LANGUE ET TRADUCTION DANS L'ŒUVRE D'OSKAR PASTIOR

Mircea Ardeleanu, Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: In spite of his "translatological scepticism", Oskar Pastior (1927-2006) provided personal solutions to the issue of the translation of poetic texts. The Pastiorian practice of poetic translating shows that the poet approached translations in the same way as his creations, putting the quest for language in the center of his concerns. Pastior created in his translations an original poetic work; he did not merely reproduce the work, but he spontaneously echoed what had moved him in the original text.
To define the relations between language and translation seems crucial in this context, because the linguistic choices completely determine the translational variants aimed for. The analysis of the source texts in relation to the target texts allows a concrete reconstruction of the process of translation in several of Oskar Pastior's translations: poems by Khlebnikov, sonnets by Petrarch, serial poetry by Georges Perec, etc. Based on a few atypical but exemplary situations, the author of this paper outlines a typology of translational "gaps" in Oskar Pastior's translations.

Keywords: Khlebnikov, Pastior, Perec, Petrarch, surface translation, phonetic abduction, semantic equivalence

Il y a certainement peu de traducteurs qui n'aient pas ressenti, devant une œuvre ou une autre, la tentation de quitter les chemins battus et d'entraîner la traduction dans l'aventure de l'écriture. Parmi ceux qui ont écouté avec délices le chant des sirènes, Oskar Pastior est l'un des plus grands. Et il le fallait bien, car s'il y a des œuvres qui se prêtent aimablement à la traduction, il y en a qui lui opposent un défi absolu. En effet, comment traduire la poésie combinatoire des *Cent mille milliards de poèmes*[1] de Raymond Queneau, ou la poésie sérielle de *La Clôture* de Georges Perec? Dans ces cas, la traduction poétique s'avère un exercice risqué. A la lumière de cet aperçu, nous tenterons de nous pencher sur quelques expériences de traduction d'Oskar Pastior, essayant des cerner ses réponses personnelles à la question complexe de la traduction du texte poétique. Pour des raisons compréhensibles, notre interrogation laisse de côté le large pan de traduction où Pastior respecte les postulats « classiques » de la traduction et où se retrouvent bon nombre de traductions de poètes roumains. Elle prend pour objet les traductions 'expérimentales' où le traducteur prend des

[1] Une traduction ou recréation en allemand par Ludwig Harig est parue en 1984 chez Zweitausendeins. En anglais, il y a trois traductions ou adaptations différentes, signées respectivement par John Crombie (1983), Stanley Chapman et Beverley Charles Rowe.

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

voies que les définitions courantes de la traduction littéraire n'autorisent pas, où il se lance dans une aventure unique afin d'explorer les limites de la poésie et de la langue par l'instrument de la traduction.

Les définitions courantes de la traduction partent du postulat de la possibilité d'établir des équivalences de traduction, tout en observant un vrai 'pacte de la traduction'. Or, dans la réalité, les choses sont beaucoup plus complexes, d'un côté parce que peu d'œuvres s'inscrivent dans les cadres qui en garantissent le sémantisme « canonique », et de l'autre parce que d'un point de vue psychologique, les rapports entre les instances de la traduction – la langue (poétique), la pensée (conceptuelle) etc. – qui permettraient de définir mieux les opérations du traduire, sont difficiles à cerner. La linguistique pourtant, depuis Roman Jakobson, s'est progressivement ouverte à l'étude du texte poétique traduit. La formule jakobsonienne « la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice »[2] est restée célèbre et on la retrouve chez Oskar Pastior[3]. On devine derrière elle l'influence des thèses de W. von Humboldt, selon lesquelles la poésie entretient des liens « mystiques » avec la langue, elle-même symbole d'une *Weltanschauung* particulière, intraduisible. Pour Walter Benjamin, la poésie est traduisible, mais non au niveau des équivalences simples, car les mauvaises traductions se prévalent de deux principes : traduire c'est 'transmettre un message', et 'servir' le lecteur. Mais la traductibilité n'a rien à voir avec le lecteur, elle est un trait inhérent de l'œuvre et relève de la vie et de la survie de l'œuvre. Elle tient à la *traductibilité de principe* des œuvres, qui est leur loi. Aucune œuvre ou forme d'art ne s'adresse à quelque lecteur, spectateur ou auditeur que ce soit, car elle n'est ni un message, ni une communication. Traduire c'est un engagement, une responsabilité, une dette dont il faut s'acquitter. Le traducteur est un héritier, on lui a fait don d'une semence, et il doit la rendre. Pour cela, il ne peut en rester à la restitution d'un sens – impossible d'ailleurs –, son obligation est de contribuer à la maturation de l'œuvre, au-delà de son espace-temps :

> Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen

[2] Roman Jakobson : « Aspects linguistiques de la traduction » (1959). In : *Essais de linguistique générale*, t. 1: *Les Fondations du langage*, Paris, Minuit. 1963, p. 86.

[3] A. Weber/O. Pastior : « Ich bin ein Monstrum der Heimwehlosigkeit ». In: *HZ*, n° 1577, 5 juin 1998: « 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. » /La poésie ne peut être traduite […] Quand on le fait malgré tout, et on le fait toujours, c'est qu'on est aussi comme auteur à l'œuvre. Traduire c'est le faux mot pour une chose qui n'existe pas./

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

> Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen. [4]

Fidélité et liberté sont toutes deux nécessaires, quoiqu'apparemment contradictoires. Ce qui compte est la visée : rendre reconnaissable le texte comme fragment d'un langage plus grand, exprimer le désir d'une complémentarité des langues, laisser passer l'incommunicable qui est en toute œuvre et en toute langue, exercer sa liberté pour transposer le pur langage qui y est captif, et le libérer dans sa propre langue, dont les barrières sont brisées. Nous en appelons à Paul Ricœur pour clore cette partie plutôt théorique de notre exposé. Paul Ricœur résume ainsi le dilemme du traducteur :

> Ou bien la diversité des langues exprime une hétérogénéité radicale et alors la traduction est théoriquement impossible, les langues sont a priori intraduisibles l'une dans l'autre. Ou bien, la traduction prise comme un fait s'explique par un fonds commun qui rend possible le fait de la traduction ; mais alors on doit pouvoir, soit retrouver ce fonds commun - et c'est la piste de la langue originaire - soit le reconstruire logiquement et c'est la piste de la langue universelle […][5]

Au fond, conclut Ricœur, la traduction s'inscrit dans la longue litanie des 'malgré tout'. Entre son impossibilité niée et son existence problématique, s'étend le champ illimité des 'expériences de traduction', des 'approches personnelles'. Celles d'Oskar Pastior indiquent que le poète traducteur menait ses recherches dans plusieurs directions à la fois, avec le même acharnement mais avec un bonheur inégal. *33 poèmes avec Pétrarque*, *Mon Khlebnikov*, 'traductions de surfaces' témoignent de trois types de travail où les présupposés de la définition classique de la traduction[6] sont mis en cause.

Pour traduire la « langue des étoiles » Arrivé en Allemagne en 1969, Pastior est invité à contribuer à l'une des expériences poétiques et éditoriales les plus prodigieuses, la traduction de l'œuvre poétique du poète futuriste russe Velimir Khlebnikov[7], dont l'édition en deux volumes allait paraître en 1972, l'année du semi-centenaire de sa mort. Relativement

[4] Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Tillman Rexroth. Suhrkamp, Band IV, I. Teil, p. 19-20, https://ia600603.us.archive.org/10/items/GesammelteSchriftenBd.4/BenjaminGs4.pdf consulté le 15 août 2014 : « De même que la tangente ne touche le cercle que de façon fugitive et en un seul point et que c'est ce contact, non le point, qui lui assigne la loi selon laquelle elle poursuit à l'infini sa trajectoire droite, ainsi la traduction touche l'original de façon fugitive et seulement dans le point infiniment petit du sens, pour suivre ensuite sa trajectoire la plus propre, selon la loi de la fidélité dans la liberté du mouvement langagier.» Sauf indication contraire, nous assumons les traductions des fragments reproduits par citation dans cet article.

[5] Paul Ricœur : « *Le paradigme de la traduction* ». In : *Le Juste*, II, Esprit, 2001, p. 125-140.

[6] *Encyclopédie Larousse* : « Énonciation dans une autre langue (ou langue cible) de ce qui a été énoncé dans une langue (la langue source), en conservant les équivalences sémantiques et stylistiques. » http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/traduction/98127

[7] Nom de plume de Viktor Vladimirovitch Khlebnikov (Виктор Владимирович Хлебников), né le 9 novembre 1885 (28 octobre du calendrier julien) et décédé le 28 juin 1922. Il proposa le nom « *boudetlianin* »(homme de l'avenir), correspondant à 'futuriste'.

