« Je ne sais pas ce que traduire veut dire » [1]

Quelques exemples de traduction homophonique chez Oskar Pastior

Jacques Lajarrige

Université Toulouse Jean Jaurès
Creg, EA 4151

Abstract: This chapter first examines Oskar Pastior's poetic reflections on the process of translation, which can be read as a controversial dialogue with Walter Benjamin's essay "The Task of the Translator". With this in mind, we then examine relevant examples of surface translation, or hetero- and homolingual homophony. Those are analyzed as a tribute to experimental poet colleagues from the family of the 'literalists' (H. Ball, E. Jandl), or as an exemplary illustration of the thesis of the impossibility of translation. We will focus on the role of Oulipo constraints and procedures, which sometimes reveal hidden allusions to Pastior's biography in unexpected ways.

1 De l'impossibilité de la traduction [2]

La question de la traduction occupe dans la pratique de l'écriture et la réflexion poétologique d'Oskar Pastior une place considérable, sur laquelle il s'est expliqué à de très nombreuses reprises et sous des formes elles-mêmes fort diverses, soulignant cependant presque invariablement que, sans chercher à proposer une théorie de la traduction, il est parfaitement conscient des enjeux spécifiques de la pratique traductive, située à ses yeux au point d'intersection de la biographie de la langue, que Pastior désigne comme « Sprachbiographie » [3]. Les mots-clés, qui sont ici enfance (« Kindheit »),

1. Pastior, Oskar, « Vom geknickten Umgang », *in* Pastior, *Jalousien aufgemacht, Ein Lesebuch*, Munich/Vienne, Carl Hanser, 1987, p. 23. Sauf mention contraire, toutes les traductions françaises de textes de Pastior ont été établies par nous-même.

2. Voir Pastior, Oskar, *Das Unding an sich, Frankfurter Vorlesungen*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1994, p. 102 : « Rien ne remplace l'original. Au fond oui, la traduction n'est pas possible. Traduire est le mot inexact pour un processus, qui n'existe pas. Dans une autre langue, tu penses autrement, tu parles autrement, tu es autre ».

3. Pastior, *Das Unding an sich*, *op. cit.*, p. 62.

langue maternelle (« Muttersprache ») et Transylvanie (« Siebenbürgen »), renvoient également aux contacts permanents des langues et des cultures dans son pays natal, la Roumanie, contacts qui après 1945 donnèrent lieu aussi, en termes idéologiques, à des frictions permanentes entre la langue officielle d'État, le roumain figé par l'idéologie, et celle des communautés germanophones de Roumanie. [4]

Dans ce contexte particulier, il n'est donc certainement pas anodin que Pastior aborde ces interférences en contexte minoritaire sous l'angle de la traduction et de l'écart :

> Peut-être que les langues des minorités vivent et se définissent constamment par des comparaisons constamment traductives — La tête de Janus dans la soupe, le cheveu coupé schizophréniquement, la différence bancale (productive ?). [5]

De cette situation originelle, Pastior ne déduit pas seulement son activité de traducteur du roumain à destination des germanophones de Roumanie, mais la fécondation, pour ne pas dire la contamination de son propre travail par une pratique comme nous le verrons très personnelle de la traduction. L'histoire de la poétologie pastorienne de la traduction reste largement à écrire. Pour ce qui est des auteurs qu'il a traduits, on se contentera d'évoquer ici les noms de Tudor Arghezi, Panaït Istrati, Lucian Blaga, Gellu Naum, Marin Sorescu ou Velimir Khlebnikov, pour ne citer que quelques exemples représentatifs d'une pratique intense sur la durée qui a certainement contribué largement à aiguiser chez lui la conscience des possibilités propres de l'écriture et de ses positionnements. Ce qu'avec Pastior on pourrait résumer d'une formule faisant de la traduction un cas particulier de l'écriture personnelle : « La traduction comme un cas exceptionnel de la pratique personnelle de l'écriture » [6], ou considérer avec Antoine Berman comme une manière de « féconder le Propre par la médiation de l'Étranger » [7].

J'ai essayé de montrer ailleurs ce qu'il en est de certains aspects de cette double fécondation, notamment sur la base des anagrammes (*Anagrammgedichte*, 1985) élaborées d'après Johann Peter Hebel ou des *33 Gedichte* découlant de la lecture du *Canzoniere* de Pétrarque et des versions successives (avec leurs avant-textes et brouillons) qu'en a donné Pastior, [8] projets que l'on ne peut se contenter d'aborder selon l'angle du truisme qui voudrait, comme le dit Aline Schulmann, traductrice de Cervantès, que « toute traduction est réécriture » [9]. Il s'agit en l'occurrence bien plus de considérer que chaque nouvelle expérience de traduction, chaque expérimentation génère une esthétique propre à chaque projet [10] et que donc, ainsi que l'avait déjà bien montré

4. Ces questions linguistiques sont également au cœur de la réflexion chez Herta Müller, *cf.* par exemple ses entretiens avec Angelika Klammer, *Mein Vaterland war ein Apfelkern*, Munich/Vienne, Carl Hanser, 2014.

5. Pastior, *Jalousien aufgemacht*, *op. cit.*, p. 17.

6. *Ibid.*, p. 20.

7. Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, *Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

8. Lajarrige, Jacques, « Les nouveaux habits de Pétrarque, traduction et contrainte chez Oskar Pastior », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n° 2, 1998-1999, p. 51-60.

9. Schumann, Aline, « Jorge Luis Borges et la traduction », *in Dix-septièmes assises de la traduction littéraire* (Arles, 2000), ATLAS/Actes Sud, 2001, p. 93.

10. Pastior, *Jalousien aufgemacht*, *op. cit.*, p. 20.

Humboldt dans *Sur le caractère national des langues*, la langue n'est pas d'abord un *ergon*, donc un ouvrage fait (*work, Werk*), mais une *energeia*, une activité en train de se faire, de se défaire et de sans cesse se recomposer. [11] Énergie dont il faut par ailleurs considérer qu'elle se trouve à l'œuvre tant dans la langue de l'original que dans la langue cible.

Au tout début de son célèbre texte au statut incertain, « La tâche du traducteur » [12], qui introduit sa traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire et découle autant de ses analyses littéraires que de sa pratique traductive personnelle, Walter Benjamin se demande si une « traduction vaut pour les lecteurs qui ne comprennent pas l'original » pour chercher à expliquer « la différence de niveau artistique entre une traduction et l'original » [13]. La fausse évidence qui voudrait que pour un lecteur comprenant l'original, il n'y aurait certainement pas lieu de traduire se voit ainsi aussitôt remise en question. Interrogeant ensuite sur un ton polémique l'idée selon laquelle une traduction serait la copie fidèle d'un texte original, Benjamin fait valoir à partir de deux exemples précis, l'allemand « Brot » et le français « pain » que si ces mots dénotent bel et bien une seule et même réalité concrète, ils ne peuvent en revanche être soustraits aux connotations historico-culturelles diverses qu'ils véhiculent, dont la traduction ne pourrait qu'imparfaitement rendre compte. D'où il découle que la traduction ne peut par conséquent reproduire le texte-source et satisfaire à une exigence utilitariste et sanctionner de la sorte une conception des langues comme systèmes clos, interchangeables entre elles.

Sans jamais le dire explicitement, sans non plus à aucun moment nommer Walter Benjamin, le texte « Vom geknickten Umgang mit Texten » noue pourtant à l'évidence un dialogue serré avec « La tâche du traducteur » indirectement cité à plusieurs reprises. Les réflexions de Pastior se distinguent déjà de l'essai de Benjamin par le fait qu'elles constituent un mélange de réflexion théorique et de récit d'expérience à visée expressément réflexive qui lève le voile sur différents projets de traduction menés à bien, là où Benjamin, en dépit des circonstances éditoriales suggérant une — fausse — proximité, échafaude un discours en fin de compte plutôt dissocié de sa propre pratique traductive. Un autre point de démarcation formelle réside dans la pointe de provocation qui consiste pour Pastior à introduire son propos sur un ton détaché et presque badin, celui de la causerie à bâtons rompus affichée par le verbe allemand 'plaudern' qui n'aborde pas de front la question de la traduction, mais se propose pourtant d'en parler en la contournant : « causer (*plaudern*) de son ouvroir, de ce rapport qu'on appelle aussi traduction, rapport dans le sens d'un contournement de l'impossible » [14]. Au-delà de la malicieuse distance introduite par la notable différence de tonalité, il semble ici opportun d'exposer les grandes lignes de l'argumentation pastiorienne, de la saisir dans la cohésion de ses articulations réflexives internes pour en dégager la congruence avec d'autres prises de position sur

11. Humboldt, Wilhelm von, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, éd. Denis Thouard, Paris, Éd. du Seuil, 2000, p. 171.

12. Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur », *in Œuvres I*, Paris, Gallimard, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, p. 244-262. Plusieurs commentateurs n'ont pas manqué de relever qu'il s'agit d'un titre trompeur dans la mesure où ce qui intéresse l'auteur est la traduction plutôt que les traducteurs. L'essai date de 1921, il ne fut publié qu'en 1923.

13. *Ibid.*, p. 244.

14. Pastior, *Jalousien aufgemacht*, *op. cit.*, p. 16.

la question de la traduction et de la traductibilité, terme benjaminien sur lequel il nous faudra revenir :

> Le piège du réalisme en matière de traduction guette assurément dans l'idée que derrière le texte original se trouverait une teneur chosale, un état des choses qu'il s'agirait simplement de préciser et ensuite de transposer en allemand — pour ainsi dire une réalité intermédiaire, mais en dehors de la langue. Seulement, comment pensé-je cette teneur chosale ? En roumain ? En allemand ? Mathématiquement ? À partir d'autres signes ? [15]

La concession initiale en forme d'acquiescement (« assurément ») semble dans un premier temps vouloir aller dans le sens de Benjamin pour qui la vocation de la traduction n'est pas selon une conception utilitariste de communiquer un sens à des destinataires. Car pour Benjamin, ce qui creuse l'écart entre une langue et une autre, entre deux mots 'équivalents' comme « pain » et « Brot », serait précisément ce qu'ils veulent dire. En conséquence de quoi « une traduction, si bonne soit-elle, ne peut jamais signifier quelque chose pour l'original » [16]. Si Pastior paraît même enclin à reconnaître que cette « teneur chosale » (« Sachverhalt ») [17] est à chercher en dehors de la langue et de toute croyance dans les possibles équivalences entre les langues, selon les mots du philosophe donc dans une complémentarité de leurs intentions, il apparaît en même temps, ainsi que le suggère les nombreux points d'interrogation introduits par Pastior, que ce n'est pas chez Benjamin qu'il trouve des réponses à ses yeux satisfaisantes aux questions qu'il se pose. Non pas qu'il rejette l'idée même de traductibilité avancée par celui-ci. À preuve, cette autre citation qui reprend explicitement le terme à son compte :

> Mais qu'est-ce que la traductibilité ? Elle est d'une évidente clarté. Elle est d'une clarté si évidente que le charretier Fuhrmann en décharge son plus jeune fils et la véhicule sans difficulté à travers le vingtième siècle. Elle est une lueur d'espoir, que les mots qui font de la politique ont en soi, en la remerciant à sa place. Le potiron est éclairé de l'intérieur, une charretée d'illuminations. Nous tirons notre révérence à des pistes de réflexion en les traduisant de façon choquante. [18]

Il ne peut échapper au lecteur qu'à l'ambiguïté qui lui est associée dans la formulation retenue par « La tâche du traducteur », [19], Pastior oppose ici une univocité fondée sur l'évidence de sa biographie, dans laquelle on peut voir de nouveau une prise de distance nourrie par l'expérience personnelle. En effet, Dieter Fuhrmann, qui faisait

15. *Ibid.*, p. 23.

16. Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 246.

17. Au début de son étude consacrée aux *Affinités électives* de Goethe, Benjamin emploie également cette notion de « Sachverhalt » dont il envisage le lien d'affinité avec la « teneur de vérité » (*Wahrheitsgehalt*), à propos de la réalité du mariage telle qu'elle est abordée dans le texte goethéen.

18. Pastior, Oskar, *Lectures avec tinnitus & autres acoustiures*, trad. Jacques Lajarrige *et alii*, Montpellier, Éditions Grèges, 2009, p. 53. Le mot 'Fuhrmann' désigne justement le charretier, celui qui ici transporte, transpose et traduit.

19. Benjamin, « La tâche du traducteur » *op. cit.*, p. 245 : « La question de la traductibilité d'une œuvre est ambiguë ».

partie du cercle d'intellectuels et écrivains roumains gravitant autour de Pastior à Hermannstadt, n'est autre que le traducteur roumain de Walter Benjamin, ironiquement suggéré au travers de la « charretée d'illuminations » et de la référence au « vingtième siècle », dont Paris est pour le philosophe notoirement la capitale. Révérence tirée cependant de manière un brin irrévérencieuse, qui fait de nouveau valoir le droit à l'écart et affranchit « le plus jeune fils » des conclusions de son aîné qu'il ne peut reprendre à son compte. Comble de l'ironie, c'est en l'espèce par la mise en abyme de l'acte traductif que se revendique le désaccord, celui-ci portant principalement sur le refus de l'autre prémisse cardinale qui fonde la réflexion benjaminienne, à savoir une vision essentialiste et transcendante de la traduction qui dépasse de loin ses difficultés objectives et ses enjeux majeurs pour affirmer en somme une traductibilité quasi universelle relevant d'une conception théologique et messianique, laquelle trouve son expression dans l'assignation à la traduction d'une finalité propre, tendre au « pur langage », notamment par l'explicitation en acte de la parenté entre les langues : « car son travail est animé par le grand motif d'une intégration de nombreuses langues pour former un seul langage vrai » [20].

À une conception eschatologique de la traduction qui opposerait la connaissance rationnelle de la réalité (« Wirkliches » chez Pastior) à la saisie d'une intuition immédiate de ce qui fait que, dans leurs intentions, les diverses langues se complètent, là où leurs éléments pris un à un — mots, phrases, contextes — s'excluent, « Vom geknickten Umgang » oppose une triple interrogation : « en roumain ? en allemand ? mathématiquement ? ». Triade qui ramène le propos non seulement à des langues terrestres et humaines tout en jouant de leurs possibles interactions, mais ancre de plus l'activité traductive dans la biographie linguistique du poète. Car en l'occurrence cette liste n'exclut pas, elle suggère au contraire une possible combinatoire et renvoie à une pratique bien concrète, dont le texte rend compte dans la variété de ses réalisations, à partir de projets de nature très différente. Quoi de commun en effet entre la traduction de Khlebikov et celle de Pétrarque, entre Baudelaire et Sorescu ? Les récits d'expérience volontairement mêlés aux réflexions poétologiques témoignent donc d'abord du fait que les traductions effectuées par Pastior effleurent les textes-sources selon des points de contact qui affectent plus ou moins leur sens, en fonction des propres lois qu'il s'est fixées, lois au fils du temps de plus en plus dictées par les contraintes oulipiennes. C'est là une idée que formule du reste Benjamin également à sa façon par l'image de la tangente. [21] Ce qui sépare les deux propos reste cependant plus important que ce qui les rapproche. Un autre point de tension majeur est fourni par la nette séparation opérée par Benjamin entre la tâche du traducteur et celle du poète : « En effet, de même que la traduction est une forme propre, on peut comprendre la tâche du traducteur comme une tâche propre et la distinguer avec précision de celle de l'écrivain » [22].

