Résonance « traductrice », ou traduire Anna Glazova à quatre mains

Julia Holter
Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS / ENS

Depuis longtemps, Anna Glazova, poète russe, ne vit plus en Russie, et sa poésie fait entendre une voix nourrie de lectures poétiques et philosophiques étrangères. La pratique strophique d'Anna, destructrice de la syntaxe et du mètre russes traditionnels, est résolument moderniste, à contre-courant de la tradition dominante de la poésie « modale », où le vers se construit autour de l'intonation. De même est-elle très éloignée de la tradition de la poésie narrative. Dans le russe d'aujourd'hui, c'est donc bien « une sorte de langue étrangère », de « contre-langue », que fait entendre Anna Glazova.

Mais, par-delà le mot fameux de Proust, c'est bien l'influence de Paul Celan qui prévaut. Poétique, pour l'auteur de *La Rose de personne*, est l'énoncé qui introduit une rupture dans l'ordre convenu des discours. « Acte de liberté », l'énoncé poétique coupe ces « fils » qui font des locuteurs ordinaires que nous sommes des « marionnettes » aliénées à un ordre du discours convenu, lourd de clichés et de stéréotypes, enclin à la phraséologie. Pour Celan, la poésie est d'abord « *Gegenwort* », « contre-parole ». Tel est le terme qu'il emploie dans *Le Méridien*, et qui vaut tout aussi bien pour les poèmes d'Anna Glazova. Chez celle-ci, la « contre-parole » consistera notamment à infléchir radicalement le sens des expressions les plus idiomatiques, tout en conservant un écho, dans l'énoncé nouveau, de la signification usuelle. Ainsi le proverbe russe affirmant que « pour chacun, sa propre chemise est plus près du corps » devient-il (si l'on traduit « mot à mot ») : « ta chemise – plus près de mon cœur. » Le contre-pied est total, reversant le proverbe du côté d'une idée de partage amoureux. (Toutefois, tentant de préserver un sens idiomatique qui continue de s'entendre dans le vers russe, nous, les deux traducteurs d'Anna Glazova, avons préféré traduire par : « vers le cœur / tirer la couverture à soi ».)

J'ai été la première à découvrir et à vouloir traduire la poésie d'Anna Glazova (choisissant son dernier recueil d'alors, *Опыт сна* [2014], *Expérience du rêve*). Je voulais

surtout mieux déguster l'étrangeté de sa poésie, et découvrir par la même occasion quelques sources de sa fraîcheur. Ainsi, la rencontre entre la langue russe d'Anna et d'autres langues, d'autres cultures, a trouvé une résonance « traductrice » en moi, mon propre russe s'étant expatrié depuis de nombreuses années, aux États-Unis d'abord, puis en France. Si la voix de Glazova m'a paru par instants si proche, c'est que, paradoxalement, elle me parvenait de très loin, de contrées inaccessibles. Et, lorsque je l'ai écoutée résonner en moi, son étrangeté a atteint la mienne et me l'a révélée. Tel est le chemin idéal, me semble-t-il, d'une lecture, et a fortiori d'une traduction.

Mon français n'étant pas natif, j'avais besoin d'aide pour faire que les poèmes de Glazova puissent accoster sur les rives du français comme langue maternelle. Jean-Claude Pinson, russisant, poète lui-même et théoricien de la poésie, a accepté de devenir mon cotraducteur. Fin connaisseur de la philosophie et de la poésie allemandes, c'est lui qui m'a indiqué la source principale de l'étrangeté du russe d'Anna Glazova qui me séduisait tant : cette langue étrange que je devinais, mais que je ne savais pas nommer, c'était l'allemand. C'était donc bien l'allemand de Celan et de Rilke qui traversait, comme un courant souterrain, la poésie d'Anna Glazova. L'auteur en effet maîtrise parfaitement l'allemand, langue qu'elle enseigne et traduit ; à moi, cette langue demeure étrangère, bien qu'elle ait nourri notre culture natale et soit fondamentale pour la poésie russe, comme le latin pour le français.

De fait, la culture germanique a été une référence première pour la poésie russe. Depuis Lomonossov et Trediakovski déjà, la versification russe moderne (qui ne se forme qu'à la fin du XVII^e^ siècle), et en particulier sa construction strophique, présentent une parfaite concordance avec le modèle germanique. La forme canonique syllabo-tonique provient en effet du paradigme protestant allemand, notamment piétiste. Aujourd'hui encore, les références allemandes continuent à guider certains poètes russes, mais en les éloignant cette fois de la versification, et en leur inspirant des vers libres.