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

moins familier au lecteur européen que les autres poètes russes du XX[e] siècle, Khlebnikov est une des figures majeures de la mouvance poétique du début du siècle dernier par le rôle clé qu'il joue dans la formation des théories et des pratiques futuristes et formalistes, par la charge de nouveauté qu'apporte sa poésie dans l'exploration des rapports de la forme et du sens, par le mélange d'idées les plus archaïques et les plus modernes, par les décloisonnements tout à fait insolites allant jusqu'aux plus fantasmatiques utopies et non en dernier lieu par une personnalité gracieusement pittoresque. Le recueil devait donner une image de la diversité d'une œuvre aux proportions imposantes. Roman Jakobson est l'un des premiers à comprendre la portée novatrice de la conception poétique khlebnikovienne, qu'il s'agisse de la mise en valeur du matériau sonore, du matériau lexical ancestral, de sa 'verbocréation' ou de son langage 'transmental'. Jakobson considère l'originalité de l'œuvre khlebnikovienne dans le contexte du futurisme poétique russe : « Les futuristes russes ont fondé la poésie du 'mot autonome [*samovitoe*] à valeur autonome' en tant que matériau dénudé *canonique* »[8] et « la poésie est la mise en forme du mot à valeur autonome, du mot 'autonome', comme dit Khlebnikov »[9]. Il remarque, citant le poète, un procédé essentiel dans la poésie khlebnikovienne, la « mise en sourdine » de la signification et la valeur autonome de la construction euphonique qui sépare le langage ordinaire du langage poétique :

> Mon premier rapport à l'égard du mot, dit Khlebnikov, c'est : trouver la pierre merveilleuse qui permet la transformation des mots slaves l'un en l'autre, sans rompre le cercle des racines ; fondre librement les mots slaves. C'est le mot autonome hors de la vie pratique et des besoins quotidiens. Mon deuxième rapport à l'égard du mot : voyant que les racines ne sont que des fantômes derrières lesquels se dressent les cordes de l'alphabet, trouver l'unité de toutes les langues du monde, formées par les entités de l'alphabet. C'est la voie vers le langage transmental universel.[10]

Khlebnikov justifie les créations transmentales par le langage des oiseaux (*Mudros' au bagne*), le langage des signes (*Ka*), le langage des démons (*Nuit de Galicie*). Jakobson commente :

> On a vu, sur une série d'exemples, que le mot chez Khlebnikov perd sa visée de l'objet, ensuite sa forme interne, enfin même la forme externe. On peut fréquemment observer, dans l'histoire de la poésie de tous les temps et de tous les pays, que pour les poètes, […] 'seul importe le son'. Le langage poétique tend, à la limite, vers le mot phonétique, plus exactement (puisque la visée en question est présente), euphonique, vers le discours transmental.[11]

[8] Tzvetan Todorov (éd.) : Roman Jakobson *Huit questions de poétique*, *op. cit*., p. 14-15.
[9] *Ibid*., p. 16.
[10] *Ibid*., p. 28.
[11] *Ibid*., p. 29.

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

Le cheminement poétique khlebnikovien passe d'un côté par la mise en valeur du fonds linguistique ancestral, poétique par lui-même et, de l'autre par la mise au point d'un langage poétique transrationnel et universel susceptible de faire la synthèse des sciences et des arts et de mener vers une néomythologie, le *zaoum*. En 1922, dans l'éloge funèbre du poète, Maïakovski écrivait :

> Von hundert, die ihn gelesen haben, nannten ihn fünfzig einfach einen Graphomanen, vierzig haben ihn als Unterhaltung gelesen und sich gewundert, weshalb sie von all dem keine Unterhaltung hatten, und nur zehn, die Futuristen-Dichter und die Philologen der Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache , kannten und liebten diesen Kolumbus neuer poetischer Kontinente...[12]

et il continuait, un peu plus loin pour rendre hommage au poète novateur :

> Im Namen der Bewahrung der richtigen literarischen Perspektive halte ich es für meine Pflicht, sowohl in meinem Namen als auch – ich zweifle nicht daran – im Namen meiner Freunde, der Dichter Asejev, Burljuk, Kručonych, Kamenskij und Pasternak, schwarz auf weiß zu sagen, daß wir ihn für einen unserer dichterischen Lehrmeister und einen großartigen und ehrenhaften Ritter in unserem poetischen Kampf gehalten haben und halten. […] Chlebnikov ist kein Dichter für den Gebrauch. ... Chlebnikov ist ein Dichter für Produzenten.[13]

Khlebnikov hante Pastior pendant plus de trois décennies, depuis l'édition de 1972[14] à *Mein Chlebnikov*[15] chez Urs Engeler, confirmant qinsi les dires d'un autre poète traducteur :

> Si la traduction n'est pas une copie, et une technique, mais un questionnement, et une expérience, elle ne peut s'inscrire […] 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 œuvre propre.[16]

Séduit par la poétique nouvelle de Khlebnikov, Pastior s'engage dans l'entreprise khlebnikovienne conscient de la difficulté de la tâche :

> […] andere Kleingebilde – wie die Miniaturen – erforderten eher eine alchemistische, mikrosynthetische, sozusagen 'hüpfende' Strategie des somnambulen Findens relationaler und

[12] http://www.planetlyrik.de/oskar-pastior-mein-chlebnikov/2010/04/ consulté le 7 08 2014. « Sur cent personnes l'ayant lu, cinquante l'ont appelé un graphomane, quarante l'ont lu pour se divertir et en ont été émerveillées d'autant plus que de tout cela elles n'ont tiré aucun divertissement, et seulement les dix derniers, les poètes futuristes et les philologues de la Société pour l'Etude du Langage Poétique ont connu et aimé ce Colomb des nouveaux continents poétiques. »

[13] « Au nom de la vraie perspective littéraire, je tiens pour mon devoir, aussi bien en mon nom que – je n'en doute pas – au nom de mes amis, les poètes Assejev, Bourljuk, Kroutchonych, Kamenski et Pasternak, de dire noir sur blanc que nous avons tenu et tenons toujours [Khlebnikov] pour notre maître ès poésie et pour un magnifique et honorable chevalier dans notre combat poétique. » http://www.planetlyrik.de/velimir-chlebnikov-werke-poesie-prosa-schriften-briefe/2011/06/ consulté le 7 08 2014.

[14] Velimir Chlebnikov : *Werke, Band 1: Poesie*. Rowohlt Taschenbuch Verlag (das neue buch), Reinbek bei Hamburg, 1972 (deuxième édition: Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1985).

[15] Oskar Pastior: *Mein Chlebnikov*. Urs Engeler Editor, Basel/Weil am Rhein, 2003, bilingue, avec des textes extraits de *Sobranie proizvedenij Velimira Chlebnikova*, tomes 1-5, Leningrad 1928-1933. Cette édition fut précédée de la publication du CD *Mein Chlebnikov* chez Scholz, Obermichelbach, en 1993, contenant les textes récités des traductions des poèmes de Khlebnikov parus dans l'anthologie Rowohlt.

[16] Y. Bonnefoy : *Entretiens sur la poésie*. Paris, Mercure de France, 1990, p. 153-154.

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

> 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. [17]

Il était donc question pour Pastior de créer, dans les structures de sa langue maternelle, un ‘zaoum’ allemand, de reconstituer les processus de la création du poème originel : « [...] 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.[18]» Pastior exécute d’abord une traduction interlinguale, littérale, ensuite une sorte de traduction intralinguale. Il ne s’embarrasse guère de chercher les équivalences sémantiques, mais plutôt d’identifier dans sa langue des processus analogues à ceux qui étaient à l’œuvre dans le poème source et de mener la traduction ‘au nom de ce principe’ en court-circuitant les deux langues et en leur donnant la priorité sur le sémantique. Reste à voir, si l’application d’un même principe à deux langues éloignées produit un effet identique, ressemblent ou différent, si ce travail peut s’appeler toujours traduction. Dans *Mein Khlebnikov*, l’accent tombe sur une définition personnelle de la traduction. A cet effet, Pastior cherche – et partiellement crée –, une langue hors-temps et hors-contexte, qui ne soit rien d’autre qu’elle-même, pur matériau, dépourvu d’inhérence, de messages préformés et de toute finalité. Afin de reconstituer la machinerie poétique khlebnikovienne, il suscite un « survoltage » de la langue par le travail frénétique du signifiant. Pastior précise :

> 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.[19]

[17] «D’autres formes brèves – comme des miniatures – exigeaient plutôt une stratégie d’alchimiste, microsynthétique, pour ainsi dire ‘sauteuse’ de quête somnambulesque des ‘offres’ relationnelles et vectorielles en allemand, susceptible de répondre au concept khlebnikovien incroyablement audacieux d’un langage universel, ‘autoréférentiel‘, (ésotérique), un langage des sons ou des oiseaux ou des étoiles ou des dieux (Felix Philipp Ingold) ; Là et alors, dans l’instant de contact et d’interférence avec le matériau, où et quand se prépare effectivement l’avènement d’une écoute absolue, pour laquelle langue et musique seraient également compréhensibles.» Oskar Pastior, *Chlebnikov...*, « Zu Art und Weise », p. 104-105.

[18] *Ibid.*, p. 104 : « ce qui se passait là, à l’intérieur de la langue russe, et ce que l’allemand, encore que différemment mais de manière analogue, pouvait, ou devait ou était obligé de fournir en mots, syntagmes et nouvelles modalités de création lexicale. »

[19] Ibid., p. 103-104 : « Chez Khlebnikov – je venais à peine arriver à Berlin – m'attirait précisément l'impossibilité d’en venir à bout de ses textures de mots avec des réverbérations au niveau du sens-son-rythme – et, comme un défi, sa méthode poétique, dont il avait lui même formulé la théorie universelle comme « langue des étoiles », qu’il avait déduite de l’aptitude de la langue russe à la dérivation, à la combinaison et à la flexion, mais qu’il s’agissait d’appliquer à la langue allemande dont les possibilités sont différemment configurées.»

BDD-A22273 © 2014 “Petru Maior” University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

Ainsi, Pastior crée –‘dans l’allemand’ et malgré l’allemand plutôt qu’’en allemand’ – des situations d’excès de langue sur l’idée et compare son travail autour de, avec et sur Khlebnikov à une ivresse, à un ‘frémissement de liberté’, un *Freiheitsrausch*[20] perceptible dans des textes comme *Allerleilach*/*Kopfankopf-Koppel* « Rire en tous sens/Couples en tête-à-tête » *:*

> Hach, die Lachlache lachlacher Gelächterlacher. Lachelte die Belachin. Zum Lachel, Loch der Luch. Ich lach mich aus, ich lach, daβ ich lachliere, daβ 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.[21]

Traduire suppose mettre en avant les rapports formels et, sans illusions sur l’institution de prétendues ‘équivalences de sens’, exprimer par les moyens de sa langue la forme des signifiants originels : *M-Satz / mögliche Machtfragen* « Propos sur le M / Questions possibles sur le Pouvoir » :

> Die Stirn, Machtmächtiger ! Der Mache – die Mache! Mag man, Mögner! Machmann, mag’s möglich! (Ich geh durch Machlanden, ich entfache Entmachte, ich machte mit der Macht, mit der Ohnmacht, ich machtle mich durch mit der Machtel.) Mag’s möglich, Machmann! Mögner, mag mit! Mach dich auf, Machtmächtiger! Möglich, möglich! 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 ?)[22]

Le « Texte avec ‘amour’ » *Lieb-Satz* répète jusqu’à l’épuisement, dans la jubilation créative, les formes morphologiques et dérivationnelles, les possibilités distributionnelles, syntaxiques et combinatoires du mot amour *Liebe*[23]. La syntaxe n’y est qu’un alibi, la matière