De son côté Pastior, refusant de se laisser enfermer dans un débat qui renverrait dos à dos le sens et la lettre, le contenu et la forme [23], préfère réfléchir son propre parcours

20. *Ibid.*, p. 254.
21. *Ibid.*, p. 259.
22. *Ibid.*, p. 254.
23. *Cf.* Pastior, *Das Unding an sich*, *op. cit.*, p. 43.

de lecteur-auteur-traducteur s'observant dans l'acte de traduire. Le lien selon lui infrangible qui scelle le destin de l'individu par son rapport au langage dans l'exercice de ces deux tâches indissociablement jointes explique qu'il situe la traduction résolument du côté de l'activité créatrice et nomme presque systématiquement dans un même souffle les termes « Selberschreiber » (celui qui produit lui-même des textes) et « Übersetzer » (celui qui traduit des textes d'autrui). Habitude qui converge avec l'affirmation qui vaut pour toutes les expériences de traduction qu'il relate, selon laquelle il ne met jamais son nom au bas de textes dont il n'est pas l'auteur. [24] Il faut par conséquent en déduire que la traduction est pour lui avant tout une expérimentation parmi beaucoup d'autres, ce qui la rend du reste d'autant mieux perméable à l'application de contraintes extérieures fortes, librement consenties. De là découle logiquement aussi la remise en cause de la pertinence même du mot traduction qui revêt dans l'argumentation poétologique des formes apodictiques. Pastior affirme ne pas savoir ce que traduire veut dire parce qu'il n'y a selon lui, au sens strict, pas de traduction, que la chose est impossible et que 'traduction' est un mot inexact pour désigner une opération qui n'existe pas et que donc rien ne saurait remplacer l'original. Le double corollaire en est que la traduction n'apparaît plus au poète que comme un cas particulier de sa propre écriture : « La traduction comme un cas exceptionnel de la pratique personnelle de l'écriture » [25], et qu'il n'est pas davantage possible de formuler une théorie de la traduction [26].

Pour Pastior toutefois, l'altération du langage n'est pas d'abord de nature post-babélienne, elle résulte plutôt des machines à broyer les individus que sont les régimes totalitaires. D'où la conscience aiguë, inlassablement reformulée, de la contamination du langage, qui au lieu d'être 'pur' est à l'inverse sans cesse perçu comme souillé. [27] Pour ces raisons mêmes, l'enjeu primaire de la « traduction », avec tous les guillemets de prudence qu'il convient donc désormais de lui accoler, n'est pas tant de faire œuvre de médiation entre les cultures que de contribuer, à sa manière, à desserrer l'étau des idéologies pourvoyeuses de langue de bois préfabriquée.

Sans doute est-il juste de mesurer les propos de Pastior sur la traduction et sa conception vitaliste de la langue comme mouvement incessant à partir de cette exigence inconditionnelle d'un déracinement constant face au rapt des idéologies qui retiennent captifs sous le joug stérile des « lois historiques » [28] condamnant la langue d'État à un figement paralysant les individus. Au même titre que l'écriture, la traduction se veut avant tout rupture, libération. Aussi l'enjeu de la confrontation avec les œuvres des autres poètes réside-t-il également dans cet acte de résistance qui consiste à toujours parler/écrire dans une langue autre que la langue dominante, qu'elle soit le roumain ou l'allemand, en introduisant dans chaque langue un écart d'avec l'usage standardisé. Pour l'« estropié de l'idéologie » [29] qu'il reconnaît en lui, il s'agit ainsi logiquement de congédier les notions d'original et de traduction, ce qui du même coup rend caduque

24. *Cf.* Pastior, *Jalousien aufgemacht*, *op. cit.*, p. 23.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, p. 16.
27. *Cf.* Pastior, *Das Unding an sich*, *op. cit.*, p. 42 et *passim.*
28. Pastior, *Jalousien aufgemacht*, *op. cit.*, p. 18.
29. Pastior, *Das Unding an sich*, *op. cit.*, p. 89.

la question de la fidélité [30], déjà abordée par Benjamin, et brouille volontairement les pistes dès lors qu'il s'agit d'identifier qui est qui, de l'auteur ou du traducteur. [31] Il en résulte corrélativement que la relation entre une source initiale et sa traduction doit être repensée, puisque tout texte produit à partir d'un original est écrit par son traducteur. Non pas de manière systématique et uniforme, mais selon une dynamique propre à chaque projet. Pastior est en effet d'avis que chaque texte génère une « grammaire traductive » spécifique [32], puisqu'il ne saurait y avoir de théorie générale de la traduction. On voit ainsi qu'il prend une nouvelle fois le contrepied de Benjamin.

L'une des raisons supplémentaires de cette démarcation réside dans la conviction que le poète parle de toute manière toujours dans une autre langue que sa langue maternelle, celle-ci étant, ainsi que lui-même, sans cesse traversée par d'autres langues. Ce que Pastior assimile sous forme d'allusion limpide, à une « affinité d'âme avec les Hopi » [33]. Et c'est là justement que, comme il le dit lui-même, « Whorf entre en jeu » :

> C'est là qu'entre en jeu Whorf que j'avais dévoré à Bucarest encore. À strictement parler, il n'y a donc pas de traduction. Seulement une confrontation, une rencontre de la frontière, l'illusion d'apprendre et d'apprendre à connaître — et la façon dont je réagis par la langue. [34]

Plusieurs points méritent de retenir l'attention. Alors que Pastior ne mentionne jamais le nom de Walter Benjamin tout en commentant indirectement ses positions, il nomme expressément Benjamin Lee Whorf sans omettre, fait rarissime, de souligner à propos des réflexions rassemblées dans *Language, thought and reality* qu'il les a littéralement dévorées et qu'elles ont forgé en lui la conviction qu'à défaut de traduction, il en allait d'une confrontation, d'une recherche des frontières qui s'incarne dans une illusion de connaître et d'apprendre à connaître, une manière de réagir dans et par la langue. Quant à l'articulation logique qu'il introduit ostensiblement, elle indique le fait qu'est ainsi établi un lien de causalité direct entre la lecture de Whorf et la prise de conscience de l'impossibilité de la traduction *stricto sensu*, à laquelle on oppose ici la manière de réagir individuellement dans et par la langue, ce qui va tout à fait dans le sens des hypothèses développées par Whorf sur la relation entre la langue d'une part, la pensée et la cognition de l'autre. On rejoint là l'hypothèse dite de Sapir-Whorf selon laquelle la langue détermine la culture et les structures des diverses langues conduisent leurs locuteurs à voir le monde différemment. Cette affirmation de la spécificité et de la diversité est centrale chez Pastior chez qui elle est sans cesse associée au rappel des origines et inscrite dans une géographie transylvaine qui porte la marque de langues et de cultures en contact, avec ce que cette situation comporte également de phénomènes minoritaires.

30. *Cf.* cette citation de Borges mise en exergue de la plaquette *Preis für Europäische Poesie 1999 ; Gellu Naum — Oskar Pastior* : « L'original n'est pas fidèle à la traduction ».

31. Voir Pastior, Oskar, *Wiener Vorlesungen zur Literatur, Vom Umgang in Texten*, Manuskripte 35. Jahrgang, 18. Heft, Juni 1995, p. 39.

32. *Ibid.*

33. Pastior, *Das Unding an sich*, *op. cit.*, p. 68.

34. Pastior, *Jalousien aufgemacht*, *op. cit.*, p. 23.

Aussi une phrase d'apparence anodine comme : « la ville dans laquelle je pense, la langue, dans laquelle je pense » [35] semble-t-elle faire écho aux travaux de Whorf pour qui les langues ne se bornent pas à enregistrer passivement une organisation du monde qui les précèdent, mais construisent le monde autant qu'elles le décrivent. [36] Les positions de Whorf ont souvent été réduites à un débat sur le relativisme linguistique, alors qu'en réalité elles ne posent pas comme acquis que les processus linguistiques participeraient d'opérations cognitives universelles de manière indifférenciée, mais qu'elles agiraient selon lui comme des élaborations secondes sur des données de l'expérience déjà structurées par la perception, des expériences individuelles, socialement et culturellement acquises. C'est donc en lien avec la diversité des cultures et des environnements sociaux que les langues conceptualiseraient ces données de l'expérience. D'où il découle que chaque communauté linguistique, à l'instar des Indiens Hopi, prélèveraient de manière isolée des bribes d'expérience auxquelles elle conférerait un sens partagé. Ce que Pastior, à l'aide d'un raccourci qu'il sait provocant, ramène à une analogie entre Hölderlin, qui parle un allemand apparenté à l'allemand et les Hopi qui, parlant le hopi, comprendraient le hopi. [37]