Qu'Anna Glazova vive aujourd'hui à Hambourg et non en Russie est sans doute tout à fait contingent. Toujours est-il que cette expatriation est aussi une façon de se tenir à l'écart du « mythe national » des poètes maudits et de la souffrance comme principale force créatrice en Russie. L'histoire de la poésie russe a tout du martyrologe (de Pouchkine et Lermontov, morts en duel, jusqu'à Mandelstam, mort au goulag, en passant par Essenine ou Maïakovski, tous deux suicidés). La génération d'Anna est la première à ne pas connaître la famine et la terreur, ni même la censure. Une voix libre n'a pourtant rien de facile.

Alain Nicolas, dans un article consacré au livre que nous avons traduit, relève une rupture par rapport aux vers tragiques, catastrophiques, de la poésie russe que l'on connaît :

> « Effleurer sans s'abîmer dans le sentir » : un tel vers serait difficile à attribuer à un poète russe, tant nous sommes habitués à ne les lire, à les entendre, qu'à travers une tradition qui, de Pouchkine à Tsvetaïeva, a donné « toute la lyre ». Anna Glazova fait entendre une toute autre voix, à peine murmurée, dont l'effleurement pourrait être le maître mot [1].

1. Alain Nicolas, « La "donation simple" d'Anna Glazova », *L'Humanité*, 14 juillet 2016.

C'est en Allemagne, alors qu'elle est étudiante en architecture, qu'Anna découvre l'œuvre de Paul Celan. Éblouie, elle en reste profondément marquée, trouvant, chez un poète qui avait lui-même traduit Mandelstam en allemand, une langue et une prosodie qui vont l'aider à tracer un chemin de modernité inhabituel dans la poésie russe. Elle abandonne l'architecture et devient spécialiste de la poésie allemande – elle soutiendra plus tard une thèse sur Celan et Mandelstam.

Celan, avec sa prosodie heurtée, « interruptive », constitue donc une influence majeure. Dans *Le Méridien*, essai qu'Anna traduit en russe, Celan formule sa préférence pour une poétique, incontestablement moderne, de la rupture, du laconisme, de la césure, de ce que Giorgio Agamben nomme « l'hymne brisé [2] ». « Le poème aujourd'hui, écrit Celan dans cet essai, se révèle [...] à l'abrupt d'une syntaxe comme à un sentiment plus vif de l'ellipse. » Il se révèle « enclin forcément au mutisme [3] ».

De Pouchkine à Akhmatova, la concision n'est certes pas absente de la poésie russe. Mais c'est incontestablement une forme nouvelle de densité et de retenue, de sens du raccourci, de l'interruption et de la soustraction qu'Anna Glazova fait entendre dans sa langue maternelle. Une forme qui n'est pas sans rappeler, jusque dans sa disposition sur la page, ce que Jean Bollack appelle la « langue trouée » de Celan, une langue faite d'un « dur, / tout petit tas de mots [4] ». Mais c'est aussi, parfois, en amont de Celan, la langue de Hölderlin, sa façon de scander l'allemand, que l'on entend dans le russe de la traductrice de Celan. Ainsi l'attaque de tel poème lançant l'audacieuse passerelle d'une longue comparaison (« comme dans un cèdre s'assemblent [...] ainsi se divise l'air [5] ») vient-elle rappeller la frappe de maint incipit des hymnes du grand poète allemand (le « *Wie wenn* » qui introduit, par exemple, le fameux poème « Comme au jour de repos »).

1 Hantés par une « troisième langue »

Traduire à quatre mains avec Jean-Claude Pinson, c'est partager l'expérience du passage d'une rive à l'autre. On marche ensemble à partir du rivage russe. Le russe est une langue que mon cotraducteur aime plus qu'il ne la connaît. Sa russophilie, en quelque sorte, vient au secours de sa russophonie défaillante. Le russe ainsi présente plus de mystère, galvanise cette expérience de la traduction pour lui. Du côté russe, je suis l'hôtesse. Il s'agit d'expliquer à mon cotraducteur ce que les mots « font » dans un poème, leurs effets et échos souterrains, sens multiples, allitérations / assonances, citations cachées et/ou déconstruites. Exercice de la langue par excellence pour moi qui n'ai cessé d'apprendre le français depuis 2004. Le français est donc bel et bien l'objet de mon désir ; je n'y arrive pas tout à fait ; pas encore.