[20] *Ibid.*, p. 105.
[21] *Ibid.*, p. 49 : (*Allerleilach / Kopfankopf-Koppel* « Rire en tous sens / Couples en tête-à-tête ») « Ah, la mare de rirots des rirrieurs rirraillant. Déridement de celle qui se rit. Sourire, trouée de lumière. Je ris mon soûl, je ris à me tordre, à m’éclater de rire, je suis la risée de tous, on rit de moi tant que j’en viens à passer outre le fauxris, à accéder à la ririté dans le rire par-delà l’hilarité et les riritations. De la rigolade, par-delà la riraillerie de la dérision, au rire. » Pour comparaison, *Времири смеющиеся*, *ibid.*, p. 48: « Смеюности, смеюнности, смеянности смеянности смеюнчики, смеюшики. Смешунки смеень. Смеянец смеянице осмеятва смеюнность о иссмейся усмеяльно смех усмейный смехачей. / Смеянил смеючик. / О, смеянств смеючий смех, смех усмейный / смеячей! / О, смеяльностей смеяльный смех рассмейный / смехачей! / О, смеянствуйте смеянно смех смеяльных / Рассмеянств! ».
[22] *Ibid.*, p. 61 : *M-Satz / mögliche Machtfragen* « Propos sur le M / Questions possibles sur le Pouvoir » : « Le front, puissants puissants! À la magouille la manip ! Le puissiez-vous, meneurs ! Homme de faire, rends-le possible (Je traverse les pays du faire, ce qui fut défait je le restitue, je machine ave le pouvoir, avec les sans-pouvoir, je me flagelle avec la férule du pouvoir à m’en imboire). Rends-le possible, homme de faire ! Convoiteur du pouvoir, convoie-le ! Vas-y puissant puissant ! Possible ! Possible ! Le pouvoir des puissants. La puissance du pu. (Le pouvoir convoite le pouvoir, le pouvoir fait le pouvoir, Le pouvoir rend le pouvoir possible, le pouvoir rend possible le pouvoir qui engendre le pouvoir, rend les puissants puissants. Les plus puissants. Le pouvoir qui enlève le pouvoir. Ablation du pouvoir ?) ». Pour comparaison, *Плоскость X, ibid.*, p. 58-60: « Лицо, могатырь! Могай, моган! / Могей, могун! / Могачь, могай! / Иду можаришем, можарю можарство можелью! / Могач, могай! Могей, могуй! / Иди, могатырь! / Мог моготы! Можар можавы! / Могесник, мощник! / Можарь, мой ум! Могай, рука! Могуй, рука! / Моган, могун и могатырь! / Иди! / Могай, моган! Могей, могун! / Глаза могвы, уста могды! / Могатство могачей! ».
[23] Dans l’original, Khlebnikov avait dérivé du mot ‘aimer’ environ 500 notions apparentées.

BDD-A22273 © 2014 “Petru Maior” University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

sonore du mot est disséminée sur toute la « surface » poétique. « Amour » s'évanouit et renaît de ses cendres sonores :

> 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.[24]

Comme dans le cas des poèmes cités ci-dessus, les opérations poétiques de traduction des « Propos sur le El » *Protokoll vom El* sont encore sublimation, évanescence :

> […] von den El, den leichten Leli. / Vom El als einer Stulpe / Eines Platzregens vieler Punkte. / 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. [...] / El macht den El-Regen zum Liebenden, / die Lache zum Liebling. / Wird ein Punkt im Wall einer Fläche aufgehalten, / gib zu Protokoll: Der Prallverlust / im Wall einer Fläche, das ist, / Protokoll: / Die Ver-El-lichung, / der El-Gewinn, oder / die El-Kraft im Lautleib des El. [25]

Ainsi la traduction recrée dans la langue d'arrivée la pensée musicale et l'effet d'étrangeté qu'avait suscités l'auteur premier dans le système de sa langue. La traduction est pour Pastior un cas particulier de l'écriture (d'auteur), un processus expérimental dont l'ordonnancement unique – lequel procède selon Benjamin de l'œuvre même – développe également une esthétique propre.

---

[24]*Ibid.,* p. 51 : *Lieb-Satz* « Phrase avec 'Amour'» : « Être aimé ou aimer. De l'amour à venir à l'amour souvenir, amoureusement à vif immeurtri. Cis-aimée, trans-aimée, je m'éprends de toi. Un désamour. Louloute-loulou des amours puériles, l'amourophilie dans l'aimance. Amoureux de partout, Amouriens, Salvamoureux, amourophores de l'amativité, amourolâtres de l'aimer, mieux vaut s'adonner à l'amour plutôt que sans amour aimer. Le plus cher colloquait avec la mieux aimée. Ce que le Tendre rend aimable. Des amouromanes l'amouresque vécu. Ad libitum. » Pour comparaison, *Любхо, ibid.*, p. 50 : « О люб, о любите неразлюбляемую олюбовь, любязи и не люби – долюбство, людо, любенный, любиз любиз, любенку, любеник, любичей в любят любицы, любенный любех и любен о любенек любун в любку, бубочное о любун. Любить любовью любязи любят безлюбиц. Любанной любим принезалюблен любынник любанной к любице, люблец солюбил с люблецом любны любина любезбест любковая, любливая в люблюбух любской влюбчий олюбилзденнаю любимое безлюблюбля любой любельников любнел в любене, любые нелюби любязя. ».

[25]*Ibid.,* p. 13-15 : *Protokoll vom El* « Propos sur le L : « [... les L] d'Elie, des volages Lélie/ de l'El tel un pli/ telle la ribambelle de points d'une pluie d'été./ El tel le faix de lumière d'un rayon/ Dardant les planches du chaland ou de la londre./ Tel le fil reliant la traînée de la pluie au ruisseau./ El tel le déplacement d'un point au zénith,/ Ralenti par une ondulation de la surface./ La plante, la chair/ La plaine, le sol. [...] / El change la pluie en couples,/ la liesse en dilection./ Soit un point au zénith dont le mouvement est arrêté par un vallonnement de la plaine/ porter au protocole: perte de la force d'impact ;/ une ondulation du plan, au protocole,/ La Ré-El-lisation/ l'effet El, ou/ Le facteur de puissance El dans la corporalité sonore du El. » Pour comparaison, *Слово о эль,* p. 12 : «*Эль* – это легкие Лели. / Точек возвышенный ливень, / *Эль* – это луч весовой, / Воткнутый в площадь ладьи. / Нить ливня и лужа. / *Эль* – путь точки с высоты, / Остановленный широкой /Плоскостью./ […] / Если шириною площади остановлена точка –/ это *Эль*. / Сила движения, уменьшенная / Площадью приложения, – это *Эль*. / Таков силовой прибор, / Скрытый за *Эль*. » Comparer également à : « L, c'est les Lel légers, / La lave reliant les points. / L, c'est une laisse lumineuse / Fichée dans la surface de la londre. / C'est le fil de la lave et de la laisse. / L, c'est la voie d'un point à l'apogée, / Arrêtée par une ample / Surface plane […] / Si par l'ampleur de la surface est arrêté le point, c'est L / Et la force du mouvement réduite / Par la surface d'application, c'est L. / Tel est l'assemblage des forces / Dissimulé derrière le L. » « Discours sur El », Vélimir Khlebnikov : *Zanguezi & autres poèmes*. Trad. du russe par Jean-Claude Lanne. Paris, Flammarion (Poésie), 1996, p.131.

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

Traduction, (re)prise d'écriture : *33 poèmes* avec Pétrarque[26] L'idée de (re)traduire Pétrarque remonte à l'an 1977-1978, où Michael Krüger en fit la proposition à Pastior[27]. Mais l'intérêt pour l'œuvre de Pétrarque défie les siècles dans l'espace culturel de langue allemande. On compte 24 éditions de ses œuvres pour le seul XX^e^ siècle, dont 17 se succèdent de 1950 à 2000, la moitié étant antérieures au recueil pastiorien. Dans ces conditions, on peut se demander comment considérer une retraduction de Petrarque par Pastior, surtout sachant qu'Oskar Pastior ne maîtrisait pas l'italien. La présence continue de Pétrarque dans le champ littéraire n'est pas un hasard. Comme le dit Walter Benjamin, la traduction un événement capital de la vie de l'œuvre, car elle concerne sa survie :

> Die Geschichte der großen Kunstwerke kennt ihre Deszendenz aus den Quellen, ihre Gestaltung im Zeitalter des Künstlers und die Periode ihres grundsätzlich ewigen Fortlebens bei den nachfolgenden Generationen. Dieses letzte heißt, wo es zutage tritt, Ruhm. übersetzungen, die mehr als Vermittlungen sind, entstehen, wenn im Fortleben ein Werk das Zeitalter seines Ruhmes erreicht hat. Sie dienen daher nicht sowohl diesem, wie schlechte übersetzer es für ihre Arbeit zu beanspruchen pflegen, als daß sie ihm ihr Dasein verdanken. In ihnen erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung.[28]

Les traductions de Pétrarque apparaissent dans l'espace culturel de langue allemande dès le début du XV^e^ siècle, mais c'est Ernst Schwabe von der Heyde, poète baroquisant, qui traduisit le premier des sonnets de Pétrarque en allemand en respectant la forme poétique du sonnet. Cependant, malgré l'intérêt poétique constant qui entoure Pétrarque en Allemagne, il faudra attendre le début du XIX^e^ siècle pour voir paraître une traduction plus exhaustive du *Chansonnier* en allemand, celle de Karl August Förster (1784-1841)[29]. Bien des auteurs du romantisme allemand ont traduit, avec plus ou moins de bonheur, des poèmes du recueil pétrarquien. Les traductions d'August Wilhelm Schlegel (1767-1845) qui met d'ailleurs Pétrarque au commncement du romantisme littéraire[30] à côté de Dante et de Bocace et fait du dernier grand romantique allemand Heinrich Heine un représentant tardif du pétrarquisme,

