de vouloir traduire ces textures poétiques « telles qu'elles sont » ; telle chose est-elle possible d'ailleurs? Il était question plutôt de savoir comment se fait et ce qu'est la connaissance du texte. [...] Plus tard, [...] quand il m'a semblé découvrir une charge poétologique précise [...] je fus saisi par la curiosité. Nommément : celle de chercher à voir, tout en en faisant

[25] « Am fost implicat personal. Şocat de fiecare indiciu, că despre mine era vorba, când el parafraza; că despre el era vorba, chiar şi atunci când aproximarea mea nu se lăsa reperată cu ajutorul „altului" său. » « Epilog cu privire la proiect », Oskar Pastior, 33 poeme cu Petrarca, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 78.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

> l'essai, ce qui se passait à l'intérieur des processus poétiques dans le champ de tension de formation des notions et des métaphores au fur et à mesure de la prise de conscience qu'on en faisait par le truchement de la langue.[26]

Ce que Pastior cherche chez Pétrarque, ce n'est pas la forme perceptible du poème, forme que Pastior considère comme « naturelle », par conséquent sans relevance poétique. C'est ce qui se cache au-dessous de cette forme trompeuse : objet monotone, apparemment insignifiant, en fait, le travail même de conceptualisation, le processus de connaissance poétique de l'objet, une théorie de la connaissance poétique du monde, peut-être, comme cela aura pu avoir été chez Pétrarque au sommet de la fièvre de création du *Canzoniere* dédié à celle qui imprégnait toutes choses de son être et de son esprit, Laure de Noves. Sa stratégie de traduction ne consiste pas à révéler un Pétrarque éternel, « officiel », commun, mais l'autre Pétrarque, l'étranger, « son » Pétrarque à lui, comme il dira plus tard « son » Chlebnikov, en se servant du « stratagème méthodique » qui consiste à surprendre les métaphores de celui-ci *in statu nascendi*, ce qui lui permet d'emprunter les « plis du temps » afin de mieux les approcher.

Le risque qu'il fallait à tout prix éviter était donc celui de céder à la tentation répétitive, et à celle du figement, quitte à sacrifier tout ce qui, le long des siècles, a composé, trait pour trait, l'immense figure de Pétrarque. Il fallait casser cette figure, la mettre en pièces. Il fallait suspecter chaque pièce d'avoir été détachée d'une autre image, fausse; il fallait tout vérifier, afin de recomposer le « premier » Pétrarque, tel qu'il était en train de composer ses sonnets.

Ce n'est qu'à ce prix que « quelque chose » pouvait advenir entre les poèmes de Pétrarque et ceux du traducteur, car le nœud de la question ne consiste pas dans la comparaison avec l'original, mais dans le face à face simultané, artificiel des deux. « [...] la polarisation traditionnelle (ici l'„original" − là la „traduction") ne saurait expliquer en une mesure satisfaisante cette situation. »[27]

Ce n'est que par le biais de cet appareil que l'Original peut être approché sans danger. Aucune contamination de l'Original par la traduction, ni de la traduction par l'Original ne sera possible, toutes les précautions ayant été prises. En même temps, la traduction ne sera pas « copie » du poème dans l'autre langue, mais « re-production » du poème dans l'autre langue, mise en œuvre de toutes les possibilités de

[26] *Ibid.,* p. 75.
[27] *Ibid.*, p. 79.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

celle-ci pour aboutir à la reconstitution du mécanisme poético-sémiotique du poème premier, co-engendrement ou co-genèse du poème, création à plein titre. Non pas « traduction de poème » mais « poème-traduction »

Ce qui se passe alors est tout à fait inédit : la « force de gravitation » qu'exerce l'immense « corps poétique » Pétrarque, avec tout le poids de la tradition, avec tout son arsenal rhétorique, avec tout l'appareil culturel bâti tout autour de son œuvre pendant des siècles, avec toute la « mécanique poétique » qui le sous tend se trouvent mis en échec; non seulement Pastior réussit à se soustraire à ce piège « magnétique », il s'efforce de lui opposer bien davantage qu'une simple résistance : une force de sens contraire, un refus, une force de négation qui, évidemment, ne pouvait être qu'une force d'affirmation, matérialisée dans un autre texte − un texte autre − dans un poème dont l'auteur premier est le coauteur, un poème « avec ». Face au nouveau texte, le texte premier à son tour se défend, réplique, envoie des flèches, re-vit, animé d'une vie nouvelle. Une relation réflexive et dynamique s'installe entre eux, qui multiplie et élève en puissance le pouvoir de signification du poème, de la langue.

Troisième ligne de fuite. Le ravissement de Chlebnikov.

Si le travail autour de Pétrarque était le résultat d'une méditation pratico théorique qui n'avait pas besoin de multiplier les exemples – « Trente-trois approches, c'est peut-être trop », note Pastior[28] – ni d'être continuée dans le temps, la démonstration étant suffisante et éloquente, la relation à Chlebnikov se situe d'emblée sous le signe de la durée, de la prolifération quantitative et de la multiplication des angles d'attaque et des saisies. À la différence de Pétrarque qui a occupé l'esprit du traducteur un moment bien déterminé, environ cinq ans avec des « poussées » et des interruptions, Chlebnikov hante Pastior pendant plus de trois décennies, si l'on prend en considération le temps de travail qui précède la publication de l'anthologie *Chlebnikov* en 1972 par Peter Urban et celui qui s'est écoulé entre celle-ci et la publication du volume *Mein Chlebnikov* chez Urs Engeler trois ans avant la disparition du poète traducteur. En effet, sollicité en 1969, Pastior, s'y met tout de suite et, en presque trois ans, prépare les versions de quelque 27 poèmes.

La comparaison avec l'épisode pétrarquéen en dit long sur le travail d'Oskar Pastior : d'un côté, cinq ans et 33 poèmes « avec »

[28] *Ibid.*, p. 77.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

Pétrarque, de l'autre, trois ans et 27 textes, mais avec des retours et des prolongements sur un quart de siècle. Rien d'étonnant au fond, puisque l'œuvre de Chlebnikov passe communément pour impénétrable, autant dire pour intraduisible, Chlebnikov étant l'un des artistes les plus téméraires (et les plus hermétiques) du XX^{e} siècle.