Le poème qui sortira de mes balbutiements sera pour moi de l'ordre du miracle. Apparaît sur le papier où Jean-Claude Pinson écrit avec un stylo plume, à l'encre noire, un premier jet illisible. Il accueille mes balbutiements par des gribouillis. Cherche sur son

2. Giorgio Agamben, « L'hymne brisé », trad. Martin Rueff, *Po&sie*, nº 117-118, 2006, p. 77-81.
3. Paul Celan, *Le Méridien* [1961], trad. André du Bouchet, Saint-Clément, Fata Morgana, 2008, p. 32-35.
4. Paul Celan, *La Rose de personne*, trad. Martine Broda, Paris, Nouveau Commerce, 1979, p. 151.
5. Anna Glazova, *Expérience du rêve*, trad. Julia Holter et Jean-Claude Pinson, Nantes, Joca Seria, 2015, p. 40.

iPhone, dans le dictionnaire, un synonyme qui lui convienne davantage. M'interroge sur certains cas des substantifs ou sur l'antécédent d'un « il » : qui donc est cet « il » ? Rechigne à me croire quand j'affirme qu'aucun substantif ne semble correspondre à ce mystérieux pronom personnel.

Au moment où flanche mon expertise du français, le relais passe, miraculeusement, à notre locuteur natif. Il me sauve de l'impasse, comme un magicien. Que dire de l'expertise linguistique d'un intellectuel français qui a pratiqué sa langue natale, l'a travaillée avec passion, lue, élargie, qui a joué avec elle tous les jours de sa vie ? C'est ce qui manque infiniment à la traductrice, touche-à-tout et maître de rien, que son nomadisme linguistique incline à la cacographie. Je me rappelle avec délectation le courant électrique qui passait entre l'un et l'autre, et les allers retours de ce courant – car, une fois que nous avions terminé, nous revenions au russe derechef, ôtant les explications superflues, densifiant les poèmes en français. Je me rappelle aussi bien ce mystère supplémentaire, mon point aveugle – l'allemand, voire l'expérience de l'allemand qu'Anna Glazova a tirée de ses lectures poétiques et phénoménologiques allemandes. Parfois, un mot russe d'une intense et étrange beauté me mettait dans l'impasse. Et c'est là que Jean-Claude Pinson reprenait le fil, en me proposant tel terme philosophique, telle citation cachée de Celan.

À titre d'exemple, dans un de mes brouillons, je trouve ce mot-à-mot énigmatique, ma traduction du vers « *предметы открытого зрения* » : « indices / signes / présages d'une vision ouverte / d'une vue ». Visiblement, je ne voyais pas bien de quoi il pouvait retourner. Mon cotraducteur, lui, n'a pas manqué de reconnaître l'Ouvert de Rilke, me proposant « indices pour une vue livrée à l'ouvert ». Lors de nos conversations et de notre travail commun sur la postface, il m'a expliqué que la poète russe creuse le sentiment, très philosophique, de « l'impossible » comme vraie réalité du réel (de fait, toute une section de son livre a pour titre « hors réel »). Ce qui échappe à la nomination est donc d'abord le sans nom de l'expérience la plus immédiate, de l'expérience sensible. Il s'agit d'ailleurs d'un impossible qui n'est ni extraordinaire ni transcendant, ni religieux, ni mythique. Il est inhérent à l'expérience sensible la plus ordinaire – ou du moins à l'existence décapée de tous ses faux-semblants, ressaisie dans sa nudité, reconduite à sa plus « haute pauvreté[6] ». L'expérience-limite, telle qu'elle transparaît chez Anna Glazova, est une expérience d'un *seuil* où viennent se confondre le plus intime et le plus *extime*, le plus proche et le plus lointain. De la sorte, l'expérience n'est pas plus intérieure qu'extérieure. C'est dans l'entre-deux du senti et du sentant, dans l'ouvert de leur *différance*, de leur partage inchoatif que l'indicible qu'il s'agit d'approcher se donne. Si *terra incognita* il y a, elle n'est pas à chercher au bout du monde, dans l'immensité de l'espace sibérien par exemple, mais dans la proximité maximale de l'expérience la plus ordinaire.