C'est sur la base de cette lecture des conceptions pastioriennes de la traduction qu'il nous faut à présent envisager les formes qu'elles prennent concrètement et la manière dont elles s'articulent avec la dimension autobiographique. Chez Pastior en effet, cette forme spécifique de la pratique traductive est, de manière générale, indissociable de la mise en œuvre de contraintes, au sens oulipien du terme. Nombreux sont les recueils qui regorgent d'homomorphismes de tous ordres (homovocalismes ou homolettrismes), comme *Feiggehege* (1991), *Vokalisen & Gimpelstifte* (1992), *Das Hören des Genitivs* (1997). Face à l'impossibilité d'envisager l'intégralité des poèmes pouvant entrer en ligne de compte, nous ferons ici deux propositions que nous tenterons d'illustrer à partir de quelques exemples de traductions homophoniques :

a) Au sens large, il s'agit d'une pratique qui dresse une cartographie des filiations littéraires et affirme une appartenance à la famille des « littéralistes » (« Wörtlichnehmer ») [38].

b) Au fil du temps, on constate une oulipisation de plus en plus franche de la traduction de surface (« Oberflächenübersetzung ») qui ne peut plus se réduire à une conception homophonique étroite, mais offre un terrain de jeu fécond pour la multiplication des contraintes, mises en œuvre de manière sériée ou conjuguée, selon un régime que l'on pourrait appeler de 'surcontrainte'.

35. *Ibid.*, p. 7.

36. Même chose pour ce passage encore plus explicite quant à la réception de Whorf : « Sans langue, pas de temps. Et : autres langues — autres représentations du temps », Pastior, *Das Unding an sich*, *op. cit.*, p. 52-53. On se souvient que Whorf a entrepris la comparaison des structures linguistiques de l'anglais et de celles du peuple hopi pour identifier l'influence de la langue sur la pensée et démontrer que cette influence entraîne une différence de perception du monde, notamment pour ce qui est de la conception du temps et de l'espace.

37. Pastior, Oskar, *Ingwer und Jedoch*, Göttingen, Herodot, p. 15 : « Hopi et Hölderlin. Hölderlin est une belle langue apparentée à l'allemand ; les indiens hopi parlant le hopi comprennent le hopi. Les réflexions, collection rororo, sur Linguistique et anthropologie de Benjamin Lee Whorf, tombées entre les mains, les miennes, à Bucarest encore, avaient à voir avec les deux ».

38. Pastior, *Das Unding an sich*, *op. cit.*, p. 123.

2 Traduire à la surface : la *Oberflächenübersetzung* comme « beau présent »

Il n'est pas rare que l'écriture joue chez Pastior le rôle de mémoire de la poésie. Pour ce faire, elle se coule entre autres dans le moule éprouvé de l'hommage. C'est notamment le cas avec la contrainte dite du « beau présent » qui permet de composer un texte en l'honneur de quelqu'un. Le principe, fort connu, en est simple : chaque vers est écrit en n'utilisant que les lettres du nom du destinataire.

C'est une variante du « beau présent » que propose le texte « Pirmasens in variablen Homolettrien » [39], l'enjeu étant ici la permutation appliquée à un énoncé de huit lettres qui consiste à former le plus grand nombre possible de variations sur ce nom de lieu. Huit lettres car le nom propre 'Pirmasens' comporte deux fois le 's'. Jouant sur le mécanisme tropique de la contiguïté, qui prend ici valeur dénotative, la paragrammatisation du toponyme 'Pirmasens' invite le lecteur à mobiliser sa propre mémoire littéraire pour deviner derrière le mécanisme substitutif le nom du poète Hugo Ball, fondateur du *Cabaret Voltaire* et éditeur de l'anthologie du même nom, justement né dans cette ville allemande. La dynamique du texte repose ici principalement sur l'idée d'épuisement qui conduit à utiliser les lettres matricielles le plus souvent possible, dans le nombre le plus grand possible de combinaisons ou permutations, et dans n'importe quel ordre. Plusieurs homomorphismes entrent ainsi en ligne de compte, la contrainte homolettrique provoquant inévitablement un effet de saturation phonique. Non seulement le texte qui commence par le vers « In Pirmasens' Namenspapieren erinnern Reprisen / Immer an Premieren : Piranesis Masern im Raps ... » [40] s'inscrit par sa structure phonique propre dans le sillage des poèmes sonores dadaïstes, mais il parvient de plus à introduire en contrebande dans la danse des mots le nom de Serner, autre compagnon de route du mouvement et auteur d'un *Manifest Dada* (1920). Le « mersi » par lequel se clôt le poème ne rend pas moins parlant l'écart orthographique. On retrouve ici un effet très fréquent chez Pastior de la contrainte comme explicitation de l'implicite et génératrice d'allusions. [41] Au-delà de la personne d'Hugo Ball, c'est donc bien plus largement à un hommage à l'esprit de dérision du mouvement dada, à la capacité à déstructurer et à recombiner les éléments du langage des poèmes mouvementiques et bruitistes que se livre Pastior.

Cette intention se trouve du reste confirmée par un autre poème du recueil *Das Hören des Genitivs*, intitulé « lebende bilder am wandschirm » [42] et dédié cette fois à la « Caravane » d'Hugo Ball. On retiendra ici en premier lieu que Pastior parle à propos de son entreprise non pas d'une traduction de surface, mais d'une « fantasmagorie de surface » (« Oberflächenphantasmagorie »), catégorie forgée par décalque à partir du terme 'Oberflächenübersetzung'. Ensuite qu'il précise que celle-ci prend forme dans l'oreille d'un lecteur-auteur originaire de l'Europe du sud-est médian, ce qui

39. Pastior, Oskar, *Das Hören des Genitivs*, Munich/Vienne, Carl Hanser, 1997, p. 78.
40. *Ibid.*
41. Lajarrige, Jacques, « L'allusion est-elle soluble dans l'Eaulipo ? Autres voix de l'implicite chez Oskar Pastior », *in* Behr, Irmtraud, Henninger, Peter (dir.), *À travers champs, Mélanges pour Nicole Fernandez-Bravo*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 115-131.
42. Pastior, Oskar, *Das Hören des Genitivs*, *op. cit.*, p. 93.

correspond très clairement à une indication de nature autobiographique. Attardons-nous un instant sur le texte-cible, mis ici en regard de l'original :

lebende bilder am wandschirm
(*der karawane von Hugo Ball*)

jolifanto bambla o falli bambla
großiga m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu
–umf
kusa gauma
ba–umf

schönes kind du wanderst bambus zum wasserfall
da kommt ein dickes nashorn sprich ahorn
erigiert einen heiligen berg
feucht eingebleut sein wallach mit russischem schwanz
ein holländerschlüssel jawohl schneit gewinde
analog zum luftsprung
mit der wundertätigen liane
im schwung zum bungalow
hinterm schwarzen dickicht
ü üü ü
gespanntes feld – husarenkämpfe – lappen & rollos
wie sie den berg bespringen
listige zungenbader
in wollenem schweißfell unterm fellschweiß
fallen sie um
deinen gaumen küssend
den nabel am rumpf[43]

La lecture en regard permet de constater qu'on est ici en présence d'un curieux mélange de traduction homophonique et d'extrapolation créatrice d'illusions troublantes, comme celles que produisent justement les rêves ou les visions fantasmagoriques, ce qu'exprime le mot inédit « Oberflächenphantasmagorie » par lequel est suggéré que si des libertés sont prises avec le texte-source, le point de vue homophonique n'est

43. *Ibid.*, p. 93.