[26] Oskar Pastior, Francesco Petrarca : *33 Gedichte*, Carl Hanser Verlag, München, 1983, p. 82: « […] Aufdeckung war gleichzeitig Herausbildung ».
[27] Oskar Pastior, Francesco Petrarca, *op. cit.*, p. 77 : « Zu einigen Orten Petrarcas brachten mich die Zusammenkünfte des Petrarca-Preises, frühsommerliche Anlässe gemeinsamen Sehens und Wiedersehens – Begriffsbildung. Zu seinen Zuständen, den Sonetten, brachte mich Michael Krügers in den Raum gestellte Frage, ob 'es' mich nicht reizen würde. 'Es' hieß zunächst, Sprache von Petrarca in der Hand halten, das Papier fühlen, die Schrift schnuppern. »
[28] Walter Benjamin, op. cit., p. 11. : « L'histoire des grandes œuvres d'art connaît leur descendance des sources, leur mise en forme dans le siècle par l'artiste et la période de leur survie essentiellement éternelle dans les generations ultérieures. Survie signifie, là où il y en a, renommée. Les traductions, qui sont bien plus que des mediations, naissent quand dans sa survie une œuvre a atteint le moment de sa renommée. Elles servent donc non pas tellement la renommée de l'œuvre, ce que les mauvais traducteurs prétendent tenir pour leur travail, car elles lui doivent leur existence. En elles atteint l'original son ultime épanouissement le plus complet toujours renouvelé. »
[29] *Francesco Petrarca's italienische Gedichte*, 2 Teile, Leipzig 1818–1819.
[30] A. W. Schlegel : *Geschichte der romantischen Literatur* (1803-1804). Göschen, Stuttgart, 1884. Voir également https://ia600306.us.archive.org/5/items/vorlesungenber03schluoft/vorlesungenber03schluoft.pdf

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

marquent un tournant. Cependant, il faudra attendre le début du XIX^e^ siècle pour que paraisse la première traduction exhaustive de l'œuvre de Pétrarque, celle de Karl August Förster, publiée à la charnière des années 1818-1819, édition de référence en son temps et qui, preuve de son utilité, a fait l'objet de plusieurs rééditions jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, encore que du point de vue du contenu, elle s'avère trop puissamment influencée par l'idéologie Biedermeier. Ce n'est qu'en 1989 que parut une traduction en allemand du *Canzoniere* qui correspond d'une manière plus stricte à la définition, celle de Geraldine Gabor et Ernst-Jürgen Dreyer. Toutes ces (re)traductions, montrent le caractère historique de la traduction. L'œuvre évolue avec le temps, au fil des changements liés à l'évolution sociale et historique. Au contraire, la traduction fige une seule actualisation possible de la virtualité de l'original, elle résout les ambiguïtés, explicite, simplifie etc. Elle répond à des normes temporelles, caduques par excellence. Cependant, c'est la traduction qui fige et l'œuvre qui change.

Les 33 sonnets pétrarquiens traduits par Oskar Pastior présentent des particularités qui prêtent à discussion. À la différence de la traduction ordinaire, là la traduction s'accomplit au prix d'un accaparement de la parole poétique par le traducteur. Contrairement aux principes traditionnels le traducteur rend visibles les vides sémantiques du texte, montre les ficelles cognitives de la traduction et brise le monovocalisme du poème au moyen d'un discours poétique à forte portée métatextuelle (métatraductionnelle). Celui-ci est centré sur la verbalisation du processus d'approche du texte étranger, afin de faire état de « ce qu'est la connaissance du texte étranger »[31] et de décrire « comment elle s'accomplit »[32]. Ces bouleversements nous justifient de parler d'une recomposition, voire d'une re-naissance du poème, à la faveur d'une co-(n)naissance, comme en témoigne l'exemple suivant :

> Wieder treibt « es » mich um, « macht » mir Versprechungen, die plötzlich « sind » – alter Schmeichler! Verfallen bin ich ihm, verhaftet (wie der « Speichel » der «Sprache», die mich «leitet»); doch er – er «reicht» den «Schlüssel» einem «Feind»: ich bin immer «draußen», ach in Gänsefüßchen, ach «kodifiziert». «Es» kommt aber noch besser: erst die Gefangenschaft («Befangenheit») in der ich mich befinde, «läßt» (als wäre «sie» der «Feind») «mich» (als wäre «er» das «nicht») Wahrnehmung davon «haben»; und noch eben war ich «auf dem Wege», d.h. «unter Mühe», mich sprachlos, nur noch Atem stoßend, also «frei» zu machen – wer's glaubt!; denn indem ich dies versichere, beschwöre, verfluche – rede ich ja; und trage, um im Bild zu bleiben, «wie» ein Gefangener die Ketten, «es» ständig mit mir – zumindest dies Gewicht, das zieht – Schriftzüge «in» den Augen, offen «auf» der Stirn. Wenn dir beim

[31] « Es ging wahrscheinlich um das Problem der Bekanntschaft schlechthin. » Oskar Pastior, Francesco Petrarca, *op. cit.*, p. 77.
[32] *Ibid.*, p. 78 : « Und zwar : versuchsweise einmal zu sehen, was innerhalb der poetischen Vorgänge, im Spannungsfeld der Begriffs- und Metaphernbildung, sich während der Kenntnisnahme durch Sprache ergeben könnte. »

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

> Lesen aber jetzt die Richtung aufgeht – gib zu: bei Licht besehen ist der Spielraum zum Verstummen sehr klein.[33]

Le texte pastiorien met en scène quatre instances : *er*/il désigne Pétrarque, *es*/ça désigne le sentiment complexe d'attraction et d'humilité du traducteur, la hantise de Pétrarque ou, osons le mot : le « complexe Pétrarque », *ich*/je, le poète traducteur, enfin, un *du*/tu implicite, l'instance du lecteur, sans doute, qui apparaît dans le datif *dir*/à toi et dans l'impératif *gib zu*/ « avoue-le », « reconnais-le », de la dernière phrase du poème. Amour et jalousie, fidélité et trahison, comme dans toute relation amoureuse authentique, entrent dans le jeu de la traduction : « Zugespitzt : Amor vielfach, jeweils von Anfang an, anders. [...] da war Ehrgeiz schon eher im Spiel.[34] » Mais tout le texte est ciblé – à la faveur d'une certaine ambiguïté terminologique dans le texte d'origine – sur la problématique du traducteur et de la traduction : la tentation et le rejet, l'identité et l'altérité, la soumission et la révolte, l'extériorité et l'intériorité, l'effort créatif et l'impossibilité d'en connaître l'impact, tous les sentiments contradictoires du poète-traducteur trouvent ici une expression oblique mais poignante. Attardons-nous sur un autre texte pastiorien pour essayer de déceler les raisons de ce bouleversement des instances poétiques en traduction. Dans la postface *Nachwort zum Projekt*, Pastior commente (auto)ironiquement la traduction du sonnet *CXLVI*[35] : « Etwa im 32. Text, wo ich stellenweise auf ein plumpes Nachstellen des italienischen Lautmaterials rekurriere oder bereitwillig läppisch asyntaktisch verfahre – im tumben Vertrauen auf die

[33] *Ibid.*, p. 29, sonnet 23 : *Wieder treibt „es" mich um* « De nouveau, 'ça' me hante ». « De nouveau, 'ça' me hante, me 'fait' des promesses qui soudain 'sont' là – le vieux flatteur ! Asservi à lui je suis, enchaîné à lui (comme la 'bave' du 'langage' qui me 'guide') ; mais lui – il 'tend' la 'clé' à un 'ennemi' : je suis toujours 'forclos', ah, entre crochets, ah, 'encodé'. Mais 'ça' fait mieux encore : ce n'est que la captivité ('l'humilité') où je me trouve qui me 'laisse' en avoir (comme si ce fût 'elle' l''ennemi') 'moi' (comme s''il' 'ne' le fût pas lui) perception ; et même encore, tout à l'instant, j''étais sur la voie', c'est-à-dire 'avec peine', de me rendre muet, n'expirant plus que mon haleine, c'est-à-dire de m'en libérer – qui le croira ! car alors même que j'en atteste, que je jure, que je maudis – je parle ; et je traîne 'ça', pour en rester à cette image, 'tel' un condamné les chaînes, toujours avec moi – du moins ce poids qui tire – traits de l'écriture dans les yeux, à découvert 'sur' le front. Mais si, maintenant, à la lecture, s'en dévoile à toi le sens, – conviens-en : considérée en pleine lumière, la marge de jeu du mutisme est très exiguë. » Comparer à: « Amor con sue promesse lusignando / Mi ricondusse alla prigione antica,/ E diè le chiave a quella mia nemica / Ch'ancor me di me stesso tene in bando.// Non me n'avvidi, lasso, se non quando/ Fu'in lor forza : ed or con gran fatica/ (Chi'l crederà, perchè giurando il dica?)/ In libertà ritorno sospirando.// E comme vero prigioniero afflito,/ Delle catene mie gran parte porto:/ E'l cor negli occhi, e nella fronte ho scritto.// Quando sarai del mio colore accorto,/ Dirai: s'i'guardo e giudico ben dritto,/ Questi avea poco andare ad esser morto. » Pétrarque, *Le Rime*, LXXVI, *Amor con sue promesse lusignando*, PASTIOR, *33 Gedichte*..., p. 65. Comparer également à la variante « classique » ralisée par Karl Förster, sur http://gedichte.xbib.de/Petrarca_gedicht_455.+Amor%2C+mit+schmeichelnder+Verhei%DFung+T%FCcke.htm, consulté le 29 03 2014 : « Amor, mit schmeichelnder Verheißung Tücke,/ Trieb heim mich zu des alten Kerkers Türen;/ Die Schlüssel dann gebot er ihr zu führen,/ Die feindlich aus mir selbst mich hält zurücke.// Ich merkt' es nicht, bis sie – o dem Geschicke!/ Mich fesselte. Nun galt es, sich zu rühren,/ Und seufzend (niemand glaubt' es meinen Schwüren)/ Kehr ich zurück nun zu der Freiheit Glücke;// Und muß ein Teil noch meiner Ketten tragen,/ Wie ein Gefangener, in Schmerz und Wehen,/ Weil Aug und Stirn vom Herzen drinnen sagen.// Und wenn du meine Farbe würdest sehen,/ Du sprächest gleich: Darf ich ein Urteil wagen,/ Der hat nicht weit zum Tode mehr zu gehen!// »

[34] Oskar Pastior, Francesco Petrarca, *op. cit.*, p. 79.

