



Master

2021

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Le rythme comme sémantique du discours : analyse et traduction du
poème "Schlacht" d'August Stramm

Torello, Marie

How to cite

TORELLO, Marie. Le rythme comme sémantique du discours : analyse et traduction du poème 'Schlacht' d'August Stramm. Master, 2021.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:155196>

MARIE TORELLO

LE RYTHME COMME SÉMANTIQUE DU
DISCOURS :
ANALYSE ET TRADUCTION DU POÈME
« SCHLACHT » D'AUGUST STRAMM

Directrice de mémoire : Mathilde Vischer Mourtzakis
Jurée : Klara Boestad

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation pour l'obtention de la
Maîtrise universitaire en traduction, mention traduction spécialisée

Semestre de printemps 2021

Déclaration attestant le caractère original du travail effectué

J'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Genève et la Faculté de traduction et d'interprétation (notamment la Directive en matière de plagiat des étudiant-e-s, le Règlement d'études des Maîtrises universitaires en traduction et du Certificat complémentaire en traduction de la Faculté de traduction et d'interprétation ainsi que l'Aide-mémoire à l'intention des étudiants préparant un mémoire de Ma en traduction).

J'atteste que ce travail est le fruit d'un travail personnel et a été rédigé de manière autonome.

Je déclare que toutes les sources d'information utilisées sont citées de manière complète et précise, y compris les sources sur Internet.

Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer correctement est constitutif de plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université, passible de sanctions.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur que le présent travail est original.

Marie Toello, Zollikofen, le 28.05.2021 

Remerciements

Au moment de mettre un point final à ce mémoire, j'éprouve une immense reconnaissance à l'égard des nombreuses personnes qui m'ont accompagnée tout au long de mon parcours universitaire.

Je souhaite d'abord remercier Mathilde Vischer-Mourtzakis pour ses précieux conseils, sa bienveillance et ses encouragements tout au long du processus de rédaction.

Un immense merci à Francis et Louise qui ont mis leurs talents de relecteurs au service de ce travail. Je leur suis par ailleurs infiniment reconnaissante pour le soutien moral qu'ils m'ont tous deux apporté durant cette période.

Je tiens à remercier Caroline pour l'accueil très chaleureux qu'elle m'a réservé dans son coin de paradis. Les dernières pages de ce travail auraient difficilement pu voir le jour si je n'étais pas allée chercher l'inspiration à la Pinte de Lys.

Mes remerciements vont également à Marguerite Golay qui m'a accompagnée avec bienveillance tout au long de ce master et m'a apporté une aide inestimable dans les moments difficiles.

Je ne serais jamais arrivée au bout de mon périple académique si je n'avais pas été si bien entourée. Je remercie du fond du cœur mes amis pour leur soutien indéfectible.

Enfin, je remercie le Pôle Santé Social de l'Université de Genève d'être immédiatement venu à mon secours lorsque j'en ai eu besoin. Cette aide a tout changé pour moi.

TABLE DES MATIÈRES

1. INTRODUCTION	1
2. VIVRE ET MOURIR DANS LES TRANCHÉES	2
2.1. DES TOMBEAUX À CIEL OUVERT	3
2.2. DES CONDITIONS DE VIE TRÈS PRÉCAIRES	5
2.3. LA SYMPHONIE DES TRANCHÉES	6
3. L'EXPRESSIONNISME	8
3.1. LE CRI D'UNE GÉNÉRATION	8
3.2. HISTOIRE DU MOUVEMENT EXPRESSIONNISTE	9
3.3. THÉMATIQUES	10
3.3.1. ALS UNTERGING DIE WELT, VOR MEINEN AUGEN	11
3.3.2. UNSER LEBEN SPÜREN WIR KAUM...	12
3.3.3. JEDEN MORGEN IST WIEDER KRIEG.	13
3.4. LA POÉSIE EXPRESSIONNISTE	14
3.4.1. SE LIBÉRER DES CONVENTIONS POÉTIQUES TRADITIONNELLES	14
3.4.2. RÉINVENTER LA LANGUE	15
4. AUGUST STRAMM	16
4.1. L'OFFICIER DES POSTES, LE MILITAIRE, L'ÉCRIVAIN ET LE PHILOSOPHE	16
4.2. UN POÈTE DANS LES TRANCHÉES	17
4.3. STRAMM ET L'EXPRESSIONNISME	18
4.3.1. LA PLUME COMME BAÏONNETTE	18
4.3.2. UNE LANGUE EN MOUVEMENT	18
5. LE RYTHME COMME SÉMANTIQUE DU DISCOURS	24
5.1. CRITIQUE DU RYTHME	25
5.2. LE RYTHME EST UN FLUX	26
5.3. SUBJECTIVATION DU DISCOURS	27
6. LA CRÉATIVITÉ EN TRADUCTION	28
7. DESCRIPTION DE LA MÉTHODOLOGIE	31
8. ANALYSE DU RYTHME DE « SCHLACHT »	33
8.1. ANALYSE DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU RYTHME	33
8.1.1. LEXIQUE	34
8.1.2. SYNTAXE	40
8.1.3. SONORITÉS	43
8.1.4. MÉTRIQUE	44

8.1.5.	DISPOSITION GRAPHIQUE	44
8.2.	DESCRIPTION DU RYTHME DE « <i>SCHLACHT</i> »	45
8.3.	TRADUIRE LE RYTHME DE « <i>SCHLACHT</i> » : UN DÉFI	47
9.	COMMENTAIRE SUR LA TRADUCTION	48
10.	CONCLUSION	61
11.	BIBLIOGRAPHIE	64
12.	ANNEXES	67
12.1.	ANNEXE 1 : TEXTE SOURCE	67
12.2.	ANNEXE 2 : TRADUCTION	69
12.3.	ANNEXE 3 : TABLEAU D'ANALYSE	71
12.4.	ANNEXE 4 : TABLEAU RÉCAPITULATIF DES PROCÉDÉS RYTHMIQUES	75

1. Introduction

C'est avec des connaissances d'allemand très approximatives mais une curiosité sans limite que je me suis lancée dans des études de germanistique il y a neuf ans de cela. Beaucoup de choses ont changé depuis, mais ma fascination pour la littérature allemande demeure intacte. Il me semblait donc évident de lui consacrer mon mémoire de fin d'études. Il ne s'agissait pas simplement de travailler sur une œuvre littéraire : je voulais profiter de cette opportunité unique pour traiter un texte auquel ma carrière de traductrice ne me donnera probablement jamais accès. Cela fait en effet six ans que j'évolue dans ce domaine, mais jamais jusqu'ici je n'ai eu l'occasion d'exploiter ma créativité et ma sensibilité littéraire. La détermination à explorer de nouveaux horizons m'a guidée tout au long de ce mémoire.

Mes recherches se sont concentrées sur le début du XX^{ème} siècle, qui a donné lieu à des mouvements artistiques aussi surprenants que le futurisme, le dada et l'expressionnisme. J'avais envie de travailler sur une œuvre expérimentale et ces trois mouvements me semblaient offrir un potentiel intéressant. La découverte d'August Stramm (1874-1915), un auteur allemand profondément influencé par ces trois mouvements à la fois, et dont le nom m'était alors inconnu, a confirmé mon intuition. Son œuvre lyrique m'a fascinée par sa brutalité, sa force et son originalité. Les vers de Stramm sont d'autant plus poignants lorsque l'on sait qu'ils ont été écrits en grande partie au front, dont l'écrivain n'est jamais revenu. Le poème « Schlacht » présente une réflexion touchante sur le rapport du soldat à la mort. Son style hétérogène et complexe offre par ailleurs un excellent matériau en vue du commentaire.

Cette façon singulière d'utiliser la langue pour témoigner de la réalité du soldat parti en guerre m'a décidée à proposer une traduction commentée ainsi qu'une analyse de « Schlacht ». J'ai choisi d'appréhender le poème au travers de ses caractéristiques rythmiques, qui me semblent revêtir un rôle sémantique essentiel. Il sera donc question, dans les pages qui suivent, d'identifier et de décrire ce rythme afin de déterminer les procédés susceptibles de le restituer en français. Nous tenterons donc de répondre à la

question suivante : Quels procédés permettent-ils de transposer la sémantique rythmique de « Schlacht » en français ?

La traduction et son commentaire ne pourraient se passer d'une interprétation préalable, qui elle-même reposerait en partie sur la compréhension des enjeux historiques et littéraires de la période à laquelle Stramm a écrit « Schlacht », à savoir les quinze premières années du XX^e siècle. La première partie de ce travail posera donc les bases théoriques nécessaires à l'analyse et à la traduction du poème. Nous initierons notre réflexion par une brève incursion dans les tranchées, qui servent de décor à « Schlacht ». Les hommes que nous y rencontrerons nous raconteront à quoi ressemble un quotidien rythmé par les déflagrations d'obus. Nous nous plongerons ensuite dans l'univers expressionniste, en nous focalisant sur ses thématiques majeures et ses innovations formelles. Le chapitre suivant nous permettra de nous familiariser avec l'œuvre d'August Stramm et son écriture. Avant de refermer le volet théorique de ce travail, nous nous intéresserons à la théorie du rythme de Meschonnic qui a guidé mon analyse du texte et sa traduction.

La seconde partie du travail se concentrera sur le poème « Schlacht ». J'étudierai dans un premier temps son rythme, d'un point de vue syntaxique, lexical, phonétique, puis métrique ; je mettrai ensuite ces différentes approches en perspective afin de proposer une description du rythme. Cette description constituera le fil rouge de ma réflexion au moment d'entreprendre la traduction du rythme de « Schlacht ».