pas entièrement évacué. À y regarder de près, on constate en outre avec un certain étonnement que le poème (re)sémantise abondamment l'original, comme pour mieux dévoiler à rebours la radicalité de ses propositions. Il le fait cependant aussi de manière interlinguistique, comme on peut l'observer dès le début du poème, et en redistribuant les éléments selon un autre découpage des morphèmes. Par ailleurs, la matérialité de la langue, tant graphique que phonique, est de nouveau couplée à une chaîne morphosyntaxique, ce qui introduit également une dimension narrative, décelable notamment dans les articulations logiques ou temporelles : « *da* kommt ein dickes nashorn » (nous soulignons, J. L.) ; « *wie* sie den berg bespringen », « *analog* zum luftsprung », « jawohl », ou à l'annulation de ce qui peut être appréhendé chez Ball comme des contractions cherchant à soustraire le sens. L'original « zunbada » est ainsi explicité, à moins qu'il ne faille dire traduit [44] en « zungenbader ». Il en résulte notamment un phénomène bien connu des traducteurs que l'on désigne généralement sous le vocable de coefficient de foisonnement. Sautant allègrement par-dessus les frontières linguistiques, « joli fanto » devient ainsi un joli enfant, en allemand « schönes kind », tandis que « kusa gauma » est rendu par « gaumen küssend » dans lequel on peut voir du reste un commentaire sur les talents déclamatoires des dadaïstes. C'est bien par homophonie encore que « umpf » est rendu par « rumpf » (torse), le lexème allemand qui en est le plus proche ou « ab » par « nabel » (nombril). Ces quelques exemples montrent que l'on a affaire à une transposition très libre, qui invente et se détache sans retenue du texte-source. La fantasmagorie centre-européenne, dans un geste réflexif, se fraie en outre un chemin dans l'évocation de la Valachie (alld. Wallach = Wallachei), de l'autre côté des Alpes de Transylvanie, au sud des Carpates, de même que la menace russe ou les combats dont elle fit l'objet, cette région ayant été disputée pendant des siècles par les Ottomans ou les Turcs. Quant au « Nashorn » (littéralement, le rhinocéros), désigné initialement sous le nom de « Hornisse » (frelon), il s'agit d'un chasseur de char allemand de la Seconde Guerre mondiale, rebaptisé *Nashorn* par Hitler. Mais il suggère de même, dans un tout autre registre, il est vrai, Nason, alias Publius Ovidius Naso, le poète Ovide qui doit ce surnom à la proéminence de son nez, exilé sur les rives du Pont-Euxin à Tomis, l'actuelle Constanţa roumaine.

Dans ce contexte, il faut prendre au sérieux le vers « analog zu luftsprung » (de manière analogue aux cabrioles), et ce pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'il réaffirme au cœur même du dispositif la revendication déjà évoquée de l'entière et inaliénable identité du poète, même là où il fait œuvre de traducteur. Ensuite parce qu'il attire l'attention sur les différents niveaux de réflexivité inhérents à la démarche traductive. Le premier stade renvoie sans doute à la mise en scène du procédé retenu et transforme la méthode à l'œuvre dans le poème en poème sur la méthode, selon un principe d'autoreprésentation abondamment pratiqué par les Oulipiens. De surcroît, le poème n'engage pas seulement de manière abstraite l'acte de traduire, mais aussi pleinement celui qui s'essaie à la traduction, y compris, donc, avec sa propre biographie et géographie. Enfin, étant la textualisation d'un hommage par le truchement de l'homophonie, elle met en jeu une parenté littéraire et balise un espace de jeu dans lequel Pastior s'inscrit ouvertement et consciemment. La reprise à l'identique de la

44. Il faut entendre ici traduire avec tous les guillemets qui s'imposent et en gardant à l'esprit ce que nous avons vu précédemment des réserves émises par Pastior à l'encontre de ce terme et de ce qu'il désigne habituellement.

séquence « ü üü ü » va dans ce sens, sans empêcher pour autant l'affirmation d'une identité propre d'où est absente toute intention parodique ainsi que l'introduction de contraintes par ailleurs amplement sollicitées par Pastior, comme ici l'anagramme (anlogo — analog) ou le palindrome (schweißfell — fellschweiß). Si, selon la formule d'Hervé Le Tellier, « les emprunts sont exhibés, car constitutifs du projet » [45], l'économie du texte mise de plus sur la dimension autoreprésentative du dispositif, tout en continuant de faire jouer le principe central d'analogie.

On pourra toutefois s'étonner que l'hommage s'engage paradoxalement sur une voie qui semble de prime abord annihiler les partis pris de l'original, comme l'abolition de la syntaxe et l'usage de vocables inventés ou altérés remettant en question la fonction signifiante du mot et de la langue et produisant « l'effet d'un désinvestissement, d'un retrait, voire d'un évidement du sens » [46]. Aussi perturbante que puisse être la réintroduction d'un ancrage référentiel contrevenant aux aphérèses graphiques et phoniques, il ne faut pas perdre de vue qu'un jeu formel qui s'autonomise pour obéir à ses propres lois n'est pas contradictoire avec l'affirmation de Ball : « Tous les mots sont des inventions dues à d'autres. Je veux des choses à moi, je veux mon rythme, et je veux des voyelles et des consonnes qui répondent à mon rythme, et que tout soit de moi » [47]. On ne devrait pas sous-estimer non plus le fait que la volonté de contrecarrer la fonction instrumentale de représentation et de communication d'un message rationnel et logiquement structuré pour mieux faire ressortir la matérialité de la langue peut emprunter plusieurs voies, sans pour autant renoncer au brouillage du sens. C'est ce que permettent par exemple les homophonies plus ou moins exactes conjuguées aux associations graphiques. En outre, il semble possible d'y voir une sorte de démonstration par l'absurde visant à battre en brèche les critiques de tous ceux qui se trouveraient encore pour affirmer l'inanité des méthodes des avant-gardes ravalées au rang de simples éructations ou frictions phonatoires. En ce sens, « lebende bilder am wandschirm » serait à sa façon une altération de l'altération, elle-même portée par l'élan (« luftsprung » ; « im schwung ») rythmique et écholalique de langues qui se télescopent allégrement. Confrontée aux positions poétologiques de Pastior sur la traduction explicitées plus haut, les images vivantes défilant sur le paravent annoncées par le titre semblent pousser jusqu'au paroxysme la démonstration qu'il ne peut y avoir de traduction, un constat qui dépasse naturellement le texte-source de Hugo Ball.

Le défi posé par le poème « awwanti sewewenti » est encore autre. Il s'agit en l'occurrence d'un poème de circonstance, offert au poète autrichien Ernst Jandl à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire :

45. Le Tellier, Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, La Castor Astral, 2006, p. 65-66.

46. Tomiche, Anne, « Poétiques de l'altération dans/de la langue », *in* Tomiche, Anne (dir.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 5.

47. Cit. d'après Huelsenbeck, Richard, *En avant Dada, l'histoire du dadaïsme*, Dijon, Presses du réel, p. 6-7.

Awwanti sewwenti

für ernst

jemandel
dediziert

o maschig ßeiten

dezidiert
umtso

sehr yell
ow
sehr yeux [48]

À propos de ce poème, il serait légitime de se demander de quel texte-source il serait la traduction. Réponse : aucun, en tout cas pas le poème « oberflächenüberseztung » (1964) d'Ernst Jandl, l'un des modèles du genre, traduction homophonique du poème « My heart leaps up » de William Wordsworth (1802, connu également comme « The Rainbow ») :

my heart leaps up
my heart leaps up when i behold
a rainbow in the sky
so was it when my life began
so is it now i am a man
so be it when i shall grow old
or let me die !
the child is father of the man
and i could wish my days to be
bound each to each by natural piety

(william wordsworth)

oberflächenübersetzung
mai hart lieb zapfen eibe hold
er renn bohr in sees kai
so was sieht wenn mai läuft begehen
so es sieht nahe emma mähen
so biet wenn ärschel grollt
ohr leck mit ei !
seht steil dies fader rosse mähen
in teig kurt wisch mai desto bier
baum deutsche deutsch bajonett schur alp eiertier [49]

Ce qui fait de l'hommage à Jandl un exercice 'à la limite' par rapport à l'exercice de la traduction de surface, c'est d'abord qu'il lui manque la chaîne sonore initiale d'un

48. Pastior, Oskar, *Das Hören des Genitivs*, *op. cit.*, p. 112.
49. Repris plus tard dans le recueil *sprechblasen*, Neuwied und Berlin, Luchterhand Verlag, 1968.

poème-source, lequel est de ce point de vue une sorte de « belle absente ». On est donc en présence d'un exercice de style doublement 'à la manière de ... ' qui ressemble peu ou prou au modèle que Dirk Weissmann a défini comme une traduction de surface « bidirectionnelle allophone, donc sans auteur tiers » [50], mais pas totalement non plus. À la manière de Jandl d'une part, à la manière d'une traduction de surface à la Jandl de l'autre. Dans le cas présent, le texte-source absent, lui-même déjà un texte-cible, reste en quelque sorte sous-entendu comme un préalable à l'hommage connu du lecteur, Jandl s'étant à de nombreuses reprises illustré, en tant qu'angliciste et grand connaisseur de la poésie de langue anglaise, [51] comme auteur de poèmes bilingues où l'allemand et l'anglais entrent en collision à la fois phonique, graphique et sémantique. Pour les besoins de l'hommage, le simulacre de traduction homophonique reprend à son compte un entremêlement des langues, où les expressions et mots étrangers fournissent les signifiants à transformer : « sehr yell » ou « sehr yeux » optant à l'intérieur de l'allemand pour une cacographie correspondant à un mot anglais identifiable tout en délivrant un sens différent, « seriell » n'ayant pour sa part plus rien de commun avec le jaune « yell / ow » ou le cri (« yell »). Ce faisant, le calembour bilingue, voire trilingue joue sur le double tableau de la traduction homophonique interlinguistique et intralinguistique, de la poésie pour l'œil (« sehr yeux ») et pour l'oreille (« sehr yell »).