Hanté par les mots et les nombres, la réflexion de Chlebnikov sur la nature du langage le conduit à une poétique nouvelle qui exige la récupération ou la reconstitution de mots et de significations perdues de la langue, la création des mots dont l'expérience réduite de l'homme dans son univers indigent et répétitif n'a pas permis la naissance, la mise en place d'un langage trans-rationnel, total et universel, susceptible d'engendrer une compréhension et une entente absolues de l'homme et du monde. Cette nouvelle langue rendrait l'homme à sa vocation originaire qui est celle de la communication, du bonheur et de la perfection. Chlebnikov amalgame d'une manière originale l'imagination du poète, les raisonnements du scientifique et la vision globalisante du philosophe et en fait des symbioses et des synthèses uniques. Il espère arriver ainsi à rapprocher les méthodes de l'art des méthodes des sciences et déboucher immédiatement sur une nouvelle mythologie, servie par cette langue nouvelle que partagerait toute l'humanité. Chlebnikov écrit en une langue artificielle, différente du russe classique ou littéraire, donnant priorité aux sonorités, présentant des variantes et des déformations des mots, une langue au-delà des concepts, fondée sur une relation de forte motivation du signe linguistique, qu'il appelle « la langue des étoiles ». Il a exploré la langue russe à des profondeurs jamais atteintes avant. Sa poésie est création linguistique et recherche linguistique, science et magie ensemble, inextricablement. Il a libéré la langue du ballast de la signification s'intéressant au « mot en soi », à sa sonorité et à ses qualités incantatoires. Il a reconduit les mots à leur source, à leurs racines, aux formes qu'ils avaient peut-être eues au tout début de la langue, éveillant les prodigieuses forces productives de la langue russe avec ses immenses possibilités de dérivation, de flexion et de combinaison. On trouve dans l'œuvre de Chlebnikov des éclats de cette langue, archaïque et nouvelle, inouïe : « gneiss et genèse »[29], comme dit Pastior.

Or, cette poésie ne se laisse pas traduire selon les méthodes et avec l'outillage conceptuel traditionnel. D'où la nécessité d'un double travail : travail d'appropriation de l'autre, de « phagocytose », de symbiose, d'intériorisation de l'œuvre à traduire symbolisée par le nom

[29] PASTIOR, Oskar, « Zu Art und Weise », *Mein Chlebnikov*, Urs Engeler Editor, Basel / Weil am Rhein, 2003, p. 102.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

de son auteur – « mon Chlebnikov » ; travail, d'un autre côté, sur la langue propre du traducteur dans le processus de traduction, afin de la soumettre, de l'assouplir, d'en faire un « médium » propice pour rejoindre l'autre à travers sa propre langue. Rendre sa langue méconnaissable, étrangère à elle-même, la rendre capable d'accueillir l'autre et de lui rendre la parole ; aller dans cette voie aussi loin que possible, tels sont les fondements de la poétique traduisante d'Oskar Pastior. Pastior approche Chlebnikov crayon en main, prenant des notes, se livrant à une véritable analyse de sémantique interprétative aussi bien que de phonétique quantitative, dépliant – déployant? – le poème, l'étalant en travers des pages de son calepin. Car, futuriste et archaïsante, oscillant entre les constructions abstraites et les télescopages étymologiques, la « langue des étoiles » de Chlebnikov exige une « méthode de traduction alchimique, micro synthétique »[30] qui permette d'exprimer à la fois les intentions du réformateur de la langue qu'il fut et son penchant pour le secret et l'hermétisme poétique. En un second temps, il fallait encoder sons, sens et nuances sémantiques dans la langue allemande, re-créer dans les structures de la langue allemande, de manière autre mais analogue, les processus mis en œuvre lors de la création du poème originel[31]. Comme le poète, dont il essaie de traduire les productions, Pastior cherche une langue qui ne souhaite être rien d'autre qu'elle-même, un matériau, dépourvu de toute finalité, dépourvu d'inhérence et de message préformé, une langue non pervertie, toute de candeur et d'innocence. Pastior s'approprie la formule d'engendrement du poème, l'applique à sa langue, sans égard aux grammaires, et la met au jeu. Il se conduit en véritable oulipien 20 ans avant de le devenir, en 1993.

La confrontation avec Chlebnikov est pour Oskar Pastior un événement formatif sans précédent et aura des conséquences poétiques considérables. Dans les conférences de Pastior sur sa poétique, il donne

[30] *Ibid.*, p. 104-105. « [...] andere Kleingebilde – wie die Miniaturen – erforderten eher eine alchemistische, mikrosynthetische, sozusagen „hüpfende" Strategie des somnambulen Findens relationaler und vektorialer „Offerten" im Deutschen, die Chlebnikovs unerhört „wahnwitzigem" Konzept einer universellen „selbstorganisierenden ‚hintersinnigen' Laut- oder Vogel-oder Sternen-oder Göttersprache" (Felix Philipp Ingold) entsprächen: Dort und dann, im Schnitt- und Berührungsmoment des Materials, wenn und wo sich im Grunde jenes „zu ermöglichende" absolute Gehör präkonisiert, in dem Musik und Sprache gleichermaβen sinnfällig werden. »

[31] *Ibid.*, p. 104. « [...] sie struktural zu entziffern war schon spannend: was da alles innerhalb des Russischen passiert; und was das Deutsche, wenn auch anders, aber analog dazu, an Wort- und Syntagmen-Neubildungsmodalitäten bereithalten könnte, sollte, müβte. »

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

toujours une place d'honneur à Chlebnikov, ce qui confirme le mot de Maïakovski, qui disait que Chlebnikov n'était pas un poète pour les consommateurs, mais un poète pour les créateurs. Peter Urban avait eu raison : pour traduire un pionnier il fallait des pionniers. Oskar Pastior en fut. Cette rencontre a eu des conséquences considérables, aussi bien pour la réception et pour la postérité de Chlebnikov, que pour la production littéraire des auteurs allemands qui ont participé à la réalisation de l'anthologie Chlebnikov. Dans la postface du *Mein Chlebnikov*, Oskar Pastior précise :

> Chez Chlebnikov – j'étais à peine arrivé à Berlin – m'agaçaient justement l'impossibilité de ses combinaisons lexicales avec une transcription sémantico-phonético-rythmique spéciale comme défi, sa méthode poétique dont il a bâti lui-même la théorie universelle sous le nom de *langue des étoiles*, se fondant sur les possibilités de dérivation, de combinaison et de flexion de la langue russe, mais qui doivent être transposées en allemand, langue qui a d'autres possibilités.[32]

Oskar Pastior compare son travail autour de, avec et sur Chlebnikov à une ivresse, à un frémissement de liberté, un « Freiheitsrausch »[33]. À lire les relations de Pastior sur ce que fut cette expérience, ainsi que les réalisations de Pastior dans le cadre de cette expérience, on se rend compte à quel point les deux poètes présentent des ressemblances essentielles : ils pratiquent tous deux la création ouverte, caractérisée par la luxuriance de l'imagination, la dislocation et l'interversion des plans linguistiques et prosodiques, les tours de passe-passe des procédures et des intentions stylistiques, ils sont tous deux impénitents de la productivité verbale ou « verbo-création ». Le plus remarquable c'est que Pastior s'y prend différemment à chaque coup, n'envisage pas de « trucs » à réemployer, à « passer à d'autres », miraculeux, des solutions universelles ou réutilisables. Les versions réalisées par Pastior sont le résultat de démarches de traduction uniques, et elles sont un défi pour le lecteur aussi. Tel est le cas de textes comme « Allerleilach », dont nous citons ici la fin :