2. Vivre et mourir dans les tranchées

Les poèmes dont ce mémoire fait l'objet ne peuvent être appréhendés indépendamment du contexte historique dans lequel ils ont vu le jour, dans la mesure où August Stramm les a rédigés alors qu'il était lui-même engagé au front de la Première Guerre mondiale. Quel que soit l'angle sous lequel l'on considère ces textes, l'on ne peut s'empêcher de ressentir la présence écrasante de la guerre. Elle n'en constitue pas uniquement le sujet, mais, nous le verrons, exerce également une profonde emprise sur la langue. La guerre que raconte August Stramm est celle d'hommes qui, loin des alliances, des stratégies et des enjeux politiques, affrontent quotidiennement la mort dans ce qu'elle a de plus barbare. Pour

comprendre le véritable enjeu des poèmes, il nous faut donc refermer les manuels d'histoire et tenter une incursion dans l'enfer des tranchées.

Ce chapitre ne prétend en aucune manière proposer une vision exhaustive de la vie dans les tranchées. Il est certes possible de se familiariser avec le sujet au travers d'ouvrages scientifiques ou de textes écrits par d'anciens combattants, mais aucune source documentaire ne remplace l'expérience vécue au front. L'on ne peut s'imaginer la terreur, le dégoût, l'épuisement, le désespoir et l'angoisse ressentis par un soldat durant un bombardement alors que l'on n'a jamais connu autre chose que la paix et l'opulence. J'ai donc décidé de laisser la parole aux hommes qui ont vécu les tranchées. Ce choix se justifie également par la volonté de m'imprégner au mieux de leurs mots en vue de ma propre traduction. Les éléments présentés dans ce chapitre s'appuient sur le témoignage de cinq rescapés des tranchées : Louis Barthas (*Les carnets de guerre de Louis Barthas*), Gabriel Chevallier (*La peur*), Henri Barbusse (*Le feu*), Maurice Genevoix (*Ceux de 14*) et Roland Dorgelès (*Les croix de bois*).

2.1. Des tombeaux à ciel ouvert

L'armistice signé 11 novembre 1918 met fin à un conflit qui aura mis l'Europe à feu et à sang durant quatre longues années et fait plus de dix millions de victimes. (Venayre, s. d.) La Première Guerre mondiale est si meurtrière qu'on la qualifie volontiers de « grande boucherie ». Cette métaphore prend tout son sens sous la plume de Gabriel Chevallier, qui décrit de manière glaçante la scène qu'offre la tranchée après avoir subi un assaut :

Des cadavres dans toutes les postures, ayant subi toutes les mutilations, tous les déchirements et tous les supplices. Des cadavres entiers, sereins et corrects comme des saints de châsses ; des cadavres intacts, sans traces de blessure ; des cadavres barbouillés de sang, souillés et comme jetés à la curée de bêtes immondes ; des cadavres calmes, résignés, sans importance ; des cadavres terrifiants d'êtres qui s'étaient refusés à mourir [...]. Et des fragments de cadavres, des lambeaux de corps et de vêtements, des organes, des membres dépareillés, des viandes humaines rouges et violettes, pareilles à des viandes de boucherie gâtées, des graisses jaunes et flasques, des os laissant fuir la moelle, des entrailles déroulées, comme des vers ignobles que nous écrasions en frémissant. (Chevallier, 2020, p. 94-95)

Cette terrible description met en évidence le caractère doublement traumatisant de la guerre. La mort s'y déploie jusqu'à prendre des proportions industrielles. Elle occupe tout l'espace et occulte toute étincelle de vie. La mort y est également présentée dans ce qu'elle a de plus atroce. Elle ne se contente pas d'ôter la vie, mais anéantit l'individualité même du soldat en réduisant son corps à un tas de chair méconnaissable. À ce double traumatisme s'ajoute celui de perdre des amis avec qui l'on a parfois noué des liens étroits.

L'on peut difficilement s'imaginer l'effroi de Maurice Genevoix lorsqu'il découvre les cadavres déchiquetés de ses camarades tombés sous le feu ennemi. Les corps de ses compagnons Mémasse et Girondin lui offrent un spectacle terrifiant : « Mémasse, notre franc-tireur, est décapité comme Girondin. » (Genevoix, 2013, p. 724) . La découverte du cadavre de son ami Troubat présente un tableau tout aussi horrifiant : « La cervelle, sortie par le trou, faisait une hernie énorme, qu'on voyait battre comme une artère. [...] Voilà, mon pauvre Troubat. » (*ibid*, p. 737).

La mort d'un camarade n'implique pas seulement la perte d'un ami. Elle confronte l'individu à sa propre vulnérabilité en lui rappelant qu'elle peut le frapper lui aussi à tout moment. La guerre est perçue comme une véritable épée de Damoclès : le soldat sait qu'il va mourir, mais il ignore quand. Maurice Chevallier décrit très bien l'angoisse que nourrit cette incertitude :

L'horreur de la guerre est dans cette inquiétude qui nous ronge. Son horreur est dans la durée, dans la répétition incessante des dangers. La guerre est une menace perpétuelle. « Nous ne savons ni l'heure ni l'endroit. » Mais nous savons que l'endroit existe et que l'heure viendra. (Chevallier, 2020, p. 330)

La présence de la mort est si écrasante qu'elle réduit l'horizon temporel de manière drastique. Se figurer l'avenir devient chose impossible alors que l'on ignore si l'on sera encore vivant le lendemain. Lorsqu'il est dans les tranchées, Raymond Dorgelès envisage d'ailleurs le surlendemain comme une perspective lointaine : « Dormir... après-demain ? Baste ! c'est encore loin... » (Dorgelès, 2021, p. 82). Quand la menace se matérialise, l'horizon temporel se restreint même à quelques secondes : « Entre chaque salve, dix secondes s'écoulaient, dix secondes à vivre, dix secondes immenses où tient tout le bonheur. » (Ebd, p. 180)

L'horreur de telles scènes est telle que l'on peine à se représenter l'ampleur des traumatismes qu'elle génère. Il n'est d'ailleurs pas rare que des soldats sombrent dans la folie ou choisissent de s'ôter eux-mêmes la vie. (Cazals & Loez, 2012, p. 241-242)

2.2. Des conditions de vie très précaires

Les soldats stationnés dans les tranchées ne sont pas seulement exposés aux obus, aux mines et aux tirs de mitraillettes, mais doivent également composer avec des conditions de vie extrêmement difficiles.

N'ayant pour abri que des baraques en bois rudimentaires, les combattants sont livrés aux caprices des éléments. En hiver, la menace du froid s'ajoute à celle de la mort. Maurice Chevallier note : « La température a encore baissé. Elle oscille, la nuit, entre -25 et -30 degrés. (...) La bise nous larde, nous taillade de ses tranchants d'acier ». (Chevallier, 2020, p. 256-257)

La boue semble plus pénible encore que le froid, si l'on en croit le nombre de pages que lui consacrent les récits de guerre. Rémy Cazals et André Loez relèvent d'ailleurs que « la boue des tranchées est un thème obsédant dans les témoignages des combattants. » (Cazals & Loez, 2012, p. 47). La description que Raymond Dorgelès dresse de cet enfer boueux parle d'elle-même :

La boue venait à mi-jambes, dans le boyau. L'eau coulait de partout, de la paroi gluante et de la nuit. Ils pataugeaient dans ce ruisseau de glu noire, et, pour ne pas s'embourber, il fallait poser le pied dans l'empreinte des autres, marcher de trou en trou. (...) La paroi molle collait aux coudes et des paquets de boue tombaient dans les seaux de vin ou de rata en faisant « floc ! » Plus on avançait, plus le ruisseau de fange était profond. (Dorgelès, 2021, p. 273)

La boue est d'autant plus difficile à supporter que les soldats n'ont pas la possibilité de se laver. L'eau est une denrée si rare que les soldats ne disposent pas toujours de quoi éteindre leur soif. Louis Barthas raconte avoir été torturé par la soif au point de consentir à boire de l'eau dans laquelle des cadavres croupissaient depuis plusieurs jours. (Barthas, 2018, p. 51-52).

Les conditions d'hygiène sont si désastreuses que la menace de la maladie vient s'ajouter à celle des obus. Les soldats malades se voient souvent refuser l'accès aux soins, car on les soupçonne de vouloir se faire porter pâle pour échapper au combat. La saleté et la promiscuité offrent en outre un cadre favorable à la prolifération des poux et des rats. L'omniprésence des parasites, en plus d'avoir des conséquences délétères sur la santé physique des combattants, leur ôte également une part de leur humanité en les réduisant au rang d'animal (Cazals & Loez, 2012, p. 112-113). Les mots par lesquels Barthas évoque sa lutte contre les poux nous permettent de nous faire une idée de l'ampleur du fléau :

Notre principale occupation fut de nous livrer à la chasse aux poux ; nous en portions des milliers sur nous, ils avaient élu domicile dans le moindre pli, le long des coutures, dans les revers de nos habits [...] et toute cette engeance croissait et se multipliait au détriment de notre épiderme. (Barthas, 2018, p. 209)

Ces quelques éléments ne suffisent évidemment pas à dresser une fresque exhaustive de ce à quoi ressemble la vie dans les tranchées. Ils mettent néanmoins en évidence l'extrême précarité de l'existence des soldats. Nous avons évoqué l'angoisse liée à l'omniprésence de la mort. En lisant les témoignages des soldats, l'on ne peut s'empêcher de se demander si, dans de telles conditions, la vie lui est réellement préférable.