[35] *Ibid.*, p. 82.

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

ohnehin klügeren Wörter. Réservant pour une autre section le débat sur la transposition du matériel sonore comme technique de traduction, remarquons que tout fait ici du texte pastiorien le contraire analogique du sonnet pétrarquien :

> Gewissermaßen vom heißen Zahn des Innewohnenden am Horn-Ball, d.h. von der gemeinen Mutmaßung zur Wörtlichkeit; einmal also von schlanker Gabe, Kür, Tand, Nadelstreif-Ticket; von dem Solo-Schach, der integren Statur, dem Gang durchs Gebirg; also auch vom Turm im Flug und der Verankerung im Zähen, Salzigen : Fluß (Lötvorgang); ja ein so jammervoll rosiger Sparstrumpf in solcher Entfaltung; so quick-flockig mein speckiges Wischtuch im Rückspiegel-Schweiß; so Tolpatsch-Wonne, Wellen-Länge, Duftzeh-'Dennoch' – eine 'So'-Aufgeschnapptheit zum Sichtbaren; und auch ein Quantum 'von' Glanz, 'von' Netzhaut, 'von' Sonnen-Zuber-Spur-Ergänzung –: dieser Taufe wegen, dieser Lösung wegen, dieses Hingezogenseins von Interesse wegen; von einer solchen Länge, einem so hintersten Thule, einer solchen Froschmäusigkeit; und gewiß wegen meines Donbas oder Schwarzmeerkanals; und auch wegen des Transfers von Trauer (wie Aida!, wie Elektra!) zum immobilen Atlas (falsches Zittern! falsche Münze!) bzw. an jenen Wolkenrauch (Wohnsitz! Personenkult!) – ja wegen so viel Dreck im Stall; daß ich die Tonnen nicht aus der Welt schaffen kann, daß vier Winde nicht mehr reichen, daß alle Tore Warzen tragen; und so fort; vom drallen Mißverständnis, dem Käse im Ohr, der Spindel, die dazu gehört und davon trennt ; und rundherum vom Meer und den paar sahneweißen Hörnern.[36]

Afin de donner l'impression de créer un équivalent du sonnet, Pastior 'cite' les chevilles syntaxiques du texte pétrarquien: 'dennoch', 'so', 'von', 'von', 'von' etc. Cependant, derrière cette armature discursive, tout est chez Pastior le contraire de l'univers pétrarquien, presque élément pour élément : là où Pétrarque parle de sa Dame, Pastior parle de la 'Dame Monde'[37] ; à tout ce qui fait écho à Laure chez Pétrarque se substituent chez Pastior le dégoût et la laideur ; si Pétrarque se plaint que sa voix ne porte pas assez loin pour faire entendre dans tout le monde les louanges qu'il fait à sa Dame, Pastior dénonce l'accumulation de 'tonnes' de 'fumier' 'dans l'étable' et son impuissance à en venir à bout seul ; là où Pétrarque chante son amour comme événement crucial de sa vie, Pastior parle de, sa déportation et

[36]Oskar Pastior, Francesco Petrarca, *op. cit.*, p. 38-39, sonnet 32. Comparer à: « O d'ardente virtute ornata e calda/ Alma gentil, cui tante carte vergo;/ O sol già d'onestate intero albergo;/ Torre in alto valor fondata e salda;// O fiamma; o rose sparse in dolce falda/ Di viva neve, in ch'io mi specchio e tergo;/ O piacer, onde l'ali al bel viso ergo,/ Che luce sovra quanti'l Sol ne scalda:// Del vostro nome, se mie rime intese/ Fossin si lunge, avrei pien Tile e Battro,/ La Tana, e'l Nilo, Atlante, Olimpo e Calpe:// Poi che portar nol posso in tutte quattro/ Parti del mondo; udrallo il bel paese/ Ch'Apennin parte, e'l Mar circonda e l'Alpe.// », Petrarque, *Le Rime, CXLVI, O d'ardente virtute ornata e calda, Ibid*., p. 74. Petrarque, *Le Rime, CXLVI. Ibid*., p. 74. Comparer également à la variante « classique » ralisée par Karl Förster : http://gedichte.xbib.de/Petrarca_gedicht_513.+O+Seel%2C+umstrahlt+von+Tugend+und+entz%FCndet.htm vu le 29 03 2014 : « O Seel, umstrahlt von Tugend und entzündet,/ Um die so viel ich des Papiers verbrauche!/ Du reines Haus von jedem frommen Brauche!/ O Turm, in hoher Stärke fest begründet!// O Flamm, o Rosen, zartem Schnee verbündet,/ Drin ich mich spiegle, wie zum Bad mich tauche!/ O Lust, die meinen Flug mit sanftem Hauche/ Zum Antlitz trägt, des Glanz nicht zweites findet!// Von eurem Namen, wenn so weit verstanden/ Ich würde, sollte Baktrien erklingen,/ Don, Thule, Nil, Atlas, Olymp und Calpe.// Nun aber ich nicht vermag zu bringen/ Der ganzen Welt, tön er den schönsten Landen,/ Die Apennin trennt, Mehr umkreist und Alpe.// »

[37] Oskar Pastior, Francesco Petrarca, *op. cit.*, p. 81 :« Laura, das stand früh für mich fest, hatte darin einen 'ausschließlichen' Platz, war zugleich die Ausgesparte und das Aussparende –, einerseits ; und war andererseits als 'gegebener Faktor' (= Donna) konsequent ernst zu nehmen : Frau Werlt. » (variante de 'Welt'. Cf. http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW16669)

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

d'autres menaces, et c'est par ce détour, au gré de réminiscences sonores ainsi que de toponymes mythologiques, que les deux géographies – celle de Pétrarque, symbolique, mythique, et celle de Pastior, lourde, traumatisante se superposent : le Don (le Donbass, le Danube) Thulé et, à l'autre pôle, la courbe des montagnes aux cimes couvertes de neiges avec, au loin, une improbable Méditerranée etc. Le traducteur est lui-même dans sa traduction, avec son travail méticuleux et imparfait, au tournant d'une allusion à de ridicules personnages s'acharnant à engranger le soleil avec des baquets, une autre au 'transfert du deuil' ou, enfin, à la gloire littéraire, elle même 'fumée des nuages'. Oserons-nous, au bout de cette présentation, prononcer le mot d'antitraduction ? La transposition des sonnets de Pétrarque, fait éclater l'acte de la traduction pour l'ouvrir à la transformation poétique. Les sonnets de Pétrarque subissent un processus d'hybridation qui aboutit à des poèmes à double auteur. La transposition en allemand renferme le poème d'origine comme une matrice, comme une empreinte négative, comme si le traducteur avait creusé dans la matière signifiante de sa langue le *topos*, la forme, la modalité d'existence et de signification du poème d'origine. Pastior y parvient en usant de deux opérations dont l'une est inhérente au processus de traduction – l'implicitation-explicitation –, et l'autre illicite : l'ocultation de la voix du poète, l'investissement de l'espace discursif par l'instance du traducteur, la substitution de l'univers du traducteur à celui du poète premier. La version retenue par Pastior est celle qui satisfait la condition de co-énonciation, de co-présence des deux poètes dans le texte « rendu ». La traduction « modifie » l'original en inscrivant ses mots, son langage, dans le temps historique, non celui de l'original mais celui du traducteur. La traduction serait ainsi synonyme de la temporalisation de l'œuvre. Cette temporalisation, nous dit Benjamin, dans la mesure où elle conduit l'œuvre en-dehors d'elle-même, est précisément ce qui la sauve. Ce n'est pas la ressemblance et l'identité que cherche la traduction, mais la transformation et la rénovation[38]. La logique de la traduction débouche ici sur une découverte poétologique[39] qui exige un basculement valéryen vers les mécanismes de la création poétique[40]. Ce qui était

[38] Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, S. 9-21. Frankfurt/Main, 1972, p. 12, le 28 08 2014 http://margretmillischer.files.wordpress.com/2013/09/walter_benjamin_die_aufgabe_des_uebersetzers.pdf : « Wird dort gezeigt, daß es in der Erkenntnis keine Objektivität und sogar nicht einmal den Anspruch darauf geben könnte, wenn sie in Abbildern des Wirklichen bestünde, so ist hier erweisbar, daß keine übersetzung möglich wäre, wenn sie Ähnlichkeit mit dem Original ihrem letzten Wesen nach anstreben würde. Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte. »

[39] Oskar Pastior, Francesco Petrarca, *op. cit.*, p. 82.

[40] *Ibid.*, p. 78 : « Als ich dann aber, es geschah plötzlich, eine (vermutlich mir gemäße) poetologische Aufgabenstellung zu entdecken glaubte, hatte mich bereits die Neugierde gepackt. Und zwar: versuchsweise einmal zu sehen, was innerhalb der

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

explicite chez Pétrarque – « 'effet' Laure » – devient chez Pastior banal ou superfétatoire, simple acquis culturel ; par contre, ce qui était implicite ou enfoui – les mécanismes d'engendrement métaphorique, proprement poétiques –, sont perçus comme « saillants », objets de perplexités poétiques explicites chez le traducteur. Garder la forme canonique du sonnet dans ces conditions aurait enlevé l'essence même du questionnement, car ce que cherche Pastior chez Pétrarque c'est ce qui se cache au-dessous de cette forme trompeuse, le travail de conceptualisation, le processus de connaissance poétique de l'objet, la naissance de la métaphore qui appellent le travail de la traduction. Or, pour saisir des phénomènes si discrets, la traduction devait être trans-formation[41]. En jouant sur la forme, Pastior parvient à donner un reflet de la mimesis originale, à montrer que la relation traduisante est fondamentalement relation au Temps, que les langues renferment et gravent en leur être poétique :

> Denn wenn ich es für unsachdienlich halte, diese als Übersetzung (Übertragung, Nachdichtung) zu bezeichnen, so deshalb, weil, wie ich meine, nicht im Vergleich mit dem Original der Angelpunkt liegt, sondern in der künstlichen Gleichzeitigkeit beider – zumindest hier im Buch, durch das die Zeitfalte geht, trotzdem, und wo die herkömmliche Polarisierung (hier « Original » – hier « Verdolmetschung ») die Sache ungenügend erklären würde. Und auch durch diesen Punkt läuft, während ich ihn setze, ein Anachronismus.[42]