---

[32] *Ibid.*, p. 103-104. « An Chlebnikov – ich war gerade nach Berlin gekommen – reizte mich gerade die Unmöglichkeit, seinen Wortgeflechten mit einer Sinn-Klang-Rhythmus-Übertragung beizukommen – als Herausforderung, seine poetische Methode, die er als „Sternensprache" universell theoretisiert, aber den Ableitungs-, Kombinations- und Flexionsmöglichkeiten der russischen Sprache entnommen hatte, auf die im Deutschen anders angelegten Möglichkeiten zu übertragen. »

[33] *Ibid.*, p. 105.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

Ich lach mich aus, ich lach, daß ich lachliere, daß ich vor Lachheit zerlache, ich bin zum Verlachen ins Lachen verlacht, ins lache Gelächter über lacherlei Lachnis. Vom Lachen über das Gelächter über die Verlachtheit der Lache.[34]

Tel, également, celui du « texte en M » :

Die Macht des Mächtigen. Die Mächtigkeit des Gemachts. (Macht mag Macht, Macht macht Macht, Macht macht Macht möglich, Macht macht machtmachende Macht möglich, Machthaber mächtig. Die Mächtigeren. Entmachtende Macht. Entmachtung?)[35]

Le « texte avec „amour" » (*Lieb-Satz*) répète *ad libitum*, afin de l'épuiser de manière créative, les formes morphologiques et dérivationnelles, les possibilités syntaxiques et combinatoires du mot *Liebe*, amour :

Liebsein oder Liebhaben. Aus Zuliebe zur Hinliebe, liebendiger Unzerlieb. Hinundhergeliebte, ich verlieb dich. Eine Verabliebung. Liebkindes Liebimmel-Liebammel, Liebhaberei in der Liebschaft. Allumliebe Lieberjane, Liebenöter, Liebare im Liebschen, Liebunde des Liebs, lieber Lieben üben als lieblos lieben. Lieberer kolliebierte mit Liebsterem. Was Liebtum erliebbar macht. Die Liebler liebhaftiger Erliebnisse. – Ad libitum.[36]

Partant du poème d'explication des « L » par Chlebnikov, Oskar Pastior réalise son « Protokoll vom El » :

El als die Lichtlast eines Strahls/ auf den Planken des Lastkahns, auch Zille./ Das Lot im Schnürlregen und im Rinnsal./ El als der Weg eines Punkts aus der Höhe,/ aufgehalten im Wall einer Fläche. / Die Sohle, das Fleisch, die Plane, das Land.[37]

Reste-t-il des choses à comprendre, à expliquer? Quoi de plus naturel donc, puisque le propre du sens est d'être toujours inépuisable et « autre ». Mais de quoi? Aussi les versions pastioriennes relèvent-elles d'une certaine radicalité qui est sans conteste le signe des grands poètes. Car il ne s'agit pas de traductions conventionnelles. Pastior re-dit avec le poète russe, mais en même temps il va plus loin, en creusant des

[34] *Ibid.*, p. 49.
[35] *Ibid.*, p. 61.
[36] *Ibid.*, p. 51.
[37] *Ibid.*, p. 13.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

possibilités nouvelles avec les moyens de la langue allemande. Ses traductions sont autant de créations poétiques véritables à partir de et autour des poèmes de Chlebnikov. Elles marquent une avancée poétique autant qu'une transformation poétique.

Mais Pastior reste modeste, pour lui la parole du poète est pleine et vraie, elle agit sur le monde, alors que celle du traducteur, quelle qu'en soit l'audace, est seconde et n'a de vie qu'aussi longtemps qu'elle reste liée au texte premier. La traduction appartient à l'univers du texte traduit. Il dit : « Chlebnikov parle, tandis que moi, je traduis. »[38] Les poèmes cités ci-dessus : « Protokoll vom El », « Allerleilach », « Lieb-Satz », « M-Satz » sont des « possibles de traduction », des variantes, expressions de l'appropriation libre du poème et de la langue, mais aussi des métaphores, des « transcriptases » du traducteur, au-delà des frontières fonctionnelles de la langue. La langue originelle et la traduction se conduisent comme deux parallèles qui sont censés se croiser à l'infini. « Invocation, nomination, description et incantation, appel »[39], tels sont les mots qui rendent compte de la découverte de Chlebnikov par Pastior et de son travail autour du poète russe. La « langue universelle », trans-mentale et trans-rationnelle, distillée par Chlebnikov au prix d'un travail sans précédent, au début sur les radicaux des mots, ensuite sur les sonorités – notamment sur celles des consonnes, dont il s'efforçait d'établir la « vérité », c'est-à-dire les propriétés universelles, à l'aide de concepts et de signes mathématiques –, pose une nouvelle fois, mais avec une acuité toute particulière, la question d'une cohabitation conflictuelle entre le signifiant et le signifié. Comment traduire alors? Que doit-on privilégier? Que convient-il de préserver? Peut-on espérer restituer tous les aspects d'une telle œuvre dans une langue étrangère, ou faut-il attendre l'avènement d'une langue adamique?

La longue et riche réflexion autour de Chlebnikov et du travail de la traduction a nourri d'autres expériences, telle celle de la mise en roumain du *rückläufiges heimataggregat,* « Agrégat inversement alphabétique sur le mot „patrie“ », fantaisie lexico-poétique mettant à profit une exploration partielle du vocabulaire allemand en *-at*, expérience dont Pastior rend compte dans sa conférence « Werkstatt mit transformatorischen Spielregeln » [40] [Atelier avec règles de

[38] *Id*., « Chlebnikov spricht, während ich dolmetsche, von den El [...] ».
[39] *Ibid.*, p. 102.
[40] « Ich bin ein Monstrum der Heimwehlosigkeit ». Entretien d'Annemarie Weber avec Oskar Pastior. Hermannstädter Zeitung, Nr. 1577, 5. Juni 1998 : « Ich nahm das Wörterbuch zu Hilfe, und zwar das rückläufige von Erich Mater (Bibliographisches Institut, Leipzig 1987), und was ich fand, waren seitenlange mehrspaltige Auflistungen

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

transformation ludiques]. Il va de soi que la traduction ne se contentait pas du choix des mots équivalents, opération qui aurait mené à un texte absurde, mais devait s'attacher à appliquer la règle de composition à un corpus doté de spécificités propres[41]. Cette démarche relance le problème d'une définition de la traduction, avec toute sa kyrielle de questions dérivées, mettant en cause la légitimité même du travail traduisant ou la propriété du mot « traduction » appliqué à ce type de travail (ce nonobstant le principe, unanimement admis – hypocritement ? − depuis toujours et par quiconque s'en mêle, selon lequel le traducteur se doit de recréer l'œuvre dans la langue d'arrivée, se conduisant en vrai créateur, en poète, et non de se borner à en transmettre sagement les contenus).