2.3. La symphonie des tranchées

La guerre est une expérience sensorielle extrêmement intense. Des tableaux effroyables se succèdent sous les yeux du soldat, l'odeur nauséabonde du sang envahit ses narines, tandis que sa peau est livrée à la morsure du froid et au grattement des poux. L'ouïe est elle aussi sollicitée en permanence. Il convient de lui prêter une attention particulière dans la mesure où – nous y reviendrons au chapitre 4 – la poésie d'August Stramm ne peut être envisagée sans sa dimension sonore. Traduire cette sonorité présuppose une réflexion sur celle de la guerre elle-même. Personne n'est plus à même de décrire le bruit des tranchées que ceux qui l'ont entendu. Laissons-leur la parole.

La manière très détaillée dont les soldats décrivent les sons met en évidence le rôle essentiel de l'ouïe. Le fait que ce sens ait tendance à prendre le pas sur les autres peut entre autres s'expliquer par l'environnement des tranchées, qui enferme le regard et restreint la vision. (Cazals & Loez, 2012, p. 65) Le soldat est d'ailleurs capable de distinguer les différents diamètres d'obus en se basant uniquement sur ses caractéristiques acoustiques :

Les oreilles s'habituent vite à ce roulant fracas. On les reconnaît tous, rien qu'à leur voix : le soixante-quinze qui claque rageur, file en miaulant et passe si vite qu'on le voit éclater quand on entend le départ ; le cent vingt essoufflé qu'on croirait trop las pour achever sa course ; le cent cinquante-cinq qui semble patiner sur des rails et les gros noirs, qui passent très haut, avec un bruit tranquille d'eau qu'on agite. (Dorgelès, 2021, p. 42)

La mélodie obsédante des obus résonne de manière quasi permanente, sans jamais offrir de trêve aux oreilles des soldats. Ce « roulant fracas » semble d'ailleurs indissociable de l'expérience des tranchées, car il est mentionné dans la majorité des scènes de combats

relatées dans notre panel d'œuvres. Si elles sont parfois composées d'effets stylistiques très différents, ces descriptions présentent néanmoins des similitudes sur le plan lexical. Comme Raymond Dorgelès, Louis Barthas compare le bruit des obus à un sifflement et un miaulement : « Sans arrêt des éclats sifflaient dans les airs avec des miaulements bizarres, aigus, plaintifs, bourdonnant, s'abattant parfois en pluie de fer. » (Barthas, 2018, p. 119) L'on retrouve le même vocabulaire chez Maurice Genevoix : « Le ciel est plein d'éclats vivants. On les entend qui ronflent, sifflent, ronronnent et miaulent. » (Genevoix, 2013, p. 714). Chez Henri Barbusse, il est question de « sifflements aigus, tremblotants ou grinçants » (Barbusse, s. d., p. 109).

Les rafales des mitrailleuses impriment leur cadence à la plainte des obus. Henri Barbusse les décrit à grand renfort d'onomatopées : « Cela explose par rafales de six, en file : pan, pan, pan, pan, pan, pan. C'est du 77. » (Barbusse, s. d., p. 109). Il note cependant que les coups ne suivent pas toujours le même rythme : « Tac ! Tac ! Pan ! Les coups de fusil, la canonnade. Au-dessus de nous, partout, ça crépite ou ça roule, par longues rafales ou par coups séparés. » (Barbusse, s. d., p. 5). Chez Chevallier, les rafales se mêlent aux cris d'agonie : « La saccade forcenée des mitrailleuses déchirait la voix des mourants, criblait la nuit, la découpait d'un pointillé de balles et de sons. » (Chevallier, 2020, p. 75)

Les canons mêlent de temps à autre leur grondement à cette symphonie martiale. Si l'on en croit les métaphores utilisées pour décrire leur détonation, leur voix est si puissante qu'elle envahit totalement l'espace sonore. Henri Barbusse les décrit comme des « gros percutants, avec leur tonnerre de locomotive lancée, qui se fracasse subitement contre un mur, et de chargements de rails ou de charpentes d'acier qui dégringolent une pente. » (Barbusse, s. d., p. 114). Chez Raymond Dorgelès, le canon « ébranle le ciel à grands coups de bélier. » (Dorgelès, 2021, p. 13)

Les métaphores et onomatopées qui servent de partition littéraire à la symphonie des tranchées sont très éloquentes, mais elles ne peuvent en restituer l'essence. L'essence de cette symphonie se trouve dans l'annonce funeste dont chacune de ses notes se fait la messagère. Le son des obus n'est pas perçu comme un simple sifflement : il sert de prélude à une explosion potentiellement mortelle.

Traduire le témoignage lyrique d'un homme livré à l'enfer des tranchées requiert de comprendre ce qu'il y a vécu. Les récits sur lesquels se sont appuyées les observations présentées dans ce chapitre nous offrent un aperçu poignant de ce conflit meurtrier. Le lecteur ne souffre pas du froid, n'enjambe pas les cadavres de ses camarades, ne sent pas l'odeur du sang et n'entend pas le sifflement des obus. Il ne craint pas de mourir. Avoir connaissance de l'enfer vécu par les hommes envoyés au front et vivre celui-ci sont deux choses bien différentes. Nous reviendrons sur le problème posé par la distance contextuelle dans le cadre du chapitre 7 et réfléchirons à la manière de l'aborder dans le cadre de la traduction.

3. L'expressionnisme

3.1. Le cri d'une génération

À l'aube du 20^{ème} siècle, l'Europe est loin d'imaginer qu'elle se dirige vers l'une des guerres les plus sanglantes de son histoire. L'Allemagne s'est relevée des crises qui avaient mis à mal son économie et connaît, sous le règne de Guillaume II, une prospérité sans précédent. La société voit en cette stabilité nouvelle la promesse d'un avenir serein. (Paulsen, 1983, p. 11) En Autriche, l'on porte un regard tout aussi confiant sur l'avenir. Rien ne semble pouvoir ébranler les fondements d'une société qui, entraînée par un extraordinaire essor économique et culturel, ne songe plus aux guerres qui ont jadis fait trembler l'Empire austro-hongrois. Stefan Zweig résume très bien l'insouciance de cette époque qu'il décrit comme « das goldene Zeitalter der Sicherheit » :

Alles in unserer fast tausendjährigen österreichischen Monarchie schien auf Dauer gegründet und der Staat selbst der oberste Garant dieser Beständigkeit. [...] Niemand glaubte an Kriege, an Revolutionen und Umstürze. Alles Radikale, alles Gewaltsame schien bereits unmöglich in einem Zeitalter der Vernunft. (Stefan Zweig, 2013, p. 17)

La stabilité et la prospérité sont telles que la jeune génération a l'impression de s'enliser dans le matérialisme, le conformisme et l'ennui. Elle aspire à la nouveauté et au changement et rêve de renverser l'ordre établi pour ériger une société nouvelle. C'est la guerre qui s'en chargera finalement. Cette dernière ne se contente pas de bouleverser l'ordre établi, mais anéantit tout sur son passage, entraînant des millions de jeunes hommes dans son effroyable machinerie. Les mots choisis par Hugo Ball pour décrire les bouleversements induits par la Première Guerre mondiale parlent d'eux-mêmes :

Chaos brach hervor. Tumult brach hervor. Die Welt zeigte sich als ein blindes Über- und Gegeneinander entfesselter Kräfte. Der Mensch verlor sein himmlisches Gesicht, wurde Materie, Zufall, Konglomerat, Tier, Wahnsinnsprodukt abrupt und unzulänglich zuckender Gedanken. Der Mensch verlor seine Sonderstellung, die ihm die Vernunft gewahrt hatte. (Kandinsky. Vortrag, gehalten in der Galerie DaDa 1917)

La Première Guerre mondiale exacerbe de manière radicale les tendances qui s'étaient esquissées durant les dernières années du règne de Guillaume II. Ce n'est plus seulement la société avec laquelle l'on ne parvient plus à s'identifier, mais le monde dans son ensemble. Totalité, intensité et radicalisme deviennent alors les nouveaux mots d'ordre d'une génération en quête de repères. Tirillée entre les valeurs bourgeoises héritées du 19^{ème} siècle et les incertitudes liées à l'avenir, elle hésite entre désespoir et utopie, foi et nihilisme, amour et haine. (*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2001, p. 422)

3.2. Histoire du mouvement expressionniste

Le mouvement expressionniste est indissociable des bouleversements socio-historiques dont son époque a été le théâtre, car il se fait le reflet des doutes, angoisses, désillusions et espoirs d'une jeunesse coincée entre deux époques et broyée par la guerre. Intéressons-nous à l'histoire du mouvement, afin de mieux saisir la relation ténue qui lie l'expressionnisme au contexte qui lui a donné vie.