On pourrait citer ici Bernard Magné à propos de Perec :

> Le bilinguisme n'est donc pas la pratique équilibrée de deux langues, dont l'une s'effacerait au profit de l'autre (ceci relèverait d'une autre activité : celle de Perec traducteur), mais suppose toujours que la langue étrangère soit prise comme matériau et soumise aux règles de fonctionnement de la langue d'accueil, le français [pour Pastior l'allemand ; J. L.], à l'intérieur d'un dispositif où les deux codes linguistiques sont coprésents, mais de manière inégale. Il s'agit de souligner, le plus souvent de manière ludique, la productivité de toute manipulation travaillant l'écart interlinguistique. [52]

En dehors de toute considération traductive, comme par surplus donc, l'hommage de Pastior affiche d'autres connivences, notamment avec la « heruntergekommene sprache » [53], la « langue dépravée », dont Jandl a fait l'une de ses marques de fabrique et dont on trouve ici une trace dans la déclinaison fautive du pronom 'jemand' dans « jemandel dediziert ».

Ainsi le poème établit-il sur différents niveaux un rapport d'analogie entre cette approche spécifique du geste traductif qu'est la « Oberflächenübersetzung » et la pra-

50. Weissmann, Dirk, « Stop making sense ? Ernst Jandl et la traduction homophonique », *Études Germaniques* 69 (2014), 2, p. 289-306, ici p. 291. Voir également sa contribution à ce volume.

51. Sur le rapport de Jandl à la langue anglaise et à la poésie anglophone, on consultera avec profit l'étude de Katja Stuckatz, « 'Wie einen Bissen Brot'. Ernst Jandl und die englische Sprache », *in* Schweiger, Hannes, Nagy, Hajnalka (dir.), *Wir Jandln ! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*, Innsbruck, Wien, Bozen, StudienVerlag, 2013.

52. Magné, Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan Université, coll. 128, 1999, p. 96.

53. Ce procédé linguistique a été utilisé pour la première fois par Jandl dans le recueil *tagenglas* (verre du jour), puis largement exploité par la suite. Il a lui-même concédé la proximité de cette langue 'déchue' avec l'allemand approximatif de ceux qui ne l'ont pas appris systématiquement à l'école ou dans le milieu familial réellement comme les travailleurs immigrés.

tique poétique du dédicataire, dont les altérations langagières sont de ce fait mises à l'honneur. Pour notre propos, il est enfin instructif de mettre en regard le début et la fin du poème qui, en plus de l'hommage, vaut commentaire métadiscursif. En effet, la dédicace introductive « für ernst » (littéralement « pour Ernst [Jandl] ») suggère à l'oreille comme à l'œil la parenté avec l'expression 'im Ernst' (sérieux, sérieusement, pour de bon), sur laquelle se clôt le texte, comme pour mieux en signifier l'exigence.

3 Pour une oulipisation de la traduction de surface : les intonations baudelairiennes

Le versant oulipien de l'œuvre d'Oskar Pastior recèle un nombre très important de productions qui, dans le domaine de l'exploration ludique du matériau langagier, peuvent être regroupées sous le titre générique de variations ou traductions homophoniques. Dans *l'Atlas de littérature potentielle*, le premier exemple que donnent Marcel Bénabou et Harry Mathews au chapitre « Traductions » concerne justement la traduction homophonique ainsi définie : « On peut essayer de conserver l'ensemble des sons d'un texte ; mais on peut aussi n'en conserver qu'une partie : les voyelles (homovocalisme) ou les consonnes (homoconsonantisme) » [54]. François Le Lionnais et Marcel Bénabou se sont ainsi essayés à l'exercice à partir du premier vers du poème *Endymion* de Keats : « A thing of beauty is a joy for ever », dont ils ont proposé la version suivante : « Ah ! Singe débotté, hisse un jouet fort et vert ? » [55].

Les développements qui suivent tenteront de détailler à partir d'exemples concrets l'incidence du procédé homophonique sur les différents aspects de la démarche traductive et l'apport de celui-ci, en tant que générateur textuel, au tissage d'un réseau de liens entre les confrères sollicités et le reste de la production poétique de Pastior, notamment pour ce qui touche à l'inscription du biotextuel [56].

C'est avec *o du roher iasmin Intonationen zu « Harmonie du soir » von charles baudelaire* que Pastior a tenté pour la première fois à l'échelle d'un recueil tout entier ce que l'on pourrait appeler une oulipisation généralisée de la traduction de surface que le poète complexifie et enrichit de nombreuses contraintes additionnelles telles que la méthode du S+7 et sa variante SVA+7 [57], l'anagramme, le palindrome syllabique, le poème timbré [58], la traduction homosyntaxique antonymique, la traduction homosémantique, la traduction translexicale, etc., faisant ainsi porter les mécanismes de la contrainte à différents niveaux et donnant au résultat une complexité jamais atteinte auparavant. Dans sa postface, Pastior souligne ce que ce projet ambitieux doit à son « obstination oulipienne » [59], et qu'il apporte en même temps la démonstration qu'une traduction du poème baudelairien retenu n'est ni possible ni nécessaire

54. *Oulipo. Atlas de littérature potentielle* (Créations Re-créations Récréations), Paris, Gallimard, 1981, p. 143.

55. « La traduction homophonique ou un singe de beauté », *in Oulipo, La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 111. Voir également la contribution de Jean-Jacques Lecercle à ce volume.

56. Robin, Régine, *Le deuil de l'origine, Une langue en trop, La langue en moins*. Paris, Kimé, 2003.

57. Variante de la contrainte dite lescurienne du S+7, dans laquelle il s'agit de remplacer chaque substantif, puis chaque verbe et chaque adjectif par le septième qui le suit dans un dictionnaire.

58. Inventé par Michelle Grangaud, le poème timbré attribue à chaque lettre une valeur numérique, telle que a = 1, b = 2, c = 3, . . . , z = 26.

59. Pastior, Oskar, *O du roher iasmin. 43 intonationen zu « Harmonie du soir » von charles baudelaire*, Weil am Rhein, Urs Engeler, 2002, p. 64 : « meine oulipotische sturheit ».

dans la mesure où les lecteurs sont plus ou moins familiers de l'alphabet et du système phonatoire de plusieurs langues et qu'ils ne peuvent faire abstraction dans leur lecture des connaissances qu'ils ont de leur propre langue et de quelques autres. [60]

Ce rappel initial, concernant un projet construit à partir de Baudelaire, ne doit rien au hasard. Il faut y voir une nouvelle réponse à Walter Benjamin, lui-même traducteur des *Tableaux parisiens*. En faisant le choix du terme 'intonation' pour qualifier son entreprise, Pastior se place délibérément sur un tout autre plan. Il s'agit pour lui en effet, pour rester dans le registre musical, de proposer un ensemble de variations qui s'approchent chaque fois d'une manière nouvelle du poème-source. Variations pour l'oreille comme on peut s'en convaincre facilement à l'écoute des enregistrements sur CD par l'auteur qui accompagnent le 'livret' de cette vaste partition.