Que cette digression serve d'introduction à plus ample débat !

Quatrième ligne de fuite : la traduction « oulipienne ». « Désormais on peut traduire tout ce qu'on veut ».

Si la maîtrise des outils poétiques conduit à une liberté illimitée et à une vision poétique du monde où tout est poésie et la poésie est tout, alors quoi que l'on écrive participe de la Poésie, et « on peut écrire tout ce qu'on veut ». Semblablement, la prise en charge de la traduction par le moi créateur libère celle-ci de toute servitude : la traduction s'élève à la dignité de la création, elle est création au même titre que l'objet poétique premier dont elle s'efforce de recréer dans l'autre langue, comme on vient de le voir, la loi d'engendrement et le fonctionnement.

Mais chaque objet poétique exige un type différent de travail de la part du traducteur, un autre type d'engagement dans le travail poétique du signifiant. Comme la création, la traduction exclut la routine. Chaque acte de traduction est unique et ne peut se répéter. Même les barrières linguistiques tendent à se relativiser, sinon à disparaître complètement, car la poésie parle toutes les langues et reste poésie pour toutes les oreilles. Tel le lecteur à qui toute aventure de lecture est possible – y compris celle de lire un livre écrit dans un idiome inconnu –, le traducteur ne fait qu'essayer de déchiffrer, de dégager un message,

---

von Wörtern auf „at" – unwahrscheinliche Kombinationen, die einem sonst nicht einfallen, weil wir ja alle alphabetisch von vorne dressiert sind und nie drauf kommen, wenn man's von hinten ordnet, was da für Dinge plötzlich zusammengehören, die sonst ganz disparat in der Welt herumschwirren. » Voir également la conférence d'Oskar Pastior, « Werkstatt mit transformatorischen Spielregeln », Berlin, 14. Juni 2004, sur le site d'Urs Engeler : http://www.engeler.de/pastior.html

[41] En roumain il a fallu travailler sur un corpus constitué du lexique finissant en *-ria*, telle étant la terminaison du mot *pat**ria** / patrie / Heimat*.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

d'explorer le dire du texte à la recherche d'un sens à déterminer. Car toute traduction est originairement et fondamentalement lecture.

Seulement, dans ce cas, le traducteur ne peut prendre pied d'emblée sur le terrain du sémantique. Il interrogera les surfaces, l'apparence bariolée, chatoyante, le poli des mots, l'accoutrement insolite de la parole, sachant que celle-ci ne saurait être complètement étrangère au sens, nonobstant l'arbitraire du signe. La rencontre du signe et du sens est placée ici sous le signe d'un hasard formel, à la faveur d'on ne sait quel cratylisme par défaut ou par intuition[42]. C'est une autre vision de la traduction. C'est un « degré zéro », un cas limite. Un point de non-retour. Le dernier avatar de la traduction comme translation d'un sens. Toutes les langues sont langues des anges et des étoiles et parentes en la Poésie. Oskar Pastior appelle ce type de travail, expérimental et ludique – appelons-le également « oulipien » ! – , avec ou à la suite d'Ernst Jandl, « Oberflächenübersetzungen »[43], soit : « traductions de surfaces ».

C'est, cela va de soi, par métaphore. Deux types de productions relèvent de cette approche de la traduction :

a) la transduction de la matière phonique, mais aussi visuelle, scripturale, d'une langue à l'autre et la création dans l'autre langue d'un texte selon les contraintes phonétiques, rythmiques et prosodiques du texte de départ, en dehors de toute considération (exclusive) du sens, et

b) le travail de variation sur un thème donné, épuisement anagrammatique de la matière phonique du thème ou de la gamme

---

[42] *Hermannstädter Zeitung*, Nr. 1577, 5. Juni 1998 : « Ich bin ein Monstrum der Heimwehlosigkeit ». Entretien d'Annemarie Weber avec Oskar Pastior : « „Sehen Sie, meine Krimgotischen Sachen – ich hab' sie im Centre Pompidou in Paris gelesen, vor einem französischen Publikum, und das war genauso spontan erregt und voller Erlebnis wie Leute in Berlin oder wie meine Zuhörer in Los Angeles, wo ich auch Krimgotisches gelesen habe." /„Deutsch ?" / „Natürlich, das kann man nicht übersetzen! Die Rezeption läuft ja eigentlich immer so, daß jeder sein Vokabular, das sich bei ihm im Kopf herausgebildet hat, mit ganz individuellen Konnexen, daß jeder seine Literaturerfahrung und seine eigene Geschichts- und Sozialisationserfahrung mit hineinhört in das, was er vorgesetzt bekommt. Und das ist bei jedem verschieden." »

[43] *Ibid*. « Man muß in der Sprache, in die man übersetzt, was ja dann meistens die eigene ist, Analogien finden für das, was in der Originalsprache passiert. Oberflächenübersetzungen hab' ich das genannt. Meine „Gimpelschneise in die Winterreise"-Texte, das sind die 24 Winterreise-Gedichte von Wilhelm Müller, die Schubert vertont hat, und die hab' ich dann halt aus dem Deutschen von Wilhelm Müller in mein Deutsch neu übersetzt, z. T. auch im Metrum des Originals. Das war unheimlich faszinierend für mich. Nur, was dies Übersetzen nun eigentlich ist, ich weiß es nicht. »

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

sonore spécifique du poème objet. Entre les deux approches, il y a non seulement continuité mais évolution, élévation en puissance.

C'est un processus en deux temps, dont les conséquences sont fantastiques : abolition du « sens », affranchissement par rapport à l'idée, à l'idéologie, (ré)affirmation de la nature phonétique, matérielle, concrète, physique de la poésie, célébration de la musique concrète du vers, libération de l'imaginaire etc. Une seule précision à faire avant de détailler la méthode, mais elle est de taille : les poèmes issus de ce processus ont vocation orale plutôt que scripturale, sont faits pour être dits, récités à voix haute plutôt que pour être lus en lecture solitaire.