Les premières années du 20^{ème} siècle voient naître un fossé au sein du milieu artistique allemand. La nouvelle génération de peintres peine à se reconnaître dans le naturalisme et l'impressionnisme et prend peu à peu ses distances avec ces mouvements. Elle délaisse les formes traditionnelles pour proposer un art innovant, fait de couleurs vives et de courbes audacieuses. (Anz, 2010, p. 3-4). L'expressionnisme naît donc en réaction par rapport à l'impressionnisme et au naturalisme. Arrêtons-nous un instant sur cette opposition essentielle à la compréhension des fondements du mouvement. Kasimir Edschmid la résume en ces termes :

Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewählten, notierten Tatsache, es muss das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist nur in uns selbst. So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt Er gibt nicht wieder, er gestaltet. [...] Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des Künstlers nach dem greift, was hinter ihnen steht. (Edschmid, 1957, p. 32)

La vision expressionniste du monde est marquée par la subjectivité. Il n'est plus question d'offrir une simple description objective de la réalité comme le faisaient le naturalisme et l'impressionnisme, mais de la recréer au travers du prisme de son ressenti, de son expérience et de son interprétation. (Li, 2013, p. 132-133)

Désavoués par le milieu artistique, les précurseurs du mouvement expressionnistes finissent par s'en dissocier complètement. Cette sécession donne notamment lieu à la fondation des groupes *Die Brücke* en 1905 et *Der Blaue Reiter* en 1910. Le mouvement expressionnisme prend peu à peu son essor et ne tarde pas à dépasser les frontières de l'Allemagne. Il franchit également les frontières de la peinture pour marquer la littérature de son empreinte. Ses origines littéraires sont généralement associées au *Neuer Club* et au *Neopathetisches Cabarett*, deux cercles littéraires berlinois fondés respectivement en 1909 et 1911 et à qui l'on doit les premiers poèmes expressionnistes de Georg Heym, Ernst Blass et Jakob van Hoddis. (Anz, 2010, p. 3-5)

L'expressionnisme littéraire est généralement séparé en trois phases. La première phase, qui comprend les années 1910 à 1914, est dominée par les idées anti-autoritaristes d'intellectuels lassés du conformisme bourgeois qui s'est installé sous le règne de Guillaume II. Les œuvres produites durant cette phase s'emploient principalement à illustrer formellement le rejet de l'ordre et des conventions. Le déclenchement de la Première guerre mondiale marque le début d'une nouvelle phase. La critique du conformisme fait place à celle de la guerre et de ses atrocités. Les textes se font le reflet du désespoir, de l'angoisse et de la révolte d'une génération sacrifiée. La fin de la guerre initie celle du mouvement expressionniste, qui s'efface peu à peu pour laisser place au surréalisme et au dadaïsme. (*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 1997, p. 552)

3.3. Thématiques

Nous l'avons vu, la littérature expressionniste est profondément ancrée dans son époque. À l'image des nombreux bouleversements qui marquent cette dernière, la littérature expressionniste se distingue par la grande variété de ses sujets. Nous nous concentrerons ici sur trois thématiques récurrentes dans les poèmes sur lesquels porte le présent

travail : l'effondrement du monde, la destruction de l'identité et la guerre. (*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 1997, p. 552)

3.3.1. Als unterging die Welt, vor meinen Augen¹

Les premières années du 20^{ème} siècle sont perçues par de nombreux auteurs allemands comme celles de la transition vers une nouvelle époque. Ils ne se reconnaissent plus dans les valeurs d'une société matérialiste soumise à l'autorité impériale. L'industrialisation et l'essor des villes sont associés à la déshumanisation et à la vacuité d'une existence dépourvue de sens. (*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 1997, p. 552). À l'image de Friedrich Torberg de nombreux poètes n'hésitent pas à prendre la plume pour dresser un portrait féroce de la société :

Fabriken stehen Schlot an Schlot,
vorm Hurenhaus das Licht ist rot.

Ein blinder Bettler starrt zur Höh,
ein kleines Kind hat Gonorrhoe.

Eitrig der Mond vom Himmel trotzt.
Ein Dichter schreibt. Ein Leser kotzt²
Großstadtlyrik

L'ironie des débuts ne tarde cependant pas à faire place à l'angoisse et au désespoir. La menace de la guerre donne à la jeune génération d'écrivains l'impression que la fin qui se profile n'est pas celle leur monde bourgeois, mais celle du monde dans sa totalité. Les poèmes dépeignent alors un monde marqué par la mort, la maladie et le vide. (*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 1997, p. 552). À l'instar de Jakob van Hoddis, de nombreux poètes présentent une vision apocalyptique du monde :

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.
Weltende (Lyrik des Expressionismus, 1990, p. 93)

¹ Ce vers est extrait du poème « Mein Weltuntergang » de Karl Kraus. (*Lyrik des Expressionismus*, 1990, p. 113)

² Consulté le 26.05.2021 sur : <https://www.deutscherunterricht24.de/kurse/k1013-stadt-im-gedicht>

Cette scène d'apocalypse, écrite trois ans avant le déclenchement de la guerre, peut être interprétée à plusieurs niveaux. Elle dresse le portrait d'une société en proie à une mutation si rapide que celle-ci va de pair avec une destruction du monde tel qu'il avait existé jusqu'alors. Elle peut également être comprise comme une allégorie de la condition humaine. À l'image des toits qui se brisent en deux, le poète voit son identité morcelée par la brutalité des changements qui s'opèrent autour de lui.

3.3.2. Unser Leben spüren wir kaum...³

Le morcellement de l'identité n'est pas uniquement évoqué de manière allégorique au travers de scènes dépeignant l'effondrement du monde. Il constitue l'un des thèmes majeurs de la littérature expressionniste, dans laquelle il prend les traits du suicide, de la folie et de la dégénérescence. (*Lyrik des Expressionismus*, 1990, p. 89-91). Silvio Vetta met en évidence le lien étroit qui unit cette thématique au contexte dans lequel les poèmes voient le jour : « Zerfall des Ich, das meint einmal die Dissoziation des Wahrnehmungssubjekts angesichts einer im modernen Lebensraum ihm begegnenden, nicht mehr integrierbaren Wahrnehmungsfülle. » (Ibid.) Le morcellement de l'identité est donc l'expression d'une incapacité à faire face à une réalité si brutale qu'elle ne peut plus être assimilée. Désagrégée et privée de sens, l'existence n'a plus raison d'être. Cet appel de la mort est évoqué sans détour par Albert Ehrenstein :

Ich grüße den Tod.
Denn Sein ist Gefängnis,
Im Hirn haust die Qual,
Das Auge verengt Welt,
Und schlecht ist Geschlecht,
Es vermehrt sich.
Der Selbstmörder (Lyrik des Expressionismus, 1990, p. 83)

La Première Guerre mondiale porte cette souffrance à son paroxysme en annihilant l'individu dans sa totalité. Elle ne se contente pas de nourrir l'aspiration à la mort, mais impose cette dernière dans toute sa brutalité.

³ Ce vers est extrait du poème « Die Siechenden » d'Alfred Liechtenstein (*Lyrik des Expressionismus*, 1990, p. 76)

3.3.3. Jeden Morgen ist wieder Krieg.⁴

La guerre, qui éclate quelques années après l'émergence du mouvement expressionniste, constitue un sujet de choix pour illustrer la fin du monde et le morcellement de l'identité. Elle occupe une place d'autant plus importante dans la poésie que de nombreux écrivains sont envoyés au front. Nombre d'entre eux, à l'instar d'August Sramm, y laisseront la vie.

Si le mouvement expressionniste a déjà pris son essor lorsque la guerre éclate, cette dernière marque de son empreinte l'ensemble des œuvres auxquelles il a donné jour. La crise de Tanger de 1905 met en lumière la tension qui règne entre les grandes puissances européennes. La menace d'une guerre se fait de plus en plus persistante et nourrit l'angoisse liée à l'effondrement du monde et à la destruction de l'identité. Le mouvement expressionniste porte donc dès ses débuts le sceau de la guerre. (*Lyrik des Expressionismus*, 1990, p. 117)

De nombreux écrivains, qui perçoivent la guerre comme un moyen de détruire l'ordre ancien pour reconstruire une nouvelle Europe, accueillent cette dernière avec enthousiasme. La joie des débuts ne tarde cependant pas à faire place à la désillusion. La violence, la brutalité et l'horreur font irruption dans leurs vers pour décrire de manière crue une réalité aux atours d'apocalypse. (*Lyrik des Expressionismus*, 1990, p. 117-119) Le poème « Schlachtfeld » d'Oskar Kanehl dépeint l'horreur des combats avec un réalisme poignant :

Verwundete vergessen ihren Völkerhass,
und Leichen lagern brüderlich.
Schmerzschreie schwer Getroffener.
Röchelnde Rufe Sterbender.
(*Lyrik des Expressionismus*, 1990, p. 128)

Si la guerre revêt une telle importance au sein de la poésie expressionniste, ce n'est pas uniquement parce qu'elle cristallise les questionnements liés à la transformation brutale du monde et à la perte de l'identité, mais également parce que son caractère chaotique et destructeur sert à merveille le programme formel d'un mouvement cherchant à renverser les codes de la langue.

⁴ Ce vers est extrait du poème « Lazarett » de Wilhelm Klemm (*Lyrik des Expressionismus*, 1990, p. 130)

3.4. La poésie expressionniste

La poésie constitue un terrain de jeu idéal pour cette jeune génération d'écrivains qui cherche à mettre des mots sur un monde en proie au chaos. Elle est le cri d'une génération broyée par une guerre perçue comme annonciatrice de la fin du monde. (*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2001, p. 424) Paulsen n'hésite d'ailleurs pas à faire de la poésie l'étendard de la littérature expressionniste. Offrant un caractère créatif et subjectif, elle sert mieux que n'importe quel autre genre littéraire les exigences de ce mouvement. (Paulsen, 1983, p. 69)

De par la nature expérimentale de la poésie expressionniste, il est difficile d'en dégager des caractéristiques précises. Si ses traits varient d'un auteur à l'autre, ils esquissent néanmoins une volonté commune de se libérer de toute convention. Penchons-nous sur les procédés stylistiques mis en œuvre à cette fin.

3.4.1. Se libérer des conventions poétiques traditionnelles

Le genre poétique se distingue par le fait qu'il se meut dans un cadre formel relativement strict. Structure des strophes, longueur des vers, rimes et ponctuation constituent pour le poète autant d'outils stylistiques que de contraintes. La poésie expressionniste marque une rupture radicale avec l'acceptation traditionnelle du genre lyrique en tournant ostensiblement le dos à toute contrainte formelle. Les poètes se soustraient aux formes lyriques traditionnelles pour façonner leurs vers à l'image du chaos qui les entoure.