Indivision entre intime et *extime*, *corrélation* entre un monde objectif et un sujet (un *cogito*), qui est un *rapport* constitutif de notre être-au-monde (ce que Husserl nommait un « *a priori* corrélationnel ») : comment trouver les mots aptes à la saisir, saisir ce qui advient en amont de la division du sujet et de l'objet ? C'est à la

6. La formule est de Giorgio Agamben, qui l'emploie à propos du monachisme occidental et de François d'Assise (voir *De la très haute pauvreté*, trad. Joël Gayraud, Paris, Rivages, 2011).

sensibilité et à la part sensible du langage que Glazova confie sa tentative de dire ce qui, échappant à la logique de la représentation ordinaire (à sa propension à la fois réaliste et psychologique), apparaît comme « l'impossible » de l'existence. S'ouvrent ainsi des « mondes impossibles », « cachés / dans une circonvolution de l'esprit [7] ». C'est ainsi que s'opère, dans le poème, une percée en direction de ce que Rilke appelait l'Ouvert, c'est-à-dire une présence au monde délivrée de la barrière de la conscience, du reversement obligé dans la sphère subjective qui définit habituellement l'existence humaine. Mais exister dans l'Ouvert, dans ce que Merleau-Ponty nommait pour sa part le monde de « l'indivision », ce n'est pas exister dans la transparence d'un milieu éthéré. C'est à la fois, quand l'existence n'est plus assignée à résidence dans la prison subjective, se sentir uni au tréfonds des éléments (se pétrifier, par exemple, avec la pierre, dit l'auteur de notre recueil), à leur insondable épaisseur, et, en un mouvement d'éclosion, s'ouvrir sans recul à la lumière comme aux ténèbres de l'espace et du temps : « creuser », « pénétrer », autant que « s'éveiller » ou « s'ouvrir ».

Dans le domaine de l'indistinction entre intime et *extime*, la langue russe offrait à Anna des ressources multiples. L'indivision la plus frappante, culturelle autant que linguistique, se manifeste par l'absence dans la langue russe des mots « privé » et « intime » (au moins dans le sens où ils s'emploient en français, sens que l'on peut imaginer prohibitif ou restrictif). De même, un unique mot (*tchouvstvo*) désigne en russe la sensation et le sentiment. Comme si la langue de Pouchkine voulait prendre en compte la corrélation et garder inséparés les deux pôles de l'apparaître sensible, celui de la réception par les sens d'un dehors « objectif » et celui de son écho dans la sphère « subjective » d'une intériorité sensible. Comme si elle prenait d'emblée le parti de l'ambiguïté – le parti d'une indivision du senti et du sentant.

Le français aime les choses claires : *sensation* ou *sentiment*, il faut choisir. Pour traduire ce *sensation-sentiment* russe, nous avons hésité, avant de prendre délibérément le parti d'une ambiguïté dont jouent constamment ces poèmes d'Anna Glazova. En effet, tantôt ils mettent l'accent sur le côté « épidermique » d'une sensation « naïve » tournée vers le dehors (la sensation par exemple d'un pied touchant un sol en pin) ; tantôt c'est le versant du « dedans », celui du sentiment éprouvé par la *psychè* et sa traîne réflexive (par exemple quand « tenir en soi la vie » se révèle comme « souci ») qui est privilégié. Nous avons donc, selon le contexte, choisi de traduire tantôt par « sensation » et tantôt par « sentiment », non sans regretter de devoir ainsi, en français, lever l'ambiguïté.

Lisant le livre que nous avons traduit, le phénoménologue français Renaud Barbaras a repéré cette démarche d'Anna qui s'apparente à l'approche phénoménologique :

> Chez Anna Glazova, l'être sensible est indistinctement ce qui sent et ce que l'on sent, de sorte que le senti est, pour reprendre une formule de Merleau-Ponty, « à la fois comble de subjectivité et comble de matérialité » (*Le visible et l'invisible*, p. 302). C'est bien en effet à même l'épreuve subjective en ce qu'elle a d'intime et de fugace qu'Anna Glazova accède à la matérialité des choses, à leur poids de réalité, comme si la transparence

7. A. Glazova, *Expérience du rêve*, *op. cit.*, p. 38.

> du vécu ne faisait pas alternative à l'épaisseur du monde. En ce sens, le sujet poétique, ou plutôt le sujet du poème est une pure ouverture, une fenêtre sur un jardin (« on m'a ouverte / à la vie tout entière / comme une fenêtre sur un jardin », p. 39) ou un trou vers le ciel (« telle parfois / se pose / une main entre les omoplates / qu'à travers elles / soudain s'ouvre / un trou en direction du ciel », p. 46 [8]).