La pièce qui nous servira d'exemple de transduction phonétique est un fragment d'un poème du troubadour Raimbaut de Vaqueiras. Ce poème oppose presque « naturellement » au traducteur trivial plusieurs difficultés : son polyglottisme d'abord, car chaque strophe est écrite en une langue différente − français, espagnol, italien, provençal etc. −, d'un côté; de l'autre, son caractère périmé conceptuellement, figé linguistiquement, enfin, daté, relevant d'un état de langues et de mentalités qui n'est plus actuel, d'un monde englouti par l'histoire, d'une civilisation disparue depuis des siècles, forçant l'entendement, bousculant les habitudes de pensée et de lecture. Il s'agit d'une sorte de traduction « zukofskienne » ou de trompe-l'œil linguistico-poétique, c'est-à-dire d'une transposition du matériel sonore et des ressemblances scripturales du poème du troubadour Raimbaut de Vaqueiras, plutôt que d'une traduction du discours de paroles de celui-ci. Voici le face à face des deux premières strophes de ce poème – la première strophe en provençal, la deuxième en italien – et de leur « traduction » en surface :

Raimbaut de Vaqueiras	***Cowboy van Reimbau-Cobai de Kubub Reembo sive Curcubeum***
Eras quan vey verdeyar *pratz e vergiers e boscatges,* *vuelh un descort comensar* *d'amor, per qu'ieu vauc aratges;* *qu'una domna.m sol amar,* *mas camjatz l'es sos coratges,* *per qu'ieu fatz dezacordar* *los motz e.ls sos e.ls lenguatges.*	*er sprang aus achtem pferdejar* *das prazzn gerten & bosqatschn* *ein solch entzeltn komen sahho* *da mir karatsches damn amorph* *wog eines mohgnazz solf' attar* *meer auff'em sosn hämdelsmazz* *als im khorall dem fratz ent-* *purselten die moten & hutschn*
Io son quel que ben non aio *ni jamai l'averò,* *ni per april ni per maio,*	*bin zwar ein berlauch-wabernics* *und niemer ein schönherr hahno* *im april or tourenhemt nihtmal*

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

si per ma donna non l'ò;	*marja für & jozef an dessn zun-*
certo que en son lengaio	*ga ich niht rankomm noh an sein*
sa gran beutà dir non so,	*grannenboitl di belutschistan*
çhu fresca qe flor de glaio,	*wo fresche fromgeflor drei mo-*
per que no me.n partirò.	*natslon gireida-haug ich vertan*

À lire la « traduction » du poème de Raimbaut de Vaqueiras on comprend la conception « géologique » du langage poétique que professe Oskar Pastior et, par voie de conséquence, des stratégies de traduction qu'il a été amené à adopter. S'il est vrai que la traduction des surfaces lexicales – car le discours ne « prend » pas, les surfaces ne donnent que fortuitement accès au niveau sémantique − débouche souvent sur des constructions visiblement absurdes, comme dans le cas, par exemple, du premier vers / *il sauta hors de la huitième année de cheval* /, il n'en est pas moins vrai que certains éléments du texte source se retrouvent dans l'autre, mais transformés, déguisés, répartis dans d'autres constellations. Le traduit semble être un produit onirique, sorti d'un rêve sinon d'un cauchemar, il est une fantasmatique du texte premier. Mais, si le texte d'arrivée est distant du texte de départ, il n'est pas moins étranger à la langue dans laquelle il prétend s'être écrit, tant il est vrai que l'on y trouve toute une série de réminiscences d'espaces linguistiques hétérogènes : régionalismes transylvains, roumain (voir dès le titre *curcubeu* / arc-en-ciel/), hongrois (*gireida* et, peut-être, *mohgnazz*), saxon et allemand archaïsant transylvain (*schönherr hahno*) etc. Ces mots tiennent ensemble par la force de la scansion, non par celle de la signification. Une fois de plus, ces constructions dignes d'une collection « le sommeil de la raison (textuelle) engendre des monstres (poétiques) » mettent à l'épreuve la langue et l'obligent à dire ce qu'elle est ou peut. La traduction s'en remet à ses propres rudiments, elle atteint les frontières les plus reculées.

Les 43 variations autour de *Harmonie du soir* de Charles Baudelaire, dont nous nous servirons afin d'illustrer le second point, sont issues d'une durable fascination de ce poème enchanteur[44]. Mais il

[44] Oskar Pastior, *o du roher iasmin. 43 intonationen zu « harmonie du soir » von charles baudelaire*, Urs Engeler Editor, Weil am Rhein/Basel/Wien, 2002. « intonation– », p. 65 : « die sache ist insoweit autobiographisch, als mir eine französische ausgabe von „les fleurs du mal" schon mitte der fünfziger jahre in bukarest in die hände kam; und die „harmonie du soir" darin, wie ich dann sah und lesend hörte, mir irgendwie bereits bekannt war, bekannt sein muβte von früher, ich weiβ nicht von wann und wo, hermannstadt jedenfalls, vielleicht sogar aus dem kriegsherbst 1944, das heiβt kurz vor der deportation noch. » Ailleurs (Oskar Pastior, « Zum Buch *o du roher iasmin* », sur le site de la maison d'édition d'Urs Engeler :

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

ne s'agira pas de donner, une fois de plus, une fade version en allemand s'efforçant d'imiter, le plus servilement possible, les tours, les détours et les figures du poète.

Variations sur « harmonie du soir »

« *harmonie du soir* / rhino sore du mai- / marode uhr in iso- / moiras heidrun o / herosion di mura / im duro anis oehr /

hei duo rosmarin / hei dominorasur / das rio horineum /

sah urinoirdome / darin serum ohio / u midas renoir oh /

dinosaurier ohm / sero in mohair du / hoinares dorium / dormi in osa rheu / siena hormior du / odeion husar mir /

hieronimus roda / do re mi suor hain / homeridian suor / reihum so iordan- / roh iasminodeur / daimons irre uho /

mond-ohr iris-aue / rosa mundi hier o / rhodus ein maori / oder mio harus in / hodina sumerior / darius hormon ei /

radius hemorion / hui smirna rodeo / monsieur hi-ro-da / o hermiona urdis / du morserin ahoi / humorsardine io /

in moras huri-ode / drei soma oh ruin / oder mausi roh in / eosin-ohr radium / rohmais er duino / um aio sehr rodin

hominide orsura / sieh dior murano / rhino sore du mai / »

Le titre est découpé en syllabes: *har mo ni du so ar*, au mépris des règles de la prosodie française; les groupes de sons, à travers des permutations réglées, composent les 39 vers d'une sextine. Qui plus est, Pastior imagine appliquer à son matériau une combinatoire savante : les mêmes syllabes se suivent sur l'horizontale, respectant le même

http://www.engeler.de/pastiorzuharmonie.html), Pastior précise ses « zirka 60 Jahre, seit denen ich mit dem französischen Gedicht zuwege bin, in Schichten-, Sprachen- und Lektürenanwandlungen [...] ».