Il n'est pas rare que les poèmes expressionnistes s'affranchissent de la rime. Le schéma métrique perd sa rassurante régularité et se fait imprévisible. Les strophes sagement ordonnées se mélangent pour former des blocs hétérogènes. (Grosse, 2007, p. 81-82). Cette émancipation formelle ne se limite pas à une simple volonté de bousculer les codes littéraires, mais reflète un besoin de remettre en question le système de valeurs établi :

Form bedeutet danach Weltabgeschlossenheit, Selbstgenügsamkeit und Härte, und erst das Zerspringen dieser Form, das Wegschieben eines Riegels, ermöglicht und eröffnet den Zugang zur Welt, das Einswerden von ich und Welt. Das lyrische Ich will auf der Enge, der Verschnürung, heraustreten. (Grosse, 2007, p. 84)

Dès lors, le poème ne forme plus un tout homogène. Dans la mesure où les vers ne sont plus liés par des rimes et des strophes, chacun d'entre eux constitue une unité autonome. L'absence de liens syntaxiques, métriques et sémantiques est telle que les vers perdent leur essence et sont réduits à de simples lignes. Le poème devient alors un agrégat composé de lignes de différentes longueurs. Grosse qualifie d'ailleurs les poèmes expressionnistes de « Zeilengedichte ». (Grosse, 2007, p. 85)

3.4.2. Réinventer la langue

Les poètes expressionnistes se distinguent par la grande créativité dont ils font preuve sur le plan lexical. Ils déconstruisent les mots, les réassemblent, les déforment et les inventent pour leur permettre de coller à une réalité en pleine mutation. (*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2001, p. 425) Le poème « Pään gegen die Zeit » de Johannes R. Becher offre un très bon exemple de cette créativité lexicale :

Gemäuer : Purpur-Brut.
Schwelgt zu in Licht-Karossen
Balkon-Hauch. Schweb-Gärten.
Wie heiligen Lilien-Schiffs !
(*Lyrik des Expressionismus*, 1990, p. 115)

La poésie expressionniste se joue également des règles de grammaire et de syntaxe pour mettre en forme la réalité qu'elle décrit. (Grosse, 2007, p. 79). Le poète n'hésite pas à séparer le déterminant du nom qu'il qualifie et à antéposer le complément d'objet indirect au verbe. La phrase se désarticule, se disloque et se déboîte pour mieux déstabiliser le lecteur. La déformation de la langue illustre celle du monde. (*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 1997, p. 550). Georg Heym, dans son poème *Krieg II*, n'hésite pas à bousculer l'ordre des éléments dans la phrase :

Aber riesig schreitet über dem Untergang
Blutiger Tage groß wie ein Schatten der Tod,
Und feurig tönnet aus fernen Ebenen rot
Noch der Sterbenden Schreien und Lobgesang.⁵

Plus haut, nous avons abordé l'hétérogénéité formelle des poèmes expressionnistes et situé leur unité au niveau du vers. Penchons-nous sur les procédés syntaxiques mis au service de cet effet. Cette hétérogénéité est notamment due à un usage abondant de la parataxe. (Grosse, 2007, p. 79) Les phrases sont souvent réduites aux seuls éléments

⁵ Consulté le 26.05.2021 sur <https://www.projekt-gutenberg.org/heyms/gedichte/chap014.html>

nécessaires sur le plan sémantique. Adjectifs, prépositions, pronoms et déterminants sont laissés de côté pour laisser place à une suite de substantifs. Le verbe lui-même, qui est d'ordinaire considéré comme « élément fondamental, auquel se rattachent directement ou indirectement les divers mots constituant l'ensemble » n'y trouve aucune place. (*Le petit Grevisse, grammaire française*, 2008, p. 43). Le poème *Sterbender Unteroffizier im galizischen Lazarett* de Walter Hasenclever offre un bon exemple de l'usage de la parataxe.

Särge wachsen. Sturm.
Antreten. Trommel. Tod.
Offizier an Grabes Turm
Schnarrt Ere, Gebot.
(*Lyrik des Expressionismus*, 1990, p. 131)

L'hétérogénéité des poèmes expressionnistes ne se joue pas seulement sur le plan syntaxique, mais également sur le plan sémantique. Des sujets sans lien apparent y sont associés, comme dans le poème *Die Dämmerung* d'Alfred Lichtenstein :

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen
(*Lyrik des Expressionismus*, 1990, p. 209)

Peu de poètes expressionnistes ont repoussé les limites de la langue aussi loin qu'August Stramm. (Dallapiazza, 2016, p. 128) Son génie réside à mon sens dans le fait qu'il parvient à condenser ces différents procédés stylistiques dans des vers dépouillés à l'extrême. Voyons cela plus en détail.

4. August Stramm

4.1. L'officier des Postes, le militaire, l'écrivain et le philosophe

August Stramm naît à Münster en 1874. Son père, qui est soldat de métier, rejoint l'administration des postes peu après la naissance d'August. Ce dernier y entre à son tour en 1893 après s'être vu refuser le droit d'étudier la théologie. Si cette carrière ne fait pas l'objet d'une vocation, elle offre néanmoins au jeune homme une remarquable ascension professionnelle. Il est nommé secrétaire des postes en 1896, puis effectue son service

militaire, avant d'officier en tant qu'agent des postes sur la ligne Brême-New York. Il rejoint ensuite la *Berliner Post- und Telegraphenschule*, qu'il quitte quatre ans plus tard après avoir passé avec succès l'examen supérieur d'administration. Le début du 20^{ème} siècle marque également celui de sa carrière littéraire, puisque sa première pièce de théâtre voit le jour en 1903. August Stramm témoigne par ailleurs d'un intérêt marqué pour les études et n'hésite pas à nourrir celui-ci en marge de son activité au sein des postes allemandes. Il suit des cours à l'université de Berlin et de Halle-Wittenberg et obtient en 1909 un doctorat en philosophie. En 1914, il est enrôlé comme officier au sein de l'Armée allemande. (Diecks, Thomas, s. d.) Il passe les premiers mois de guerre dans les Vosges et en Picardie, dans la tranchée de Chaulnes/Chilly, avant d'être envoyé à Gorlice en Russie fin avril 1915. Il y perd la vie le 1^{er} septembre 1915. (Adler, 1995, p. 9)

4.2. Un poète dans les tranchées

Comme nombre de ses compatriotes, August Stramm accueille la guerre sans remettre en cause son bien-fondé. S'il n'est pas animé par de profondes convictions politiques, il la voit comme une occasion de renverser les valeurs anciennes et de libérer la société des conventions qui l'entravent. (Trabitzsch, 1988, p. 106) Cette vision optimiste ne résiste toutefois pas longtemps à la réalité des combats, comme en témoigne cette lettre adressée à Hervarth Walden le 6 octobre 1914 :

Was soll ich sagen. Es ist so unendlich viel Tod in mir Tod und Tod. In mir weints und aussen bin ich hart und roh. (...) Das Wort schon stock mich vor rauhen. Ich fluch lieber, fluche, tobe, reite, saufe, schlafe und hab immer die Brust voll Weh. Alles schüttert unter mir um mich, in mir und ich stehe wie ein Kampf haltlos fundamentlos im Nichts. Geklammert, erkrankert und erstarrt in der Grimasse des Willens und Trotzens. (Trabitzsch, 1988, p. 24)

L'écriture permet au soldat de laisser libre cours aux émotions qu'il ne s'autorise pas à exprimer devant ses hommes. Ses poèmes constituent un témoignage unique, dans la mesure où Stramm est lui-même impliqué directement dans les affrontements qu'il décrit. S'il n'est pas le seul acteur de la Première Guerre Mondiale à avoir pris la plume pour en dépeindre les atrocités, il offre la particularité de ne pas y avoir participé en tant que civil, mais en tant que soldat expérimenté. Ses poèmes doivent notamment leur caractère unique au fait qu'ils allient une posture littéraire expérimentale à un grand savoir militaire. (Jordan, 1995, p. 7)

4.3. Stramm et l'expressionnisme

4.3.1. La plume comme baïonnette

Nous l'avons vu, l'expressionnisme ne se limite pas à de simples enjeux esthétiques. Lignes audacieuses, couleurs vives et expérimentations stylistiques sont autant d'armes mises au service d'une lutte pour la liberté et l'indépendance. Aucune revue n'incarne mieux cette lutte que le périodique berlinois *Der Sturm*, fondé par Herwarth Walden en 1910. Point de rencontre entre les nouveaux courants artistiques, *Der Sturm* fait figure de vitrine du cubisme, du futurisme et de l'expressionnisme. August Stramm y est publié pour la première fois dans le deuxième numéro d'avril 1914. La guerre ne l'empêche pas d'y faire ensuite des apparitions très régulières, puisqu'il continue d'envoyer à Walden les poèmes écrits depuis le front. Au fil des mois, il s'affirme même comme l'une des valeurs sûres de *Der Sturm*. (Trabitzsch, 1988, p. 94) Si Stramm continue à écrire malgré des conditions peu propices aux activités littéraires, c'est parce qu'il est convaincu que le combat ne se mène pas uniquement au front. Dans une lettre adressée à Walden et à sa femme le 7/8 mars 1915, il n'hésite pas à faire un parallèle entre la lutte livrée dans les tranchées et celle livrée dans les pages du *Sturm* :

Ihr seid zwei Kämpfer Deutschlands. Ihr seid doppelt hoch, weil in Euch auch nicht das geringste Muskämpfertum liegt. Ihr kämpft freiwillig für freierkanntes freigeprüftes. Ihr kämpft nicht weil die äusseren Feinde Euch zwingen, Ihr kämpft von innen heraus. Ihr zwingt den Kampf auf um höchste hohe Güter. Ihr seid der Kampf selber, *Der Sturm*. (Trabitzsch, 1988, p. 59)

L'engagement de ses camarades a une telle importance aux yeux de Stramm que celui des soldats lui est même subordonné : les expressionnistes n'étanchent pas leur soif de liberté avec le sang de leurs opposants dans une guerre qui leur a été imposée, mais cherchent à instiguer le changement depuis l'intérieur en interrogeant les fondements même de la société.