On avait donc bien fait de rester vigilants et attentifs à certain contenu philosophique « hérité » de l'escale allemande d'Anna, de ses inspirations et de ses lectures, « héritées » de Paul Celan et aussi de ses lectures à lui, afin de donner au lecteur français averti ces mêmes repères.

L'une des grandes thèses d'Antoine Berman consiste à affirmer que la traduction, mais aussi toute écriture, suppose la présence secrète d'une autre langue. Un poème d'Anna me semble illustrer particulièrement bien le partage mystérieux menant d'une main à l'autre, soulignant le parallélisme de la démarche poétique et celle de la traduction :

> si à une paume,
> donnant,
> on joint sa propre paume,
> les lignes reposent l'une sur l'autre
> comme les traductions ligne à ligne
> d'un livre illisible
> tu ne comprendras pas le sens de ces lignes
> tu ressentiras la force
> saisie saisissante –
> ton espace, comme on saisit par la main [9]

Un poème, mais aussi une traduction, est donc un « serrement de main », selon une expression de Celan tirée d'un essai de Mandelstam intitulé *De l'interlocuteur*. En somme, c'est une bouteille jetée à la mer, dans l'espoir qu'elle sera repêchée par quelqu'un qui ressentira la force que le poème recèle. « Saisissant » une émotion capturée à même la vie, le poème, « saisi » par le lecteur, redevient émotion. Une émotion « traduite ». Les chemins de vie deviennent des chemins en vers, et le don du poème attend qu'à nouveau le lecteur en fasse des chemins de vie.

C'est là un sujet philosophique à la fois français et allemand, un sujet phénoménologique. Qu'est-ce qui est donné, à toi, le lecteur, la lectrice ? Se donne, dit Anna, quelque chose d'illisible, mais de très fort (relevant peut-être de ce que Montaigne nommait la « maîtresse forme », cette matrice individuelle qui nous représente avant et hors notre culture et notre rencontre avec la civilisation). Les lignes correspondent. Le courant passe entre l'émetteur (poète) et le récepteur (lecteur-traducteur).

Traduire, donc, non pas au sens d'une annexion (d'un rapatriement anthropocentrique), mais au sens d'un effort pour recevoir l'étrangeté intime de cette « maîtresse

8. Renaud Barbaras, « Expérience du rêve d'Anna Glazova », <sitaudis.fr>, mai 2016.
9. A. Glazova, *Expérience du rêve*, *op. cit.*, p. 47.

forme » en se mettant à l'écoute, *entre* les langues que nous parlons et celle dont *bruit* sans parler la nature « barbare », de ce qu'Antoine Berman nommait une « troisième langue » (« langue-reine », ajoutait-il[10]). Cette perpétuelle entreprise poétique, le *cratylisme* (la pulsion « cratyléenne » visant à produire une langue qui, sans solution de continuité, émanerait des choses) est commune au poète et au traducteur. La langue du poème entretient avec la nature (hors de l'homme et en l'homme) un lien (lointain sans doute) de connivence sensible, affective, un lien presque organique, corporel. C'est l'hypothèse de Rousseau établissant la primauté du son – du cri, de la plainte – sur le sens, du *chant* sur la parole, de l'accentuation sur l'articulation. Une langue *autre*, plus proche de la matérialité naturelle – souvent une langue bien réelle, le latin pour Chateaubriand, l'anglais pour Mallarmé, l'allemand pour Anna –, et pourquoi pas le russe pour Jean-Claude et le français pour moi, puisque ces langues-là nous semblent mieux équipées pour dire l'indicible.

2 Une vie en train de se vivre (expérience)

Quand un poème a une forte charge philosophique et appelle beaucoup de commentaires, la tentation est d'expliquer cette richesse par notre traduction, de charger la traduction de références philosophiques explicites. Dans l'exemple qui suit, le russe « *что же* » serait-il mieux rendu par le terme philosophique « ceci » ?