L'abolition de la distinction entre auteur et traducteur dont nous avons vu qu'elle était au cœur même de ses réflexions poétologiques, est ici soumise à un geste inaugural d'une radicalité évidente. Le recueil, de fait, ne s'ouvre pas sur une « intonation » d'un poème baudelairien, mais bel et bien sur le nom de Baudelaire, soumis à la contrainte anagrammatique, selon un modèle maintes fois éprouvé, notamment avec les *Anagrammgedichte* ou le projet *Azur in nuce* inspiré d'Unica Zürn. Aussi paraît-il difficile de souscrire à la thèse de Thomas Strässle qui voit dans ce recueil l'illustration d'une déconstruction de l'instance auctoriale. [61] Et ce pour plusieurs raisons. D'abord parce que cette exposition en première place confirme une antériorité de fait sans laquelle le projet pastiorien ne pourrait pas même exister. Ensuite parce qu'au beau milieu de ce premier exercice de style, trône, intact, le nom 'baudelaire', réalisation anagrammatique impeccable sur le plan de la contrainte à partir du réservoir de lettres retenu : a-b-d-e-i-l-r-u. S'y ajoute le fait que les anagrammes qui laissent entrevoir des significations apparentées, soit au français, soit à l'allemand, sans parler des croisements où percent par surcroît des mots anglais (« aera », « durabel »), réaffirment au contraire l'identité du poète français (« barde a lieu »), dont le rayonnement reste non seulement intact (« aura ») [62], mais inentamé par les ans (« durable »). Sentiment renforcé par l'occurrence « idealbauer », par laquelle Pastior réaffirme une spécificité connue du modèle, suggérée par ailleurs au travers des fleurs (« dalie » ; « dalia »). Ce faisceau d'indices convergents contredit par ailleurs l'affirmation, à nos yeux totalement erronée, d'un abandon total de la sémantique au seul profit du matériau phonétique. [63]

Enfin, pour finir de tordre le cou à cette idée d'un anéantissement de l'auctorialité baudelairienne, il faudrait rajouter que loin d'effacer le nom des poètes dont il s'est emparé sous l'angle de la pratique traductive, Pastior a toujours eu soin, au contraire, de l'exhiber de différentes manières, en fonction du point de contact choisi, le plus souvent dicté par l'application de contraintes. De ce point de vue, les titres des recueils sont à eux seuls très significatifs : *Oskar Pastior — Mein Chlebnikov* ; *Gertrude Stein — nachgesprochen von Oskar Pastior* ; *Oskar Pastior — Gimpelschneise in die*

60. *Ibid.*, p. 65.
61. Strässle, Thomas, « Werkstatt für potenzielle Übersetzung, Pastior intoniert Baudelaire », *in Oskar Pastior*, Munich, edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, Nr. 186, 2010, p. 86.
62. L'emploi du mot 'aura' montre qu'ici Pastior se bat sur le terrain avec les propres armes de Benjamin.
63. Strässle, *op. cit.*, p. 87.

Winterreise-Texte von Wilhelm Müller[64]. Les « intonations » baudelairiennes ne procèdent pas autrement.

C'est donc de manière tout à fait cohérente que le projet se poursuit par une anagrammatisation de « charles baudelaire », puis des « fleurs du mal », de « spleen et idéal » et d'« harmonie du soir », précédant dans cet ordre la reproduction dans l'original du poème « Harmonie du soir », à partir duquel Pastior répond en acte au souhait par lui-même formulé dans ses leçons de poétiques de Vienne où, après avoir constaté l'incompatibilité apparente entre les contraintes oulipiennes et la traduction, il en appelait malgré tout à mobiliser toutes les ressources de l'Oulipo pour inventer des moyens d'y remédier.[65] C'est notamment à tenter de combler ce déficit que Pastior s'est employé avec le recueil *o du roher isamin*, notamment par une combinaison de contraintes dont plusieurs, comme les isovocalismes ou isoconsonantismes, vont dans le sens d'une traduction homophonique ou traduction de surface, employée ici à plusieurs reprises pour elle-même ou combinée à une, voire plusieurs contraintes additionnelles. C'est le cas du poème « oberflächenübersetzung der SVA+7-variante 'hasard du solde' », qui prend appui sur les deux transformations immédiatement précédentes, « 'harmonie du soir'–SVA+7 nach dem original (Langenscheidts Taschenwörtebuch Französisch-Deutsch, 1964) », qui désigne précisément de quel dictionnaire il est fait usage, le résultat français ainsi obtenu étant ensuite retraduit littéralement en allemand à l'aide de la même contrainte SVA+7 : « wörtliche übersetzung der SVA+7–variante 'hasard du solde' ins deutsche ». Il en découle que le processus traductif, en s'appliquant à deux versions ainsi transformées au préalable repose nécessairement sur un état textuel si éloigné de l'original baudelairien que l'idée même de traduction s'en trouve radicalement ébranlée. Sauf à considérer, dans l'esprit même des Oulipiens et en poussant la logique de la contrainte à son paroxysme, qu'avant d'avoir composé les vers « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir », il avait dû passer par la version SVA+7 qu'en donne Pastior : « voici vermiller les tendeurs où, vieillissant sur sa timbale / chaque flingot évolue ainsi qu'un enchérisseur »[66].

À un degré de sophistication moindre, « karbon knie sud ovar » entreprend une traduction de surface intralinéaire plus traditionnelle :

> Voici venir le temps où vibrant sur sa tige
> *wo saß sie wenn ihr gang & viehbrands ur attische*
>
> Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
> *schlackenflöhe aus poren des einsickernden zensors*
>
> Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
> *(lektion eins) barfuß turnten – dann lehrt uns sogar*

64. Les portraits en regard de Pétrarque et Pastior sur la couverture des *33 Gedichte* va dans le même sens, tout en suggérant un affrontement d'égal à égal.

65. *Cf. Vom Umgang in Texten*, *op. cit.*, p. 45.

66. Pastior, *O du roher iasmin,* op. cit., p. 18.

> Valse mélancolique et langoureux vertige
> *das falsche mehl kolchis auf langohr musverzicht und*[67]

Cette confrontation révèle à tout le moins que les constituants lexicaux et phoniques du texte-source sont soumis à une recomposition, soit par éclatement, soit par regroupement : *mélancolique — mehl kolchis* ; *chaque fleur — schlackenflöhe*. De ce point de vue, ces textes participent à leur manière de cette instabilité de la langue que Pastior a définie comme « cracking moléculaire »[68], dont on notera qu'il converge de remarquable façon avec le commentaire que Michel Leiris a pu donner de son *Glossaire j'y serre mes gloses* :

> Généralement de syntaxe des plus frustes et trop hagard pour se composer en un discours si bref fût-il, chacun de ses textes [...] apparaissait non comme le fruit de mon caprice, mais déterminé par le contenu phonétique et la structure formelle du mot ainsi analysé, mot en quelque sorte déplié, façon fleur japonaise, comme pour l'expliciter et mettre en évidence ce qu'il suggère non seulement tel qu'on l'entend mais tel que les yeux le voient et comme s'il fallait, soit en le développant, soit en le bouleversant voire en le mêlant ou le mariant par analogie fortuite à un autre ressortissant du vocabulaire, sortir ce mot de ce qu'il était à l'origine, l'opération se réduisant parfois à un jeu d'anagramme, transformation moléculaire amenant les lettres écrites disposées à l'arrivée autrement qu'elles ne l'étaient au départ à former un mot très éloigné de son premier avatar par le sens et la sonorité.[69]

Soumise à contraintes, la pratique traductive libère des associations qui restent liées au domaine de la botanique (« chaque fleur s'évapore ») puisque le mot 'Kolchis' (la Colchide) évoque la fleur du colchique (*colchicum*) qui en est dérivé. On devine ainsi que les poèmes suggèrent de la sorte de façon oblique les opérations qu'ils mettent en œuvre et que si la contrainte est ici un travail sur les sons et les lettres, le signifié, autrement redistribué à l'intérieur du texte-cible par l'entremise de la fusion syntagmatique, de l'interlinguisme de certains lexèmes, de la polyglossie galopante ou de l'aphérèse graphique et phonique, ne consacre nullement la totale disparition du signifié. En exhibant le travail qui lui donne naissance, les poèmes révèlent bien plutôt les « mots sous les mots »[70], comme si les traductions homophoniques libéraient des signifiés cachés des textes-sources, dont elles livrent une exégèse inattendue. Exégèse qui ouvre elle-même la voie à d'autres opérations traductives, comme la réduction sémantique, variante de la traduction homosémantique et homolexicale, dont Pastior livre avec « knappst » la version la plus radicale :

---

67. *Ibid.*, p. 23. Dans l'original, les textes ne sont pas ainsi mêlés, mais éloignés de plusieurs pages. Les italiques sont de nous, pour les besoins de la démarcation.