4.3.2. Une langue en mouvement

Si la langue de Stramm se démarque par sa concision extrême, elle n'en témoigne pas moins d'une remarquable richesse. Jeux sur les sonorités, néologismes, détournement des codes syntaxiques et schémas métriques parfaitement maîtrisés sont autant d'éléments

mis au service d'un style unique et novateur. La complexité et la diversité de cette langue rendent cette dernière difficile à appréhender. Sa clé se trouve à mon sens dans son oralité : les poèmes d'August Stramm doivent être lus à voix haute pour déployer pleinement leurs effets. Les différents procédés stylistiques s'imbriquent alors pour offrir au lecteur une expérience profondément immersive. Les mots claquent tels des coups de canons et entraînent le lecteur dans une course effrénée contre la mort. Passons en revue les caractéristiques stylistiques des poèmes d'August Stramm afin de comprendre comment sont produits de tels effets. Nous illustrerons notre réflexion par le poème *Patrouille* qui, malgré sa concision extrême, offre un remarquable exemple de la diversité des procédés stylistiques mis en œuvre par August Stramm.

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Äste würgen
Berge Sträucher blättern raschlig
gellen
Tod.
(Stramm, 2013, p.76)

Réduire la langue à l'essentiel

D'après Trabitzsch, le style expressionniste se démarque par une « äußerte Konzentration auf die den Sinn und das Gefühl des Erlebnisses tragenden Worte und rhythmische Reihung dieser Worte zu einem von jedem gegenständlichen Vorwurf abgehobenen Ausdruck des inneren Erlebens. » (Trabitzsch, 1988, p. 95) Peu de poètes ont porté cette densité aussi loin qu'August Stramm, dont les vers sont parfois même composés d'un unique mot. C'est notamment le cas des deux derniers vers de *Patrouille*.

Pour atteindre cette concision extrême, August Stramm laisse de côté tous les éléments sémantiques non essentiels à la compréhension du poème. Les noms deviennent des verbes, tandis que les prépositions, les pronoms et les conjonctions sont omis. (Trabitzsch, 1988, p. 97) Ces effets sont notamment mis en œuvre dans le poème *Patrouille*. Le substantif « Feind » se voit attribuer une nouvelle catégorie grammaticale pour former le néologisme « feinden ». Ce procédé permet à Stramm d'exploiter le plein

potentiel sémantique du substantif « Feind »⁶ sans avoir à étoffer sa phrase d'un verbe pour le lier à « Steine ». L'on peut également relever l'omission du déterminant « Das » au deuxième vers et l'absence de connecteur syntaxique pour lier « Verrat » au reste de la phrase.

Cette réduction syntaxique confère une grande densité au poème. Ainsi dépouillé, le texte se fait le reflet brut de la réalité dans ce qu'elle a de plus cru. Dans la mesure où l'expression du message est concentrée dans un seul mot, ce dernier doit en faire résonner tout l'horizon sémantique. Cette recherche de l'« einzige allessagende Wort » (lettre du 11.06.1914, S.15) confère aux poèmes une extraordinaire intensité. L'on peut également interpréter le dépouillement syntaxique des poèmes de Stramm comme un moyen de faire de la langue le reflet d'une armée décimée par la guerre.

Le retour aux éléments essentiels de la langue obéit cependant à une volonté plus profonde que celle d'exploiter pleinement l'intensité de chaque mot. Le fait de priver la langue de ses charnières répond également à une volonté de déstructurer cette dernière : « Der Drang, auf die einfachen Grundelemente (Linie, Farbe, Wort und Rhythmus) zurückzugehen, war mehr als ein gerade stark betontes analytisches Moment, war vielmehr Destruktion, Reinigung der Form. » (Trabitzsch, 1988, p. 103)

Étrangéiser la langue

La notion d'étrangéisation me semble inhérente au style de Stramm. Elle guidera d'ailleurs nos réflexions tout au long de notre travail sur le poème « Schlacht ». Ce concept a été rendu célèbre par les travaux de Victor Chklovski. Le formaliste russe envisage l'art au travers de son potentiel à offrir une perception exacerbée de la réalité. D'après Chklovski, le principe d'économie des forces encourage l'être humain à ne fournir des efforts qu'en cas d'absolue nécessité, ce qui a pour effet d'automatiser les différents processus de perception. Ainsi, l'œil survole ce qui lui est familier sans réellement le voir.

⁶ L'utilisation de l'adjectif « feindlich » répond à des contraintes similaires.

Pour rendre son objet visible, l'art doit donc présenter celui-ci sous une perspective nouvelle :

Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der "Verfremdung" der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden. (Chklovski, s. d., p. 15)

Frosa Pejoska-Bouchereau⁷ voit en l'étrangéisation un procédé visant à inciter au questionnement et à la réflexion. Le texte devient un labyrinthe dans lequel le lecteur se perd. Livré à lui-même dans ce dédale où rien ne lui semble familier, il se voit parfois contraint de rebrousser chemin. S'il lui arrive de se perdre, il peut également trouver la sortie en se posant les bonnes questions. Pejoska-Bouchereau interprète avant tout l'étrangéisation comme un moyen d'exprimer le morcellement d'une société composée d'individus aliénés par la migration, la marginalisation ou encore l'exil. (Pejoska-Bouchereau, s. d., p. 267-274).

Chez August Stramm, l'étrangéisation prend notamment la forme de ruptures syntaxiques et de transformations lexicales. Le poète n'hésite pas à s'affranchir de toutes les règles de grammaire et de syntaxe pour permettre à la phrase d'épouser les contours d'un monde en proie au chaos et à la destruction. (Trabitzsch, 1988, p. 95) Alfred Döblin compare même à Stramm à un artisan : « *er drehte, hobelte, bohrte an der Sprache, bis sie ihm gerecht wurde.* » (Dallapiazza, 2016, p. 127) Les vers 4 et 5 du poème Patrouille en offrent un exemple parlant. Les substantifs « Berge » et « Sträucher » semblent former une unité syntaxique, mais leur lien n'est indiqué par aucune conjonction de coordination. L'on peut supposer que ces deux mots constituent le sujet des verbes « blättern » et « gellen », mais la disposition des mots rend la structure de la phrase difficile à décoder. L'adverbe « raschlig » qualifie vraisemblablement les deux verbes, mais il devrait alors être postposé au verbe « gellen »

Ce procédé de déstructuration ne s'opère pas uniquement à l'échelle de la phrase, mais également à l'échelle du mot lui-même. Stramm n'hésite pas à prendre la racine des mots et à tronquer ces derniers en modifiant leur préfixe ou leur suffixe, voire invente de

⁷ À noter réflexions de Frosa Pejoska-Bouchereau se rapportent à l'étrangéisation du roman. Les deux éléments cités ici me semblent toutefois applicables au genre lyrique.

nouveaux mots au détriment des règles morphologiques. (Kramer, 2013, p. 41) Nous avons relevé le changement de catégorie grammaticale opéré sur le nom « Feind ». L'adjectif « raschlig » indique un procédé de création similaire. Stramm extrait la racine du verbe « rascheln » et ajoute à celle-ci le suffixe « ig », caractéristique de la forme adjectivale, pour former un nouveau mot. Nous avons interprété le procédé de changement de catégorie grammaticale comme un moyen d'épurer la langue. L'on peut également voir ce procédé comme une tentative de mettre des mots sur une réalité en pleine mutation : le poète ne reconnaît plus l'environnement dans lequel il évolue et se voit contraint d'inventer des mots pour tenter de décrire un monde dont les contours lui semblent encore étrange. Michael Dallapiazza décrit très bien ce phénomène :

Das, was nur mit Sprache ausdrückbar ist, kann in der grammatikalisch und lexikalisch normierten Sprache aber nicht ausgedrückt werden, ob es nun um Liebe geht oder um den Tod im Krieg. Das Übersteigen der sprachlichen Grenzen, die Auflösung der strengen Regeln, war aber nicht destruktiv, sondern konstruktiv gedacht, eben um das Unsagbare doch zu sagen. (Dallapiazza, 2016, p. 128)

Ces réflexions mettent en évidence un élément essentiel : August Stramm ne déconstruit pas la langue, il la construit. Le poème « Schlacht » – nous le constaterons lors de l'analyse – témoigne d'une remarquable cohérence. Ses unités lexicales remodelées et ses vers désarticulés, qui renvoient au premier abord une impression d'hétérogénéité, s'imbriquent pourtant parfaitement pour former une fresque nouvelle.

Faire retentir la langue

Nous avons établi l'oralité comme élément clef en considérant qu'elle permettait aux différents procédés stylistiques de s'imbriquer les uns avec les autres pour former un tout cohérent. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous aborderons la notion de rythme. L'on ne peut envisager le lien qui unit le rythme à l'oralité sans prendre en compte le travail effectué sur les sonorités.

Les poèmes d'August Stramm doivent leur puissance à leur extraordinaire densité, qui se ressent à chaque niveau de la langue. Elle est perceptible à l'échelle de la phrase, qui se voit amputée de toute forme de connecteurs syntaxiques. On la retrouve également à l'échelle

du mot, densifié par les transferts de catégorie grammaticale.⁸ Cette densité s'insère même à l'intérieur des mots pour toucher les sons. Stramm fait un usage récurrent de l'assonance et de l'allitération et enferme ainsi les mots dans un espace sonore extrêmement restreint.