Анна Глазова, *Опыт сна*, Айлурос, 2014, стр. 74	Anna Glazova, *Expérience du rêve*, Joca Seria, 2015, p. 76
что же,	ce qui.
бывает что станет	il arrive qu'advienne
что станет	ce qui advient
(а не "будет что будет"),	(et non « advienne que pourra »)
что в одном полужесте	ce qui dans un demi-geste seulement
проскользнувшем движении в лице	(mouvement glissant sur le visage)
"что было то было" превражается в "стало"	« ce qui a été a été » se transforme en « devenu »
и с тем же движением	et par ce même mouvement
за собой оставляет	laisse derrière soi
незаживающий след,	une trace non cicatrisée,
живущую жизнь.	une vie en train de se vivre.

Nous avons opté pour « c'est qui », qui cache davantage une vieille question philosophique et métaphysique : qu'en est-il au juste de ce qui est (de l'être) ? Qu'est-ce qui est d'abord ? L'essence (l'*ousia*) ? L'idée (Platon) ? Ou ceci que voici (le *todé ti*), la réalité empirique (Aristote) ? Mais il n'y a de science, ou de savoir, que du général, et non du particulier. Il n'y a de savoir que *logique*, porté par un *logos*. Ce pourquoi la philosophie est conduite à abandonner le *ceci* (appréhendé par la sensibilité) à la simple sensation (insignifiante), telle est la thèse de Hegel. La poésie, et la littérature en général, au contraire, s'efforcent de recueillir, par le biais d'une parole autre – rythmée, faisant jouer au plus haut degré la fonction poétique du langage –, ce

10. Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 112-114.

ceci « indicible », cet *alogon* que vise la sensation, dont l'être sensible, charnel, fait à chaque instant l'expérience.

Yves Bonnefoy, dans « La poétique de Nerval », souligne que l'ineffable du *ceci* n'est pas insignifiant ; il a une richesse propre (qui n'est pas celle du concept ou du savoir). Le poème est cet acte de parole qui tente de donner corps à la sensation évanescente, à la contingence du *ceci* pris dans le flux du devenir. Pour ce faire, il *dé-signe*, dit Bonnefoy, à la fois pointe du doigt et défait la clôture du langage pour toucher le réel, le rejoindre (ou du moins essayer).

Le poème de Glazova que nous citons cherche à dire ce mouvement, ce passage fugitif auquel songe sans doute Montaigne quand il dit « je ne peins pas l'être mais le passage », et où Anna Glazova voit « la vie en train de se vivre ». Ce qui est advenu est infime (« un demi-geste seulement ») et cependant, en son événement microscopique, c'est le « sans pourquoi » de la vie qui se vit – qui s'écrit (« une trace non cicatrisée »). L'écriture du poème cherche donc à capter l'écriture même (non langagière mais gestuelle) de la vie, celle du corps, du songe, du sommeil. On est dans le domaine, non de l'abandon au hasard (« advienne que pourra »), mais d'une actualité à la fois infime, invisible, indicible, et en même temps indubitable, irréversible (comme le temps (« "ce qui a été" se transforme en "devenu" »). Une sorte de *fatum* existentiel, qui fait que la vie n'est pas un songe, mais quelque chose de réellement vécu.

Le mot russe pour « expérience » (*opit*), que nous trouvons dans le titre du livre traduit, contient les deux sens que le mot porte en français : il désigne aussi bien l'expérience de la vie en train de se vivre, le fait même d'éprouver la vie, que l'essai, l'expérimentation que l'on peut faire de quelque chose, notamment dans le domaine des sciences. Et si, dans ces poèmes, l'expérience est description ou relation d'un « vécu », c'est avant tout en ce second sens, renvoyant donc à l'exploration expérimentale, *via* la langue du poème, de dimensions où l'expérience de vivre se révèle partie prenante de formes de vie inhabituelles, ordinairement hors de portée de l'être humain.