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

ordonnancement commandé par la formule, et composant, à chaque vers, une sorte de sextine dans la sextine, multipliée par six.[45] La traduction est alors ce processus par lequel le poème se livre en l'autre langue, dans toute sa matérialité, selon des protocoles prédéterminés, multiples. Elle est champ de tensions, institution d'un couple dynamique, affirmation de l'indétermination foncière de la parole et du sens. À travers la « traduction », la poésie elle-même est rendue à sa vocation d'oralité. Le lien entre les textes énoncés réside à la fois dans la diction des sonorités homogènes et dans la coloration discursive qui s'accroche aux quelques vocables reconnus par l'oreille. À ceux-ci, l'oreille confère une signification potentielle, elle construit, à tort ou à raison, un contexte narratif, une couleur de fond, un ersatz de signification, un sens. Les unités de la chaîne parlée n'apparaissent alors pas dans la simple opacité de leur timbre, mais tendent vers l'épaisseur et la multiplicité d'un sens inconnu qui les habiterait, à découvrir. Ce n'est pas le sémantique qui régit le texte d'arrivée, mais le pur phonétique. C'est un retournement copernicien : le phonétique n'est pas un simple recouvrement matériel qui gravite autour du noyau sémantique – préexistant, prédéterminé, dominant – pour lui offrir une assise matérielle. Le phonétique est primordial. Le sémantique vient après – si toutefois il vient ! –, il se compose, par des accumulations énergético-poétiques de nature phonétique.

Toute cette discussion ramène à un débat éternel autour de la traduction où celle-ci est considérée non tant comme une opération entre deux langues, mais plutôt comme une vertu interne, inhérente à la langue, à ses possibilités et à ses limites, à sa capacité à accueillir l'autre, étape finale d'un processus d'intériorisation de la traduction. Ici même, certaines configurations de timbres sonnent de façon très exotique, elles évoquent une langue orientale; c'est un monde qui transparaît par ces timbres inconnus, une culture, ainsi que les représentations que l'on y associe, auxquelles appartiennent justement ces sons[46]. Ces formations phoniques ne sont chargées que de cette couleur propre et de ce sentiment factice d'une expression. Dans la chaîne parlée elles produisent (ou non) des mots doués d'une capacité à

[45] *Ibid.*, p. 14-15.

[46] PASTIOR, Oskar « Zum Buch : *o du roher iasmin* », sur le site de la maison d'édition d'Urs Engeler : *http://www.engeler.de/pastiorzuharmonie.html*. « Baudelaire gerät schon durchs Gerät des Titels des Gedichtes fast in östlich mediterrane Adria- und Abendlande; auch die Sumerer sind irgendwo dabei. Nun kann das Anagramm der Eigennamen und Titel ja wirklich zaubern und bringt dem Ohr des Mitteleuropäers liebendgerne bei, was sich vielleicht lateinisch-transsylvanisch-romanisch-rumänisch oder sogar russisch angehaucht exotisch anhört [...] ».

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

signifier, et s'il arrive en effet qu'ils signifient, cela se passe à la faveur du hasard de la rencontre de deux ou trois syllabes, elles-mêmes issues de plusieurs systèmes linguistiques, peut-être. Ces strophes ou versets ne signifient que par bribes, et ne sont, en maints endroits, que la suggestion d'une signification, l'oreille étant d'autant plus confrontée à leur courbe rythmique et mélodique, à leur forme sonore. Cette signification en suspens est environnée d'un brouillard de mots, il n'est pas possible de la cerner avec précision; elle est, tout juste, un vague indice et renvoie l'écoute à elle-même et aux formes pures du discours que contient la prosodie, à tout ce qui est exprimé habituellement par celle-ci sans que l'oreille y prête véritablement attention. Ainsi, apparaissant à travers ses variations, le sens de « la phrase », n'en est, dans ce cas, qu'une segmentation particulière.

Mais, qu'est-ce donc qu'une signification faite toute de sonorités ? Y a-t-il un sens dans les sons du langage, propre à ceux-ci ? Si le sens est jeu de relations, c'est peut-être cela que l'on perçoit alors, les liens de structure entre les diverses sonorités, comme un fond sur lequel elles s'enlèvent dans leur singularité, comme formes signifiantes qui rappellent la *Sonate in Urlauten* de K. Schwitters[47].

La « traduction de surfaces » est la machine qui organise non le transport du texte (du sens) vers le lecteur, mais véhicule le lecteur vers le texte mettant en branle tout le dispositif linguistique et culturel de celui-ci devant l'autre absolu. Objet bouleversant où texte et lecteur se renvoient l'un à l'autre dans un jeu de miroirs vertigineux.

Pour conclure.

Telles sont les quatre manières qu'emprunte la démarche traduisante d'Oskar Pastior : une approche « sémantique », qui correspond à l'idée que l'on se fait traditionnellement ou trivialement de la traduction poétique et qui, de ce fait, ne nous a pas retenu ici; une approche « poético philosophique » consistant à explorer la relation du poème à sa langue à travers les opérations de la traduction, approche matérialisée dans le volume 33 *poèmes avec Pétrarque* ; une démarche exploratoire, provocatrice et créative consistant à recréer le poème dans la propre langue du traducteur, selon sa loi d'engendrement dans la

[47] La *Sonate in Urlauten* (« Sonate en sons primitifs »), fut composée entre 1922 et 1932 à partir d'un fragment de poème phonétique de R. Hausmann par K. Schwitters. Les textes sonores et parlés s'y donnent comme des simulacres d'imitation. On fait semblant de copier un phénomène qui est déjà une copie. On imite l'imitation d'une chose imitée à travers une mise en abîme vertigineuse.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

langue d'origine, approche dont le travail de Pastior sur la poésie de Chlebnikov offre l'exemple le plus éclatant et, poétiquement, le plus accompli; enfin, une démarche « de surface », ludique, émancipatrice et créatrice, qui débouche sur des possibilités immenses, partant du matériel sonore du poème à traduire, et qui se matérialise notamment dans les variations phonétiques permutationnelles, dans une langue ouverte à une combinatoire inépuisable et infinie, technique rappelant certaines recherches de l'Ouvroir.

Ce dénombrement correspond, certes, à un besoin pédagogique, mais il n'en surprend pas moins quelques modalités d'exploration poétique et linguistique et quelques repères réels du cheminement du poète traducteur. À travers ces expérimentations et ces expériences se déroule la quête ininterrompue d'Oskar Pastior, quête d'angle d'approche et, aussi bien, quête de langue et exploration de frontières. Le moteur de cette quête semble être le questionnement, crucial, fondamental, sur la portée de la méthode, tant il est vrai que chaque volume nouveau se distingue des précédents en ce qu'il est une mise à l'épreuve et une mise en œuvre d'une méthode nouvelle. À ce titre, chaque volume représente le résultat d'un travail d'expérimentateur, accompli, exhaustif, poussé aux dernières limites. En arrivant à parfaire de manière implacable une méthode, Oskar Pastior élargit la base textuelle d'application de son expérience tout en réduisant aussi strictement que possible les choix méthodologiques d'approche du texte étranger. Ainsi, dans la « traduction de surfaces » il restreint le travail du traducteur à la combinatoire anagrammatique et permutationnelle. La contrainte appliquée n'est que l'impulsion à un nouveau dire poétique. Ce qui compte c'est le résultat, non la méthode. La méthode peut ne rien dire, elle peut être contestable, naïve ou détestable.