Ces jeux sonores sont mis en évidence par le travail effectué sur l'accentuation des syllabes. Si elle se démarque par une forte distanciation vis-à-vis des formes lyriques traditionnelles, la poésie de Stramm respecte volontiers un schéma métrique régulier. Elle fait notamment la part belle aux rythmes binaires. Le poème « Patrouille » en offre un exemple parfait, car il est entièrement composé de iambes. L'alternance régulière entre syllabes courtes et syllabes longue insuffle un tempo haletant aux vers.

Les procédés sonores mis en œuvre par August Stramm ne sauraient cependant être réduits à une simple question de tempo. Ils prêtent vie au texte et donnent à ce dernier la possibilité de faire entendre sa voix de manière autonome. Le lecteur se voit alors assigner une fonction passive. Elmar Bozzetti explique ce renversement des rôles de la manière suivante :

Wenn Stramm der tönenden Wirklichkeit in seinem Werk so viel Raum gewährt, so scheint es deshalb, weil eine akustisch aktive Wirklichkeit sich gleichsam als ein innerlich Bewegtes zeigt, das von sich aus den Menschen ergreifen kann. Statt dass der Mensch die Dinge ergreift und quantitativ begreift, sich ihrer bemächtigt, sie messend versachlicht, werden die Dinge nun gleichsam lebendig, sprechen sich im Tönen selbst aus. Der Mensch wird zum Hörer, zum Ergriffenen, der sich intuitiv in den Rhythmus einschwingen muss, den die Dinge aussenden. (Bozzetti, 1961, p. 67)

Bozzetti établit ici un lien entre les sonorités et le rythme : pour saisir la « réalité acoustique » du texte, le lecteur doit se fondre dans le rythme. Les chapitres suivants s'emploieront à approfondir la notion de rythme en détaillant ses différents éléments constitutifs.

Des procédés complexes mis au service du rythme

Si les caractéristiques stylistiques mises en évidence dans ce chapitre sont de natures extrêmement diverses, elles n'en témoignent pas moins d'une volonté commune de mettre la langue en mouvement. Les phrases se disloquent et suivent une course saccadée,

⁸ Illustrons cette observation par un exemple concret : le verbe « feinden » englobe la portée sémantique du substantif « Feind » et l'action induite par la fonction verbale.

tandis que les mots disparaissent, se métamorphosent, s'entrechoquent et mélangent leur sonorité. Döblin n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que « Stramm brachte im wörtlichen Sinne alles in Fluss, was er sagte ».

Kramer souligne lui aussi le rôle central qu'occupe le mouvement dans la langue de Stramm :

Stramm's desire to innovate poetic language in order to reconceive expression and communication produces a kind of linguistic alterity, seeking to capture the permanence of 'Bewegungsimpulse' and invoking sound and rhythm to communicate on an emotive and sensory level the powers of universal and even infinite life-forces. (Kramer, 2013, p. 42)

C'est au travers du rythme que nous tenterons de saisir le fonctionnement de ces « Bewegungsimpulse » et de les reproduire en français.

5. Le rythme comme sémantique du discours

Nous avons défini la langue d'August Stramm comme une langue en mouvement et tenté de montrer que ce mouvement était induit par différents procédés lexicaux, syntaxiques et sémantiques. C'est au travers de la notion de mouvement que nous aborderons celle de rythme. Les procédés stylistiques relevés dans le chapitre précédent me semblent en effet participer du rythme au même titre que la métrique. L'analyse des poèmes nous permettra de le constater par des éléments concrets. Avant cela, il convient toutefois de définir plus précisément le rythme tel que je l'entends ici. C'est sur la théorie rythmique d'Henri Meschonnic que je m'appuierai. Ce choix est motivé par plusieurs raisons.

La théorie de Meschonnic repose sur l'assimilation du rythme à un mouvement. Cette conception fait écho aux observations menées par rapport à la langue d'August Stramm. La définition non restrictive de Meschonnic sert par ailleurs parfaitement ma volonté d'aborder le rythme non pas comme un produit de la métrique, mais comme un système global qui comprend tous les éléments constitutifs du langage.

Dans la mesure où elle comporte une valeur sémantique, la notion meschonnicienne du rythme me permettra également démontrer que les différents éléments constitutifs du rythme sont intrinsèquement liés au propos du texte.

Cette théorie du rythme se prête en outre très bien à la traduction, puisqu'elle s'intéresse non pas à l'étude de phénomènes linguistiques isolés – et donc potentiellement propres à

un système linguistique – mais au mouvement qu'ils insufflent au discours. Envisagée ainsi, la traduction ne cherche pas à reproduire des procédés stylistiques à l'identique, mais à recréer ce mouvement. Ce procédé sera illustré concrètement dans la deuxième partie de ce travail.

5.1. Critique du rythme

Meschonnic s'inscrit en faux contre la conception traditionnelle du rythme. Il n'hésite d'ailleurs pas à donner à son ouvrage majeur, paru en 1982, le titre de *Critique du rythme*. Cette critique sera sans cesse reformulée au cours des années qui suivent, de manière parfois virulente : « Parce que le rythme n'est plus, même si certains délettrés ne s'en sont pas aperçus, l'alternance du pan-pan sur la joue du métricien métronome. » (Meschonnic, 1999) Si cette critique prend parfois des airs de provocation, elle n'en constitue pas moins la pierre angulaire d'une réflexion aboutie.

Pour comprendre la critique du rythme de Meschonnic, il est essentiel de saisir la distinction fondamentale faite entre la notion de *langue* et celle de *parole* :

La langue, c'est fondamentalement ici la notion de Saussure. Très simplement, ce que chacun comprend quand on dit la langue française, italienne, espagnole, etc. – l'ensemble social, culturel, politique inclus dans un système grammatical et lexical particulier, et virtuellement intérieur à chaque locuteur de sa langue, dès qu'il sait parler. Une activité, mais qu'accompagne constamment un inconscient spécifique, l'inconscient linguistique : il n'est pas nécessaire de savoir comment fonctionne sa langue pour savoir la parler, et même les linguistiques ont du mal à le reconnaître. [...] La langue ne se réalise donc que dans la parole - l'activité de qui parle ou écrit. (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 31)

En d'autres termes, la langue constitue une convention sociale reproduite par mimétisme et dépourvue de toute autonomie sémantique. Pour reprendre la terminologie saussurienne, la relation qui lie le signifiant au signifié – le signe – est purement arbitraire. Le sujet associe ces signes dans un contexte précis pour formuler une idée. C'est de ce processus que naît la parole.

Revenons au rythme. Meschonnic remet en cause la définition traditionnelle du rythme comme « alternance de marques (temps fort, temps faible) du même et du différent ». (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 33). Il juge cette conception trop restrictive, dans la mesure où elle réduit le rythme à la simple notion de métrique. Il justifie sa position en invoquant fait que le rythme est de l'ordre de la parole et la métrique de l'ordre de la

langue. Le rythme possède donc une dimension sémantique que n'a pas la métrique. Illustrons cette observation par un exemple tiré du poème *Patrouille*. Le premier vers « Die Steine feinden », composé d'un iambe de cinq syllabes, suit le schéma métrique suivant :

- ◡ - ◡ -

Ce constat d'ordre purement formel ne participe en rien de la singularité du vers. Considéré sous une perspective purement métrique, il est en tout point similaire à la phrase « Die Kätzchen sterben ». L'on voit donc que la relation qui unit le signifiant - la métrique - au signifié, relève d'une convention formelle purement arbitraire. L'on se situe donc au niveau de la langue.

C'est parce qu'elle s'appuie sur un schéma figé que Meschonnic réfute l'association du rythme à la métrique :

Parce qu'il n'y a pas que le schéma : les mots ne sont pas les mêmes, ils n'ont pas la même longueur, les phrases ne se découpent pas de la même manière, les consonnes et les voyelles de ces mots sont dans des arrangements si variables qu'on peut les dire infinis. Voilà pourquoi la notation classique, métrique, est insuffisante. Elle entretient une notion fautive du vers, en privilégiant le schéma sur le discours. (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 32)

C'est donc vers le discours que doit s'orienter l'étude du rythme. Autrement dit, elle ne doit pas simplement considérer l'alternance des signes, mais leur fonctionnement spécifique au sein du poème. Le premier vers de *Patrouille*, envisagé sous cette perspective, prend une dimension nouvelle. Les termes « Steine » et « feinden » se font écho. Ils sont non seulement composés tous deux d'une longue et d'une brève, mais présentent également une assonance. Associé au verbe « feinden », le terme « Steine » prend une valeur sémantique nouvelle : il n'est pas simplement assimilé à un objet minéral, mais à une menace. C'est sa relation avec « feinden », mise en exergue sur le plan formel, qui lui permet de réaliser son potentiel sémantique. La relation qui unit le signifiant au signifié n'est plus arbitraire, mais sert le propos du poème. L'on se situe donc au niveau de la parole.