Exister, c'est appartenir au « mouvement incessant de la terre » ; le poème cherchera donc à dire en quoi le *Dasein* humain participe des éléments (terre, air feu, eau). Il cherchera à cerner les mouvements divers par lesquels l'existence, à travers tout un circuit d'échanges et de métamorphoses, se trouve emportée. Qu'est-ce, demande par exemple tel poème, qu'exister « *depuis* un arbre » ? Vivre, dans cette optique, c'est retrouver ce qui nous fait parents du mouvement général de la Nature, mouvement que l'auteur désigne par toute une série de verbes, tels « sourdre », « éclore », « confluer », « fondre », « tourbillonner »…

Les poètes, « les étrangers-toute-leur-vie » (« *die lebenslang Fremden* »), dit un vers de Paul Celan, sont aussi des enjambeurs de fleuves, des passeurs de ponts, qui vont d'une langue à l'autre : « (oui mes amis, du cyrillique aussi / j'ai chevauché par-dessus la Seine, / chevauché par-dessus Rhin [11]) ». Et à l'instar de Celan, qui a traduit en allemand de nombreux poètes russes, Anna Glazova fait passer vers le

11. Paul Celan, « Et avec le livre de Taroussa », *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 151.

cyrillique beaucoup d'auteurs allemands – Celan bien sûr, mais aussi Kafka, Rilke, Robert Walser, Unica Zürn, Friederike Mayröcker, Ernst Jandl, Elfriede Jelinek…

Dans ces sens multiples, tous les poètes sont des traducteurs. Hölderlin et Celan, Pouchkine et Mandelstam. Anna Glazova aussi. Ils vont et viennent entre les genres, les peuples et les langues. Ils vont et viennent dans leur propre langue, sans cesse traduisant leur idiome natal en une langue nouvelle, « langue-reine », « troisième langue » que nous, les traducteurs, avons en commun avec eux, même quand nous choisissons non pas de seulement garder la même, mais d'en ajouter une autre, qui nous semble mieux correspondre à notre propre aventure humaine. Sans craindre de passer pour incompréhensibles, nous tâchons plutôt de maintenir la langue commune toujours vivante, toujours apte à dire l'étrangeté du monde, à en saisir le plus insaisissable – ou du moins à s'en approcher.

Bibliographie sélective d'Anna Glazova

Poésie

Expérience du rêve, trad. Julia Holter et Jean-Claude Pinson, Nantes, Joca Seria, 2015.

« Épreuve du sommeil », trad. Julia Holter et Jean-Claude Pinson, *Po&sie*, nº 150, 2015.

Земля лежит на земле, Saint-Pétersbourg, MRP, 2017.

Опыт сна, New York, Ayluros Press, 2014.

Для землеройки, Moscou, NLO, 2013 (Prix Andrei Beli).

Relocations : Three contemporary Russian women poets (anthologie, avec Polina Barskova et Maria Stepanova), Brookline, Zephyr Press, 2013.

Twice under the Sun, trad. Anna Khasin, Londres, Shearsman Press, 2008.

Essais

Messianic Thought Outside Theology (avec Paul North, dir.), New York, Fordham University Press, 2014.

« The Greek and the German Halves in Friedrich Hölderlin's "Hälfte des Lebens" », *ESSE* (Moscou), vol. 1, nº 2, 2016.

« Kafka's Cat-lamb : Hybridization of Genesis and Taxonomy », dans Arthur Cools et Vivian Liska (dir.), *Kafka and the Universal*, Anvers, De Gruyter, 2016.

« Paul in Conversation with Walter Benjamin. "The Secret Open" », *The Germanic Review*, vol. 91, nº 3, 2010.

« Paul Celan's Improper Names », *Messianic Thought Outside Theology*, New York, Fordham University Press, 2014.

« Sublimity of Justice in Kleist and Kafka », *Journal of Kafka Society in America*, vol. 33-34, 2011.

« Poetry of Bringing about Presence : Paul Celan translates Osip Mandelstam », *Modern Language Notes*, vol. 123, 2008.

Traductions vers le russe

Michael Donhauser, *Schönste Lieder*, Saint-Pétersbourg, Poriadok slov, 2017.

Franz Kafka, « Forschungen eines Hundes », *Nosorog* (Moscou), vol. 5, 2016.

Rainer Maria Rilke, « Urgeräusch », *School of Translation*, Moscou, Colta.ru et Prospekt Press, 2014.

Franz Kafka, choix de nouvelles dans *Franz Kafka in Russian Literature*, Moscou, Rudomino, 2012.

Paul Celan, *Sprich auch Du,* anthologie, New York, Ayluros, 2012.

Ladislav Klíma, *Der Gang der blinden Schlange zur Wahrheit*, Moscou, Kolonna Publications, 2009.

Unica Zürn, *Der dunkle Frühling. Der Mann aus dem Jasmin*, Moscou, Kolonna Publications, 2006.

Robert Walser, *Der Räuber-Roman,* Moscou, Kolonna Publications, 2005.