68. Pastior, *Das Unding an sich*, *op. cit.*, p. 40. Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer à notre article, « Oskar Pastior : la poésie comme cracking moléculaire », *in* Tomiche, Anne (dir.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, *op. cit.*, p. 119-134.

69. Leiris, Michel, « Musique en texte et musique antitexte », *in Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, p. 99. Nous soulignons.

70. Starobinski, Jean, *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971.

stengel vibrierend
diverse ausdünstungen.
klangvolle duftwolke
schwindeltaumeldrängel [71]

À ce type d'« intonations », on mesure que prises dans un réseau de contraintes multidirectionnelles, les traductions de surface participent d'une dynamique d'ensemble du recueil qui dépasse le simple enjeu d'une servile reformulation homophonique des énoncés baudelairiens. En effet, le projet ménage d'autres surprises. Parmi elles, nous retiendrons ici deux substantifs qui semblent relever avant tout d'une métatextualisation [72] du matériau biographique. Ainsi de « ofenrohr » (tuyau de poêle) ou encore de « gramophon ». Il se trouve que le premier a par la suite été explicité dans un texte en prose du recueil posthume *Speckturm, 12 x 5 intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire*, qui reprend justement dans sa première section le poème « karbon knie sud ovar » et le fait suivre d'une mise en récit fournissant de précieux indices empruntés au contexte familial. [73] Celui de la maison de Hermannstadt (Sibiu), sa ville natale secouée en novembre 1941 par le tremblement de terre de Bucarest. Le coude du tuyau de poêle qui rentrait dans le mur se retrouva brutalement dénudé, privé de son long manchon vertical, tombé au sol après avoir libéré une tempête de suie dans un fracas de ferraille. Ainsi s'éclairent d'un autre jour et le titre « karbon knie sud ovar » évoquant ledit coude du tuyau et le charbon, ou les scories (« schlackenflöhe) comparées à des puces, et la fausse farine (« das falsche mehl »). [74] Quant au gramophone, il joue dans l'existence de Pastior un rôle clé à un des moments les plus difficiles de son existence. Ne possédant pas de valise qu'il aurait pu emporter avec lui au moment de partir en déportation dans les camps du Donbass, il retira son gramophone du boîtier en bois qui l'abritait pour s'en servir de bagage. [75]

Détour inattendu de la traduction d'où surgissent des isolats d'expérience, la singularité d'une vie et d'une langue adéquate, donnant encore la préférence à Whorf contre Benjamin et réaffirmant une nouvelle fois l'impossible départ entre le poète traducteur et le poète tout court.

4 En guise de conclusion

Plutôt qu'à la question d'une hypothétique fidélité ou traductibilité, critères peu significatifs au regard de son approche et de sa pratique personnelle de la traduction,

71. Pastior, Oskar, *O du roher iasmin*, *op. cit.*, p. 30.

72. Pour la définition du métatextuel, voir Bernard Magné, « Métatextuel et antitexte », *Cahiers de narratologie*, 1 (1989), p. 51 : « l'ensemble des opérations par lesquelles un texte désigne, de l'intérieur de lui-même, soit par dénotation, soit par connotation, les opérations qui le constituent comme écrit et/ou comme texte ».

73. Pastior, Oskar, *Speckturm. 12 x 5 intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire*, éd. Klaus Ramm, Weil am Rhein, Urs Engeler, 2007, p. 13.

74. Au sujet du surgissement du biotextuel, nous nous permettons de renvoyer à nos contributions : « À propos de quelques potentialités oulipobiographiques de l'écriture de l'histoire chez Oskar Pastior », *Études Germaniques* 66 (2011) 2, p. 491-512 et « 'Gedichte wissen mehr als man weiß', Oulipobiografische Annäherungen an die Geschichte bei Oskar Pastior », *in Versuchte Rekonstruktion, Die Securitate und Oskar Pastior*, Sonderband, text + kritik, 2012, p. 65-80.

75. Voir le récit qu'en fait Herta Müller, « Gelber Mais und keine Zeit », *Oskar Pastior*, edition text + kritik, *op. cit.*, p. 18.

Pastior donne la priorité à l'alchimie des lettres et des sons [76], aux possibilités de différenciation et d'autonomie créatrice qu'offre notamment le recours aux contraintes oulipiennes qui fournissent à chaque nouveau projet un 'sous-texte' assimilé à sa « grammaire traductive » [77]. Ce faisant, il fait le choix de désigner et d'exhiber les procédés employés, de sorte que les traductions homophoniques, au même titre que les anagrammes, palindromes ou poèmes timbrés apparaissent comme les étapes d'un processus en perpétuel mouvement formulant et reformulant sans cesse ses opérations intermédiaires et faisant — au sens oulipien — d'un énoncé transformé par la contrainte le point de départ potentiel d'un nouveau texte-cible où s'opérera un pas de côté supplémentaire.

L'importance de la traduction homophonique telle que la pratique Pastior se situe donc au-delà et en-deçà de la communication, elle ne réside pas tant dans la transposition de contenus compréhensibles que dans la saisie de l'essence des œuvres dont il s'empare ainsi, du geste créateur initial pour mieux chercher à faire sentir l'abîme entre l'être, le corps du langage et du monde et le signe. C'est là que peut à loisir se déployer différentes formes d'hommage. Que l'Oulipo se trouve logiquement inclus dans cette démarche dédicatoire ne saurait surprendre.

Il n'est pas anodin que les quelques exemples que nous avons envisagés illustrent en acte les préventions maintes fois formulées par Pastior à l'égard de certaines théories et approches de la traduction, qu'ils participent, au même titre que les autres formes d'expérimentation qu'il a pu pratiquer ailleurs, d'une réflexion sur la linéarité des discours, ni qu'ils s'inscrivent dans la continuité des langues inventées par l'auteur, comme le « Krimgotisch ». Elles jouent pareillement sur l'idée d'une polyglossie généralisée, d'un cracking moléculaire interlinguistique et intralinguistique. [78]

Les recueils *o du roher iasmin, 43 intonationen zu « Harmonie du soir » von charles baudelaire* ou *Speckturm, 12x5 intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire* montrent quant à eux que la démarche ne s'enferme pas dans la seule nécessité de l'illusion homophonique. Les contraintes étant ce qui précisément permet de ne pas se laisser gagner par la passivité du hasard, c'est un enjeu qui touche à la motivation du langage dont les répercussions sont nécessairement politiques et pas simplement esthétiques quant à l'essence et à l'usage du langage dans son ensemble et de la traduction en particulier. Ici, la revendication de l'autonomie du texte « traduit » se manifeste de surcroît dans le surgissement de biographèmes révélant le pouvoir métatextuel de la contrainte comme « opération d'hyménoplastie pratiquée sur le corps linguistique de la connaissance » [79].

76. Pastior, *Das Unding an sich, op. cit.*, p. 40.

77. Pastior, *Vom Umgang in Texten*, *op. cit.*, p. 39 : « Übersetzungsgrammatiken ».

78. Polyglossie qui dans le cas extrême du poème *sestine mit den sechs eintagsfliegen*, construit à partir des permutations constantes induites par la contrainte l'impossibilité même de la traduction : « et voilà une sixtine française-anglaise : / this is an english-german sestina : / oh eine deutsch-rumänische sestine : / iată si sextina romîno rusească : / äto – russko-italijanskja sestina : / eccola una sestina italian-italiana : »

79. Pastior, *Das Unding an sich*, *op. cit.*, p. 126-127.