Les résultats, dans le cas de Pastior, coupent le souffle. Non seulement le lecteur est amené aux confins de son vocabulaire où les mots perdent toute identité et tout ancrage dans l'étymologie ou dans le monde phénoménal, mais aux confins du langage et de la langue même, soit par suppression de la langue, soit par mise en présence de toutes les langues. Le lecteur est dans les limbes où s'ouvre le néant babélique ou le paradis, la langue adamique qui est peut-être une non-langue ou La Langue. Oskar Pastior utilise, sans égard au style ou au discours, tout le matériau linguistique que lui a fourni son expérience de vie et d'exil, sans se soucier si le sens reste en suspens ou dans l'indétermination, sans se poser des questions sur la manière du lecteur de s'y prendre. Le poète l'oblige, en quelque sorte sans pitié, à refaire, à son propre compte, l'expérience linguistique, langagière et imaginaire du poète traducteur et du poète premier. Il l'oblige à participer à l'acte poétique,

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

à l'endosser, à en devenir le porteur ou la scène. Preuve, sans doute, de confiance et de considération pour le lecteur, invitation à un jeu unique où l'on se joue soi-même quitte à se perdre. L'objet de la composition est le processus de la constitution du sens, où le matériau hermétique se dissout dans le double mouvement de la traduction qui est à la fois approche comparative du (texte du) passé et engendrement créatif de nouveaux (con)textes. Le parcours de Pastior est complet pour explorer cette dynamique complexe de l'acte traducteur et ses impondérables. Il va de la traduction sagement docile au partage poétique (poèmes « avec »), ensuite à une appropriation totale de l'énonciation traduisante et s'affranchit de toute contrainte – gloire ou échec – avec la « traduction de surfaces ».

Pastior opère un déplacement − sinon un décentrement − sans précédent et sans pareil de la traduction: si, trivialement, la traduction se consomme entre un énoncé premier et énoncé second, Pastior, établit l'équivalence traductrice d'énonciation à énonciation. Ce glissement ne tient pas tant au caractère non-conformiste et moqueur d'Oskar Pastior, mais au mouvement général de la poésie, amorcé depuis la fin du XIX^{e} siècle, trop souvent ignoré par les traducteurs. Chez Pastior, le traduit ne sera pas l'énoncé d'un énoncé ou, pire, l'énoncé d'une énonciation, mais l'énonciation d'une énonciation. La révolution pastiorienne dans la traduction consiste dans la prise en charge totale de l'opération traduisante par le sujet traducteur, dans l'avènement de la présence illocutoire de ce dernier, non comme commis de l'auteur premier, mais comme source d'un discours autre, selon une formule d'engendrement identique dans la langue-cible. C'est la voie royale, celle qui permet de tout traduire. Pour paraphraser un fragment d'un texte de *Poèmepoèmes*[48], muni de cette conception, le poète peut désormais, traduire tout ce qu'il veut, fût-ce écrit dans la « langue des étoiles », des anges ou des démons. En effet, devant le texte poétique à traduire, Oskar Pastior se conduit en poète. Il dénonce l'usure de la langue et oppose à sa tendance à l'appauvrissement des créations aux limites des possibles linguistiques, issues de combinatoires sophistiquées, mettant à profit des ressources inouïes de créativité. Il met la poésie dans un désordre chaotique de niveaux de langue qui donne à celle-ci un contour grotesque mais vivant. Oskar Pastior est un démiurge par passion de la langue. Poète et traducteur, il est l'un de ceux, peu nombreux, qui font vivre la littérature, car en eux et par eux la littérature se change, incessamment, en elle-même.

[48] PASTIOR, Oskar, « *Jetzt kann man schreiben was man will* », Werkausgabe Band 2. Carl Hanser Verlag, München / Wien, 2003, p. 35.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

Bibliographie

Le corpus pastiorien :

PASTIOR, Oskar / PETRARCA, Francesco (1983) : *33 Gedichte*, München, Carl Hanser Verlag.

33 poeme cu Petrarca, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000. *o du roher iasmin. 43 intonationen zu* « *harmonie du soir* » *von charles baudelaire* + CD, Urs Engeler Editor, Weil am Rhein/ Basel/ Wien, 2002. *„Jetzt kann man schreiben was man will“*, Werkausgabe, herausgegeben von Ernest Wichner, Band 2, Hanser Verlag, München/ Wien, 2003.

Mein Chlebnikov + CD, Urs Engeler Editor, Basel / Weil am Rhein, 2003.

Oskar Pastior, commentaires sur la traduction :

« Vom geknickten Umgang mit Texten wie Personen », *Jalousien aufgemacht*. Ein Lesebuch, hg. von Klaus Ramm, Carl Hanser Verlag, München / Wien, 1987, p. 16-26.

« Vom Umgang mit Texten. Wiener Vorlesungen zur Literatur », *Manuskripte* (Graz), 1995, Nr. 128, p. 20-48. Repris dans *Zwischen den Zeilen* (Basel), Nr. 7-8, 1996 et Nr. 10, 1997.

« Ohne Punkt und Komma. Das Lesen und das Übersetzen Gellu Naums ». Nachwort zu Naum, Gellu, *Rede auf dem Bahndamm an die Steine*. Aus dem Rumänischen von Oskar Pastior, Ammann, Zürich, 1998.

« Danklesung », *Germanistische Beiträge*, Nr. 15/16, Universitätsverlag Sibiu/Hermannstadt, 2001, p. 14-30.

« Werkstatt mit transformatorischen Spielregeln », *Quo vadis Romania?* Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik, Universität Wien, Nr. 24/2004, p. 8-33.

« Übersetzung : Der Vorgang. Das Ergebnis. Wumm », *die horen* (Themenheft : « Im übersetzten Sinn. Vom literarischen Übersetzen »), Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, hg. von Johann P. Tammen, Verlag für Neue Wissenschaft, Bremerhaven, 50. Jg., Band 2, Ausgabe 218/2005, p. 164-166.

Monographies :

BOEHNCKE, Heiner ; KUHNE, Bernd (1993) : *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*, Bremen, Manholt.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

LAJARRIGE, Jacques (2000) : ***Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk***. Studien Verlag, Innsbruck, Wien, München.
OULIPO (1973) : *La Littérature potentielle*: *créations, re-créations, récréations*, Gallimard.
OULIPO (1988) : *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard.
OULIPO (2002) : *Aux origines du langage. La Bibliothèque oulipienne*, 121, Le Castor Astral.
OULIPO-Poétiques (Dok-Band), *Actes du Colloque de Salzburg*, 1997, hrsg. von Peter Kuon, Gunter Narr Verlag, 1997.
PREDOIU, Grazziella (2004) : *Sinn-Freiheit und Sinn-Anarchie. Zum Werk Oskar Pastiors*, Peter Lang, Frankfurt am Main.