Au cœur de la traduction, Pastior met le « dérouillage » du matériel métaphorique, sa remise à neuf. Ce n'est que par le biais de cet appareil que l'Original peut être approché de manière authentique. Non par une ambition servilement imitative, mais par la curiosité, par le désir non de plonger dans l'histoire, de se transposer à l'époque de Pétrarque, mais, dans un mouvement d'abduction, de tirer vers nous le monde de Pétrarque, tant que cela est dans le pouvoir du traducteur, privilégiant avant tout le processus de connaissance[43]. Du coup, la traduction n'est plus imitation, mais « re-production », reconstitution et révélation du

poetischen Vorgänge, im Spannungsfeld der Begriffs- und Metaphernbildung, sich während der Kenntnisnahme durch Sprache ergeben könnte. Plump gesagt, die Metaphern (und auch der Umgang mit ihnen, in manchen vorhandenen deutschen Übersetzungen) schienen mir unzuverläßig, aus zweiter Hand; es reizte mich, sie abzuklopfen, anzurubbeln wie Abziehbilder [...], um herauszufinden, was sich, eher matt, monochrom, an Anschauung, Erkenntnisvorgängen, ja, vielleicht Erkenntnistheorie, 'darunter' verbirgt; bei Petrarca verborgen haben mag. »

[41] *Ibid.* : « Die äußere Sonettform schien mir im Fluß seiner Wörter so aufzugehen, daß ihr Vorhandensein nichts als natürlich war, d. h. auch keinen eigentlichen Vorwurf darstellte. Neugierig war ich auf den fremden, also 'meinen' Petrarca; durch den methodischen Trick, seine Metaphern 'in statu nascendi' zu überraschen, konnte ich durch die Zeitfalte schlüpfen und mich ihm nähern – ein wenig. »

[42] *Ibid.*, p. 83 : « Car si je tiens pour non pertinent de les [ces textes] désigner comme traductions (transpositions, imitations), c'est parce que, comme je l'entends, leur point fort ne consiste pas dans la comparaison avec l'Original, mais dans la contemporanéité artificielle des deux – du moins ici, dans le livre, à travers lequel passe le pli du temps, malgré tout, et où la polarisation conventionnelle (d'un côté l''Original' – de l'autre l''interprétation') éclairerait insuffisamment la chose. Et par ce point même, alors même que je le plante, file un anachronisme.»

[43] *Ibid.*, p. 77 : « Auch später war es, wenn ich mich nicht täusche, keine echte Ambition, diese Gebilde 'so wie sie sind' übersetzen zu wollen; als wäre das überhaupt möglich. Es ging wahrscheinlich um das Problem der Bekanntschaft schlechthin. »

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

dispositif poético-sémiotique du poème premier, co-engendrement ou co-genèse tant du poème pastiorien que du sonnet pétrarquien et création à plein titre[44]. Non pas « traduction de poème » mais « poème-traduction », car la traduction, si elle se veut fidèle à elle-même, ne garde pas l'œuvre intacte. Le traducteur n'est pas gardien mais inventeur de formes et de concepts nouveaux qui renferment implicitement l'émotion[45] de la rencontre avec l'oeuvre. Pastior 'cite' Pétrarque, démarche inconcevable en traduction, car elle 'creuse' la langue, institue un écart ; mais elle rend possible la co-présence des deux émetteurs poétiques et transforme le poème en composition 'à deux voix'. Ce travail de re-création dialogique ne pouvait se réaliser en dehors d'une remise en question de l'aspect formel du sonnet comme « forme-mémoire », dont Pastior assume, comme en témoigne assez la tonalité ludique et jubilatoire du *Nachwort zum Projekt,* le danger et la jouissance[46]. On peut comparer cette démarche à celle de Jacques Roubaud traduisant les quatorze premiers sonnets du *Canzoniere* (*Rerum Vulgarium Fragmenta*), *RVF* 1-14[47] ou encore à celle de Paul Celan dans sa traduction du cent-cinquième Sonnet de Shakespeare[48] ou enfin aux traductions des poèmes de Louise Labbé par R. M. Rilke[49]. La traduction est un moyen de renouvellement de l'œuvre, le texte, carrefour de textes, hybride, dialogique, produit de l'interférence de la voix du poète avec celle du traducteur. Le poète 'fait' sa traduction comme il 'fait' sa poésie : il ne reproduit pas, il répond au son qui l'a touché par un écho spontané ou, pour le dire avec les mots d'H. Meschonnic la traduction n'est pas transfert du sens, mais « travail de la langue, décentrement, rapport interpoétique entre valeur et signification, structuration d'un sujet et histoire »[50].

Traduction, (ré)écriture au fil des sons Le point extrême de l'entreprise expérimentale est la rupture du lien sémantique à l'original. A défaut du sens, il reste au traducteur d'interroger les surfaces, l'apparence bariolée de la parole. Deux types de productions

[44]Oskar Pastior, Francesco Petrarca, *op. cit.*, p. 82 : « Und es wurde spannend. […] wie Aufdeckung gleichzeitig Herausbildung war ('aus dem Bild heraus – heraus aus dem Bild !') ; und wie erst durch die allmähliche Unterstellung einer für dieses Projekt tragenden Poetologie [...] diese zeitweilig zum Tragen kam, zur Triebfeder wurde ; bis zur Erschöpfung. »
[45]*Ibid.*, p. 82-83 : « Das 'Verfahren' ist am Text nicht mehr zu erkennen; es ist auf der Strecke geblieben, oder passiert, oder ausgeklammert. »
[46]*Ibid.*, p. 78 : « Hinzu kamen der Reiz und das akrobatische Schwindelgefühl, ohne Netz (ohne akademisches Rüstzeug) unter die Kuppel einer fremden Sprache zu treten, sozusagen in einen Raum, in dem die Eigengeräuschlichkeit überdeutlich wird. »
[47] Jacques ROUBAUD : *Traduire, journal*. Caen, Nous (Now), 2000, p. 287-291.
[48] William Shakespeare : *Einundzwanzig Sonette*. Deutsch von Paul Celan, mit einem Nachwort von Helmut Viebrock. Insel - Taschenbuch 132, Frankfurt am Main (Insel), 1975. Neuausgabe in der Inselbücherei 898, Frankfurt, 2001.
[49] Louize Labé : *Die vierundzwanzig Sonette. Übertragen von Rainer Maria Rilke*. Insel-Bücherei Nr. 222, Leipzig, 1917.
[50] Henri Meschonnic : *Pour la poétique II. Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973, p. 313–314.

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

relèvent de cette approche : a) la 'traduction homophonique', qui consiste dans l'abduction de la matrice phonique du poème d'une langue à l'autre et la création dans l'autre langue d'un 'texte' reproduisant – certes, imparfaitement – la forme phonétique du texte de départ, en dehors de toute considération (exclusive) du sens ; b) la 'traduction par variation formelle' à l'aide d'un 'générateur traductionnel'[51] consistant dans l'épuisement anagrammatique de la gamme sonore spécifique du poème objet ou d'un fragment thématique de celui-ci. La sémantisation, toujours éventuelle, passe par un brassage indescriptible et spectaculaire de la langue. Elle est d'ailleurs entièrement à la charge, sinon au bon plaisir, du lecteur[52], dont l'expérience littéraire et la sensibilité poétique joueront comme régulateurs sémiotiques. Le procédé d'abduction phonétique est inspiré des 'traductions de surfaces' d'Ernst Jandl (1925-2000), un des poètes les plus représentatifs du courant de la poésie concrète dans l'espace européen de langue allemande. Il a frayé des voies nouvelles dans la poésie notamment par son approche ludique du langage poétique et par ses lectures qui ont beaucoup contribué, dans les années 60 et 70 à imposer internationalement la poésie concrète. Sans doute, Oskar Pastior connaissait-il l'œuvre d'Ernst Jandl, au moment où il le rencontre, à Vienne en 1968, comme celle d' un poète consacré qui a trouvé sa voie avec la poésie sonore (Sprechgedichte), dont le premier volume avait paru quatre ans auparavant[53], le second, deux ans plus tard[54] et, l'année même de leur rencontre, *sprechblasen*[55], qui donne des conférences y compris à l'étranger et jouit d'un public constant grâce à l'impression sur disques de ses lectures publiques[56]. Certaines resemblances facilitent également leur 'commerce' : ils partagent une histoire marquée par la guerre, la vie des camps, l'exil, l'expérience de l'autre et de l'étranger ; littérairement, les deux ont subi l'influence du Dadaïsme, ce qui explique leur tendance à la déconstruction, au non-sens, l'attention portée à la musique des mots, la méfiance à l'égard des discours rangés. Entre 1978 et 2000, Pastior et Jandl ont fréquenté ensemble les colloques poétiques de Bielefeld[57]. Cependant, malgré les inévitables échos, le cheminement poétique

[51] Nous revendiquons la parenté de ce syntagme et de quelques autres éléments de terminologie utilisés dans ce texte.
[52] A. Weber/O. Pastior, *op. cit.* : « 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. »
[53] Ernst Jandl: *lange gedichte*. edition rot 16. Hrsg.: Max Bense, Elisabeth Walther. H. Mayer, Stuttgart, 1964.
[54] Ernst Jandl: *laut und luise.* Olten, Freiburg, 1966.
[55] Ernst Jandl: *sprechblasen.* Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1968.
[56] Ernst Jandl : *sound poems*. Forum des écrivains, Londres, 1965 ; *laut und luise*. Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 1968.
[57] Le « Colloque de Bielefeld Nouvelle poésie » (Das « Bielefelder Colloquium Neue Poesie »), fondé en 1978 sur proposition d'Ernst Jandl, a joue le rôle d'un forum de discussions et d'idées, notamment sur une littérature reposant avant tout sur la matérialité de la langue connue sous le nom, faute de mieux, de poésie concrète et néo-concrète. La première édition du colloque se tint les 10-13 février 1978 sur le thème : (« Literaturentwicklung und Literaturanalyse:

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

d'Oskar Pastior est profondément original. Jandl est aussi un grand traducteur, un relais de la poésie anglo-américaine pour l'espace culturel germanophone. De son propre aveu, il commence à travailler sur le concept de 'traduction de surfaces' dès 1957. Mais la première publication d'une 'traduction de surfaces', est celle du poème « My heart leaps up »[58] de William Wordsworth (1770-1850) et date de 1964. Le concept prête à discussion: il témoignerait d'une trop grande légèreté dans l'approche du texte de départ, d'une relation trop libre à l'original, d'un goût trop marqué pour l'expériment, qui remettrait en cause le concept de traduction. D'autre part, le mot *Oberflächenübersetzung*, s'il renvoie encore à une expérience traductologique, ne désigne ni un genre, ni un concept, et, semble plutôt remplir les fonctions d'un titre. L'original se présente plutôt comme un prétexte et le texte qui en résulte plutôt comme une poésie originale qui demande à être lue sans idées préconçues. Traduction ou création propre sui generis, les textes d'*Oberflächenübersetzung* n'accèdent pleinement au sens que dans le vis-à-vis avec l'autre texte. On peut considérer ces créations comme des poèmes doubles, bilingues, liés ensemble inextricablement par un même titre et qui sont mis ainsi en une sorte de dialogue.

Oskar Pastior emprunte à Ernst Jandl le nom d'*Oberflächenübersetzungen*[59] pour désigner ce type de travail, expérimental et ludique, où les aspects formels priment. Les poèmes issus du processus d''abduction phonétique' empruntent la forme générique et prosodique du poème d'origine, comme une condition de 'lisibilité'. Mais elle n'est qu'une sorte de trompe-l'œil linguistico-poétique, comme le montre ce bref face à face d'un extrait du poème connu sous le titre *Eras quan vey verdeyar* du troubadour Raimbaut de Vaqueiras (ou Vaqueyras) et de sa 'traduction de surfaces' par Oskar Pastior intitulée *Cowboy van Reimbau-Cobai de Kubub Reembo sive Curcubeum (Oberflächenübersetzung zu einem Gedicht von Raimbaut de Vaqueiras)* :

Entwicklungstendenzen und Beschreibungsmöglichkeiten experimenteller Literaturen ») sous la direction de Siegfried J. Schmidt, professeur à leUniversité de Bielefeld et écrivain de la mouvance néo-concrète. L'âge et les particularités de son expérience poétique, non sans rapport avec maints détails biographiques, situaient Oskar Pastior plutôt en marge de cette mouvance à cette date.

[58] Günther Bruno Fuchs éd. : *Die Meisengeige, Zeitgenössische Nonsensverse*. München, Carl Hanser, 1964.

[59] A. Weber/O. Pastior, *Hermannstädter Zeitung*. n° 1577, 5 juin 1998: « 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. »

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

Eras quan vey verdeyar pratz e vergiers e boscatges, vuelh un descort comensar d'amor, per qu'ieu vauc aratges; q'una domna.m sol amar, mas camjatz l'es sos coratges […]	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 […] [60]

L'abduction phonétique se fonde sur l'hypothèse ludico-expérimentale que la traduction ne serait rien d'autre que la transcription de la perception auditive du poème. Elle consiste à traduire en cherchant dans la langue de destination des mots correspondant à peu près identiquement aux sonorités de l'original. Le poème à traduire est traité comme suite prosodiquement ordonnée de syllabes sonores, non comme discours poétique sémantiquement constitué. Etant donné l'anisomorphisme des codes naturels, la poursuite d'une contrainte de traduction signifie obligatoirement laisser le sens pour compte. Ce qui se « traduit », c'est la forme physique, « vibratoire » du poème. Mais si du point de vue phonétique, les deux pièces se ressemblent, elles diffèrent fondamentalement du point de vue sémantique. La disjonction du son et du sens, un des principes de base de la poésie concrète, sera appliqué avec conséquence au processus de la traduction.

Les traductions homophoniques de Baudelaire sont issues d'une durable fascination du poème « Harmonie du soir »[61]. Cette matière est travaillée de diverses manières puisées dans l'arsenal oulipien: reconstruction anagrammatique intégrale ou partielle, S+7, traduction 'pondérée', *Oberflächenübersetzung*, anagramme sur le nom 'Baudelaire', sur le titre *Les Fleurs du mal*, sur le sous-titre *Spleen et idéal*, sur le titre *Harmonir du soir* (rhino sore du mai-), Anagramme littérale, vers par vers, du même réintitulé « o du roher iasmin » etc. Voici un extrait de 'hds [harmonie du soir] – traduction de surfaces vers par vers de l'original' intitulé « karbon knie sud ovar » :

Voici venir le temps où vibrant sur sa tige Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ; Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir Valse mélancolique et langoureux vertige ![62]	Wo saß sie wenn ihr gang & viehbrands ur attische Schlackenflöhe aus poren des einsickernden zensors (lektion eins) barfuß turnten – dann lehrt uns sogar Das falsche mehl kolchis auf langohr musverzicht und[63]

[60] Oskar Pastior : *Cowboy van Reimbau-Cobai de Kubub Reembo sive Curcubeum* (*Oberflächenübersetzung zu einem Gedicht von Raimbaut de Vaqueiras*), http://www.engeler.de/cowboy.html , vu le 30 mars 2012.

[61] 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. »

[62] *Ibid.*, p. 16.

[63] *Ibid.*, p. 26.

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

Toute transformation sous contrainte peut être définie comme une traduction sous contrainte. Voici deux fragments de réécriture (traduction ?) anagrammatique de « Spleen et idéal »:

> diesel an plete: / sepiadentelle / plasteline ede / lene piedestal / die nele plaste / alte delpe seni- / le edle spinate / paneele destil- / le steile pedan-/ te inselpedale –/ deep nail steel […][64]
>
> peel needs tail » « ideelle spaten / liedeln spaete / seile talpende / lineale des pet-/ tea ellipsende / dentale spiele / ideenstapel le- / tale sendepeil- / elendpaleste/ stendal pelee […][65]

Ailleurs, Pastior déconstruit le titre du pantoum original *harmonie du soir* et en organise la matière syllabique de manière sérielle, selon la règle de la sextine :

rhino sore du mai-	hei duo rosmarin	darin serum ohio	dormi in osa rheu
marode uhr in iso-	hei dominorasur	u midas renoir oh	siena hormior du
moiras heidrun o		dinosaurier ohm	odeion husar mir
herosion di mura	das rio horineum	sero in mohair du	hieronimus roda[66]
im duro anis oehr	sah urinoirdome	hoinares dorium	

Les traducteurs se plaignent de la difficulté de transposer les particularités prosodiques du poème à traduire quand on privilégie l'équivalence sémantique. Pastior renverse ici les termes en partant de l'unique certitude qu'offre le texte, son système littéral et phono-prosodique. Dans ce cas, c'est la signification qui se présente comme l'obstacle que le poète a à surmonter pour accéder à la poésie. Ainsi, le grand transformateur du traduire n'est pas le sens, l'herméneutique, mais la formule d'engendrement du poème. Si la mise en place de la poésie implique une violation des normes du langage par le poète, pourquoi cette liberté serait-elle refusée au traducteur ? H. Meschonnic le dit :

> 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.[67]

Se fondant sur la mimesis sonore, la 'traduction' est une opération formelle qui déconstruit et reconstruit le signifiant dans sa réalité phonique (presque) identique dans les deux langues. La valeur sémantique du vers est limitée à reproduire anagrammatiquement le 'thème' de la traduction. Ces traductions sont des événements sonores qui rendent la poésie à sa vocation d'oralité. C'est un retournement copernicien : le phonétique n'est pas un simple recouvrement matériel, il redevient primordial, il efface les distinctions entre langue

[64] *Ibid.*, p. 12.
[65] *Ibid.*, p. 13.
[66] *Ibid.*, p. 14-15 et http://www.engeler.de/pastiorzuharmonie.html, consulté le 10 mars 2012.
[67] H. Meschonnic : *Pour la poétique II*, *op. cit.*, p. 313, chap. « Epistémologie de l'écriture ».

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

‘indigène’ et langue ‘allogène’ et les confond dans une sorte de lallation translinguistique et incantatoire d’avant tout investissement sémantique. La lecture est coupée de la langue et prend le pas sur elle, et la traduction s’accomplira dans la non traduction. La tâche du traducteur ne consiste plus à recueillir et à transmettre le sens, cette exsudation inamissible de la langue, mais à surprendre la réaction de la langue en fusion avec une autre, étape finale d’un processus d’introjection de la traduction. La traduction se présente comme une ‘dissémantique’ (dissémination sémantique, sémantique de/dans la dissémination). Cette manière de mettre la signification en suspens renvoie l’écoute à elle-même et aux formes pures de la prosodie. Seule la ‘signification’ engendrée par la forme pure elle-même et inhérente à elle est ici concernée. On peut constater que si Pastior essaie de respecter les propriétés prosodiques du texte original, il transgresse les frontières de sa langue par l’insuffisance syntaxique, par le mélange des niveaux de lexique et de discours, par l’amalgame d’éléments provenant d’autres langues[68] et surtout, par l’impossibilité de construction d’une signification globale, ce qui était la condition du poème. Cependant, on peut remarquer également que l’homophonie de la version pastiorienne n’est pas toujours maximale par rapport aux possibilités théoriques, ce qui conduit à conclure à une certaine ‘négociation’ aussi bien entre les deux langues que, à l’intérieur de l’allemand même, entre son et sens, entre surface et profondeur, entre sens et non sens, ce qui réintroduit, malgré tout, le sémantique dans l’équation poético-traductologique. Et en effet, à la lecture on est surpris de constater qu’une certaine cohérence s’établit, que des liens nouveaux s’installent entre les mots et les syntagmes, qu’une nouvelle lisibilité s’esquisse. On peut reconnaître des structures syntaxico-prosodiques porteuses de virtualités sémantiques, des champs lexico-sémantiques, une certaine disposition qui renvoie peut-être à tel univers culturel etc., mais la traduction de surfaces débouche sur des constructions qui semblent être un produit onirique, une fantasmatique du texte premier. Tout y est ambivalent, jusqu’au traitement ironique de la forme car, d’un côté, Pastior mime le centrage sur le formel, mais de l’autre, le ‘respect’ dont témoigne le traducteur est profondément irrespectueux, puisqu’il n’en possède que les dehors et met en désordre, sinon en échec, les mécanismes d’engendrement du sens. Enfin, si le texte d’arrivée est distant du texte de départ, il n’en est pas moins étranger à la langue dans laquelle

[68]Oskar PASTIOR : « Zum Buch: *o du roher iasmin* », http://www.engeler.de/pastiorzuharmonie.html , consulté le 10 mars 2012 : « 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-A22273 © 2014 “Petru Maior” University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

il prétend s'être écrit. Comme chez Jandl, derrière le jeu sur (entre) les textes et les langues se cache une réflexion sur la langue qui remet en question les représentations traditionnelles sur la traduction. Vu le potentiel subversif de l'approche ludique en traduction, les textes de Pastior se présentent comme des métatraductions.