Revues :

Akzente, Zeitschrift für Literatur, hg. von Michael Krüger, 44. Jg., Heft 5, Oktober 1997: *Oskar Pastior, 70*, München, Carl Hanser Verlag.
Change, 14, 1973 (Chapitre « Transformer, traduire »).
Change, 19, 1974 (Chapitre « La traduction en jeu »).
Die Berliner Literaturkritik, 18. August 2004.
die horen (Themenheft : « Im übersetzten Sinn. Vom literarischen Übersetzen »), Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, hg. von Johann P. Tammen, Verlag für Neue Wissenschaft, Bremerhaven, 50. Jg., Band 2, Ausgabe 218/2005.

Articles :

ARDELEANU, Mircea (2001) : « Oskar Pastior – Poetica ludică », *Transilvania*, 5, Sibiu.
HÄDECKE, Wolfgang (1979) : « Zu : „*Höricht“* und „*Fleischeslust*“», *Literatur und Kritik*, 132, Salzburg.
HAIDER, Hans (1991) : « Provisorisches Lebensgefühl. Der Lyriker Oskar Pastior über seine Texte und sich selbst », *Die Presse*, Wien.
HAINZ, Martin A. (2009) : « Pastior a posteriori. Poetik, Sprach(en) und (Binnen-)Übersetzung, v. a. im Werk Oskar Pastiors », *Spiegelungen*, Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas, Jahrgang 4 (58), Heft 4, IKGS Verlag, München, p. 350-358.
HARIG, Ludwig (1976) : « Experimentelle Texte des in West-Berlin lebenden Rumänen Oskar Pastior : „Höricht“. Sprache erfindet eine hörbare Welt », *Kölner Stadt Anzeiger*.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

HARTUNG, Harald (1982) : « Das Rauschen der Sprache im Exil. Annäherungen an die Dichtung Oskar Pastiors », *Merkur*, H. 7, Stuttgart.
JANDL, Paul (2003) : « Fleischeslust und duale Reibe. Die Kulturtage Lana feiern Oskar Pastior », *Neue Zürcher Zeitung*.
KOEPP, Jürgen H. (1990) : « Die Wörter und das Lesen – zur Hermeneutik Oskar Pastiors. Über die Konstruktion von Sinn und Bedeutung », *Poetik und Hermeneutik*, Aisthesis-Verl., Bielefeld.
KONRADT, Edith (1997) : « Was bleibt aber, sind offene Fragen. Zu den beiden neuen Gedichtbänden von Oskar Pastior: „Das Hören des Genitivs“, „Gimpelschneise in die Winterreise. Texte von Wilhelm Müller“ », *Siebenbürgische Zeitung*.
KONRADT, Edith (2003) : « „In liebeloher Zulieblichung“. Oskar Pastior „übersetzt“ Velimir Chlebnikov », *Siebenbürgische Zeitung*.
KONRADT, Edith (2004) : « Textbegegnung: Oskar Pastior – Gertrude Stein », *Siebenbürgische Zeitung*.
LAJARRIGE, Jacques (1997) : « Die Poesie und Poetik Oskar Pastiors : ein oulipotisches Schreiben ? », *Akzente* 44, Heft 5, p. 477-485.
LAJARRIGE, Jacques (2004) : « Lecture génétique d'un poème d'Oskar Pastior : la traduction du *Rime CXXXII* de Pétrarque », *Quo vadis Romania ?* Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik, Themenheft « Die Sprache(n) der Avantgarde », Universität Wien, Nr., 24, p. 24-37.
LENTZ, Michael (2004) : « Geschwisterpaar der Poesie. Freiheitsrausch: Oskar Pastiors Porträt von Velimir Chlebnikov », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
MARKEL, Michael (1997) : « „Anziklapedia Transsylvanica“ : Transsilvanismen in den Texten Oskar Pastiors », *Akzente* 44, Heft 5, p. 446-476. Voir également la variante complétée dans *Schriftsteller zwischen (zwei) Sprachen und Kulturen*. Hgg. Antal Mádl, Peter Motzan, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München 1999, p. 277-309.
MARKEL, Michael (2004) : « Wie liest man Oskar Pastiors „Hunnenlatein“? Ein Versuch », *Quo vadis Romania ?*, Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik, Universität Wien, Nr. 24, p. 14-23.
SCHIPPEL, Larissa (1999) : « Panait Istratis *Kyra Kyralina* – Eine übersetzungswissenschaftliche Dreiecksgeschichte », *New International Journal of Romanian Studies*, Nr. 1-2, p. 44-58.
SCHULLER, Horst (2001) : « Im freien Spiel mit vielen Sprachen ». *Laudatio* à Oskar Pastior à l'occasion du décernement du titre de

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)

doctor honoris causa de l'Université « Lucian-Blaga » de Sibiu/ Hermannstadt, *Hermannstädter Zeitung*.
SCHULLER, Horst (2009) : « Dichter verstört Zöllner. Gedanken zu Leben und Werk von Oskar Pastior », *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien, 32. (103.) Jahrgang, Heft 1, p. 30-45.
WEISS, Cristina (2006) : « Jonglieren mit Klängen und Lauten ». Laudatio auf Oskar Pastior zum Georg Büchner-Preis, *Sprache im technischen Zeitalter*, 180, p. 348-359.
WICHNER, Ernest (1999) : « Das Würde des Worts. Biographisch-poetologische Anmerkungen zu Oskar Pastior ». *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*, Nr. 1-2, p. 232-238.
WICHNER, Ernest (2006) : « Alles steht in seinen Texten... », Totenrede für Oskar Pastior, *die horen*, Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, hg. von Johann P. Tammen, Verlag für Neue Wissenschaft, Bremerhaven, 51. Jg., Band 4, Ausgabe 224, p. 31-35.
WITTSTOCK, Joachim (1999) : « Poetul Oskar Pastior – un traducător iscusit din limba română », *Euphorion* 10, 3, p. 24.
WITTSTOCK, Joachim (2007) : « Hommage à Oskar Pastior », *Euphorion* 18, 11-12, p. 18.

Divers :

ANCUȚA, Laura (1997) : *Pastiors Sorescu-Übersetzungen*, Abschlussarbeit am Graduiertenkolleg Translationswissenschaften der Lucian-Blaga-Universität Sibiu.
POPA, Silvia (1999) : *Walachisches Rauschen. Rumänisches im Werk Oskar Pastiors*. Vuet valah. Reflecţii româneşti în opera lui Oskar Pastior, Diplomarbeit an der Lucian-Blaga-Universität Sibiu.
WALLMANN, Hermann ; Wehr, Norbert, Hgg., « Preis der Stadt Münster für Europäische Poesie 1999 : Gellu Naum, Oskar Pastior ». Dokumentation, Münster Kulturamt, 1999.
WEBER, Annemarie (1998) : entretien avec Oskar Pastior : « Ich bin ein Monstrum der Heimwehlosigkeit », *Hermannstädter Zeitung*, Nr. 1577.

BDD-A5112 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:02:00 UTC)