La traduction du recueil *La Clôture* de Georges Perec occupe dans cette expérience une place à part. En effet, malgré sa diversité formelle, l'œuvre de Perec est centrée sur la quête du sens – donc celle du langage – par les moyens ludiques[69]. Sa poésie s'appuie sur une technique d'écriture anagrammatique sous la forme du palindrome et de l'hétérogramme. Dans les années 70, Perec élabore ses textes hétérogrammatiques : *Ulcérations*, (1974), *Alphabets* (1976), *La Clôture* (1980), *Métaux* (1985). L'hétérogramme perequien est un cube consistant dans des poèmes de 11[70] vers, chaque vers étant composé d'une série de onze lettres les plus fréquentes en français: E, S, A, R, T, I, N, U, L, O, C. Chaque poème connaît deux réalisations graphiques : la 'matrice anagrammatique' du poème, sous forme d'une grille, et une transcription en vers libres. Avec cet 'alphabet' lipogrammatique, Perec crée à l'aide d'un algoritme permutationnel des poèmes 'carrés' (11/11) appelés onzains. La technique combinatoire présente ces poèmes comme des 'onzines', variantes de rang 11 de la sextine dont la formule venait d'être généralisée par Raymond Queneau. Pour la mise en ordre des séquences, Perec utilise une technique 'sérielle'. La notion de sérialisme est fondamentale, car la définition de l'hétérogramme[71] réfère à la musique sérielle : « Chaque vers utilise une série de lettres différentes comme une gamme musicale dont les permutations produiront le poème selon un principe analogue à celui de la musique sérielle : on ne peut répéter une lettre avant d'avoir épuisé la série ». Dans le cycle *La Clôture*, Perec utilise un isogramme de 11 lettres et un joker représentant une lettre additionnelle. Les vers de *La Clôture* sont donc des

[69] Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche ». In : *Penser/Classer*. Hachette, 1985, p. 10 : "la troisième [interrogation] , ludique, renvoie à mon goût pour les contraintes, les prouesses, les « gammes », à tous les travaux dont les recherches de l'OuLiPo m'ont donné l'idée et les moyens : palindromes, lipogrammes, pangrammes, anagrammes, isogrammes, acrostiches, mots croisés, etc. ; la quatrième, enfin, concerne le romanesque, le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit ; *La Vie mode d'emploi* en est l'exemple type.

[70] « Onze » étant un 'autobiographème' perequien, cf. Bernard Magné, « Saint Jérôme, mode d'emploi ». In : *Cahiers Georges Perec*, n° 6 : *L'œil d'abord, Georges Perec et la peinture*. Paris : Seuil, 1996, p.110, note 6.

[71] Selon A. Schönberg, le compositeur doit utiliser pour chaque œuvre une série formée des douze sons de la gamme chromatique occidentale, disposés dans un ordre libre, pourvu que chaque son apparaisse une et une seule fois. L'art du musicien consiste à dérouler inlassablement cette série et à en tirer mélodie et harmonie. En consequence, toutes les notes de la gamme chromatique apparaissent un même nombre de fois dans l'œuvre et chaque note peut réapparaître une fois que toutes les autres ont été employées. La technique sérielle est la systématisation du jeu en musique. S'appuyant sur le modèle sériel pour construire les hétérogrammes d'*Alphabets* et de *La Clôture*, Georges Perec propose une conception musicale de la littérature. La nouveauté et la difficulté hautement contraignantes du vers hétérogrammatique explique que peu de poètes l'aient pratiqué. Oskar Pastior (*Okular ist eng oder Fortunas Kiel* Herausgegeben vom Literaturhaus Berlin, Edition Plasma, Berlin, 1992*)* est une exception à côté de Ian Monk (*A Thernodialist's Dozen*, 1998).

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

« onzains » hétérogrammatiques et, en plus, chaque vers de ce recueil renvoie au recueil *Ulcérations*, étant anagramme d'ESARTINULOC donc d'ULCERATIONS. Ce genre de travail a des conséquences non seulement au niveau de la composition textuelle – discours fragmenté, articulation rigide, relative opacité sémantique, suppression de toute tentation tonale ou mélodique – mais se répercute sur le travail du traducteur et suscite la question de la stratégie de traduction. La 'traduction' en allemand de *La Clôture*[72] de Georges Perec se présente comme un cas particulier extrême de la pragmatique expérimentale d'Oskar Pastior de traduction par manipulation du matériau sonore du poème source. Pastior reprend l'alphabet lipogrammatique de Perec – abduction –, l'adapte sommairement pour son application à l'allemand et, avec cet alphabet, il écrit des textes 'en allemand' à la manière de Perec, mais sans redire les propositions de Perec. Pastior joue sur le couple équivalence-identité, central dans la pratique et les théories de la traduction, mais en inverse les termes de façon à mettre en place une identité formelle au détriment d'une équivalence fonctionnelle :

> Im Verhältnis zu Georges Perecs Verschlußsache LA CLOTURE ist OKULAR IST ENG oder FORTUNAS KIEL keine Übersetzung sondern ein in den Anagrammblöcken zu 100% und in den lyrischen Passagen zu 98,41% zeichenidentischer Text.[73]

Ce qui est objet de 'translation' ici, ce sont d'un côté le système de signes, l'alphabet, de l'autre le protocole formel d'engendrement du texte. Non le texte proprement dit. Les concepts lancinants de la poétique perecquienne : la clôture, l'exil, la mort, l'écart, l'écriture, indestructiblement liés à la lipogrammatie (la « maldiction ») s'effacent entièrement, pour faire place à un centrage qui, bien qu'apparemment linguistique, n'en suscite pas moins une poignante interrogation ontologique :

Georges Perec	Oskar PASTIOR
La Clôture	*Okular ist eng oder Fortunas Kiel*

[72] Georges Perec : *La Clôture*/Oskar Pastior : *op. cit.* Sans pagination, poème 11.
[73] *Ibid.* : « postface » *Kleine Öffnung* (Quirlson Akte) : « En rapport avec la composition hermétique *La Clôture* de Georges Perec, *Okular ist eng* oder *Fortunas Kiel* n'est pas une traduction, mais un texte identique, à 100% dans les blocs anagrammatiques et à 98,41% dans les transcriptions lyriques, du point de vue des signes utilisés. » Pastior appelle « blocs anagrammatiques» les grilles de 11x11 qui sont la matrice des poèmes, et « fragments lyriques » le résultat de leur mise en texte.

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

Sa fin.
Nul écrit.
Sa mort n'a souci.

L'expulsion trace sa ligne,
court sur toi, clandestine.

L'arc-bouter au sol pincé,
au flot inscrit sur le bon cadastre

où linceul naît corps.[74]

Okularistenquote:
Lars sinkt
klare Uno-Bisquits polaren Puterkaolins –

Kino spurt:
Leandros klaut Eisfrau
(kniet locker in so lautes inkubator-Laub)
Lenk est Organteil Orkus...

Analysé d'un point de vue strictement linguistique, le résultat est bouleversant, car le travail de Pastior débouche, sur la mise en scène de l'absurde de la langue. Le travail formel de Pastior, plus arbitraire que celui de Perec, dont il s'affirme comme un « second degré », moins soutenu par l'armature sémantique forte de celui-ci, entraîne auteur et lecteur dans l'aventure et les fait basculer dans l'intersémiotique : les liens de structure entre les diverses sonorités priment sur le sens et rappellent, comme l'indique Pastior dans sa « postface », la *Sonate in Urlauten* de K. Schwitters[75].

Quand le traducteur est lui-même poète, l'écriture tend à prendre le pas sur la traduction et le niveau de conformité entre l'original et la traduction est matériellement déterminé par la compatibilité mutuelle entre les deux instances. Les traductions de Pastior ne doivent pas être mesurées à l'aune de la fidelité : au sens où la traduction constitue une activité ouverte, voire artistique, faire grief d'infidélité à l'original au poète traducteur n'a pas de sens. La critique des traductions relève d'une pragmatique qui en est encore à se chercher. Les textes pris en considération alimentent une interrogation sur la part de la créativité dans le processus de traduction. Le parcours de Pastior est complet pour en explorer les divers aspects. Sa quête montre que la question de la traduction est l'écueil où viennent échouer, voire se briser, les questions lancinantes de la poésie et du langage.

Bibliographie

Oskar Pastior/Francesco Petrarca : *33 Gedichte*. Carl Hanser Verlag, München, 1983.
Georges Perec : *La Clôture* / Oskar Pastior : *Okular ist eng oder Fortunas Kiel*. Herausgegeben vom
Literaturhaus Berlin, Edition Plasma, Berlin, 1992.
Oskar Pastior : *o du roher iasmin. 43 intonationen zu* « *harmonie du soir* » *von charles baudelaire* + CD. Urs

[74] *Ibid.*, poème 11, version allemande.
[75] *Ibid.* « Kleine Öffnung », sans pagination : « Es hätte sich, bei einem dieser Texte, als Titel auch URSONATE angeboten. »

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)

Engeler Editor, Weil am Rhein/ Basel/ Wien, 2002.
Oskar Pastior : *Mein Chlebnikov* + CD. Urs Engeler Editor, Basel/Weil am Rhein, 2003.

BDD-A22273 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:40 UTC)