5.2. Le rythme est un flux

Partant du constat que la relation qui unit le signifiant au signifié évolue selon le contexte, Meschonnic établit que les signes sont en mouvement. Le rythme se voit alors conférer un

rôle central, puisque c'est lui qui organise leur agencement, et donc leur mouvement. Meschonnic définit d'ailleurs le rythme comme « l'organisation du mouvement de la parole ». (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 26). Le rythme ne se contente toutefois pas d'organiser le mouvement de la parole : il lui permet de réaliser son potentiel sémantique. C'est le rythme du poème *Patrouille* qui, en plaçant notamment les termes « feinden » et « Steine » côte-à-côte, en détermine le sens. L'on comprend alors pourquoi Meschonnic parle de « rythme comme sémantique du discours ». (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 39)

Dans la mesure où les signes peuvent être combinés entre eux de manière infinie, Meschonnic envisage ce mouvement comme un flux, qu'il oppose une fois encore à la conception traditionnelle du rythme :

Le rythme repasse, du discontinu où il était depuis Platon, au continu héraclitéen, reconnu pour ce qu'il n'a jamais cessé d'être, dans l'expérience banale, quotidienne, concrète, du langage : un continu de sens qui inclut, emporte et déborde constamment le discontinu du signe. Qualitatif autant, sinon plus, que quantitatif. (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 56)

Le rythme, qui organise le mouvement des signes et produit par là un « continu de sens », donne une coloration nouvelle à chaque discours. Modulables à l'infini, les mots prennent un sens sans cesse renouvelé pour conférer une valeur unique à chaque propos. C'est ce que Meschonnic appelle « subjectivation du discours ».

5.3. Subjectivation du discours

Meschonnic considère le langage comme un processus d'individualisation, qui permet à chaque personne de se constituer comme individu :

Si le rythme est regardé comme l'organisation d'un mouvement de la parole, il impose et entraîne une réflexion spécifique sur l'énonciateur de cette parole, par le sujet de cette parole, car ce mouvement est de lui, tout en étant émis dans une langue. La définition est à compléter : "le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet. (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 27-28)

Il convient de s'attarder sur la notion de sujet, dans la mesure où celle-ci est, par définition, inhérente au rythme. Elle ne se réfère pas à l'énonciateur de la parole, mais de ce à quoi celle-ci donne corps. Le sujet de l'écriture n'est donc pas l'écrivain, mais ce qui donne au texte sa valeur individuelle. Il s'agit de la voix du texte. Ce sujet a une valeur

intemporelle, puisqu'il prend vie à chaque fois qu'un individu (*sujet de la lecture*) appréhende un texte. Ce processus est appelé « subjectivation du discours » :

Subjectivation du discours désigne l'effet de ce qui apparaît dans un texte quand on y considère le fonctionnement du rythme comme la matière d'une sémantique spécifique, d'une activité qui n'est pas celle de la désignation du sens, mais la constitution de séries rythmiques et prosodiques. Le sujet, dans un texte, tout en étant un sujet de langage, ne peut pas être le sujet de l'énonciation dans le discours, au sens de Benveniste, parce que ce sujet reste un sujet linguistique. (...) Ce sujet, sujet de l'écriture, produit un effet sur le sujet de la lecture. Tout ce que fait son discours constitue de part en part la subjectivation de son discours : à la limite, tout ce qui est dans ce discours porte la marque reconnaissable de ce sujet. (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 43-44)

Le concept de subjectivation du discours permet à Meschonnic de redéfinir la notion d'oralité, qui n'est plus perçue comme l'élément phonique, mais comme « mode de signifier où le sujet rythme subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la musique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite. » (Ibid. p.47).

Profitons du fait que Meschonnic cite comme exemple l'oralité de l'écriture d'August Stramm (Ibid. p.47) pour illustrer ces notions complexes par un exemple concret. Le chapitre 4 nous a permis d'entrevoir la densité stylistique des vers de Stramm. Divers procédés sonores, prosodiques, syntaxiques et lexicaux sont mis en œuvre pour renforcer la sémantique du discours. Leur nombre particulièrement élevé amplifie la voix du poème et lui confère une personnalité très marquée. En d'autres termes, ils subjectifient au maximum le discours.

6. La créativité en traduction

Stramm explore, crée et expérimente. Il jongle avec les sons, désarticule l'ossature des phrases et pousse la langue allemande dans ses derniers retranchements. Cette remarquable densité stylistique a fasciné la lectrice que je suis. La traductrice jette, elle, un regard bien différent sur ces textes. La fascination fait désormais place à l'appréhension. Peut-on traduire une telle langue sans la trahir ? Pour répondre à cette question, il convient peut-être de s'en poser une autre : que souhaite-t-on à traduire ? Si

c'est la *langue*⁹ que l'on cherche à traduire, notre entreprise est vouée à l'échec : les ressorts stylistiques utilisés par August Stramm ne peuvent de toute évidence être reproduits tels quels en français. En revanche, le *rythme* peut, lui, être traduit.

Traduire ce rythme suppose à mon sens d'adopter une démarche similaire à celle d'August Stramm. Il s'agira d'explorer, de créer et d'expérimenter. Là encore, je m'interroge sur la légitimité de ma démarche. Ai-je le droit de m'approprier ainsi l'œuvre d'un tiers ? Où s'arrêtent mes prérogatives de traductrice ? Quelle frontière sépare l'écriture de la traduction ? Il est sain de se poser de telles questions, dans la mesure où celles-ci induisent une réflexion sur l'essence profonde de l'œuvre traduite. Ces interrogations peuvent toutefois s'avérer délétères lorsqu'elles incitent le traducteur à adopter une posture trop prudente et à lisser les particularités du texte source. Le dilemme auquel j'ai l'impression de faire face repose sur un motif très simple : jeune et inexpérimentée, je perçois mon travail comme subordonné à celui de Stramm.

Mon questionnement n'a rien d'inhabituel, si l'on en croit Jean-Yves Masson : « Le traducteur devant s'abstenir, prétend-on, de toute forme de 'création' s'il veut rendre justice à l'œuvre qu'il traduit. Le traducteur doit 's'effacer' jusqu'à devenir invisible : cet impératif rejoint l'idéal bien connu de la traduction 'transparente' qui se fait oublier comme telle ». (Masson, 2017, p. 636) Masson s'oppose vivement à une telle conception et rappelle que les mots sur lesquels se posent les yeux du lecteur source ne sont pas les mots de l'auteur, mais ceux du traducteur. Reconnue comme partiellement autonome vis-à-vis du texte source, la traduction prend donc la forme d'une réécriture sous contrainte. (Masson, 2017, p. 635-642) Trouver le juste équilibre entre créativité et respect des contraintes constitue un exercice délicat. Afin de mieux appréhender cette difficulté, intéressons-nous aux mécanismes sur lesquels repose la créativité dans le cadre de la traduction.

Paul Kussmaul qualifie de créative une traduction qui présente une nouveauté par rapport au texte de départ et remplit la fonction qui lui est assignée. (Kussmaul, 2010, p. 122) Cette définition soulève selon moi un problème : comment déterminer la fonction

⁹ Les termes « langues » sont ici envisagés par rapport à la définition qu'en donne Meschonnic.

d'un texte ? Ce critère dénote d'une certaine subjectivité, puisque la fonction d'un texte dépend du contexte dans lequel il est lu. Je peux assigner à « Schlacht » la fonction de pamphlet contre la guerre, tandis que l'un de mes confrères, sensible à la symbolique du poème, lui prêterait une fonction philosophique.

Kussmaul se montre par ailleurs critique vis-à-vis de la conception selon laquelle la créativité posséderait un caractère mystique. Assimilée à une inspiration divine, elle surgirait de l'inconscient au terme d'un processus échappant à tout contrôle. Kussmaul entreprend de démystifier cette conception en présentant certains processus de pensée susceptibles de mettre en marche la créativité. (Kussmaul, 2010, p. 122-124)

Selon lui, les pensées créatives suivent un mouvement latéral et fonctionnent par association. Lorsque le traducteur est confronté à un problème, il sort du chemin sur lequel il se trouve et se déplace latéralement afin de considérer le texte depuis une perspective différente. Ce déplacement latéral se produit par le biais de la représentation mentale, dont le traducteur se sert pour transposer un mot à d'autres situations. Plus concrètement, il est question de se représenter d'autres contextes dans lequel le mot apparaît et de noter toutes les associations auxquelles la nouvelle scène donne lieu. Il s'agit ensuite de déterminer si la sémantique des différentes propositions est adaptée au contexte de la traduction. Pour illustrer son propos, Kussmaul s'appuie sur la phrase anglaise « the cat is on the mat ». Il peut s'avérer nécessaire de s'éloigner légèrement de l'original afin de recréer l'effet sonore, mais il ne serait évidemment pas pertinent de traduire « mat » par « vélo ». (Kussmaul, 2010, p. 124-130)

La méthode proposée par Kussmaul offre l'avantage d'être facilement applicable dans la pratique. Le commentaire sur la traduction de « Schlacht » en offrira d'ailleurs une illustration. Nous avons toutefois relevé que ce procédé reposait sur un critère objectif. Cette observation ne me semble pas présenter un caractère rédhibitoire, puisque que la subjectivité est inhérente à tout processus de traduction. Il s'agit cependant de ne pas laisser sa voix couvrir celle du texte :

Traduire relèverait alors, in fine, d'une performance, d'une lente et patiente écoute, d'un travail de la matière des mots pour retrouver la forme du texte original dans une souple dimension, l'expulser et la faire renaître dans ce nouveau contenant qu'est la langue de traduction portant l'empreinte de son autre créateur. (Belingard et al., 2017, p. 492)

Ces différentes réflexions apaisent en partie les appréhensions formulées en préambule : il est acceptable de laisser parler sa créativité, pour peu que les contraintes du texte soient respectées. La méthodologie proposée par Kussmaul montre par ailleurs que la créativité n'a rien d'une illumination surgie de nulle part, puisqu'elle repose sur un mécanisme cognitif que le traducteur peut initier et contrôler. La créativité recèle certes une dimension subjective, mais une patiente écoute du texte permet d'en circonscrire les effets.

7. Description de la méthodologie

C'est au terme d'un long parcours théorique que nous abordons le poème auquel est consacré le présent mémoire. Bien que « Schlacht » soit un poème relativement court – il compte 49 vers et 111 mots –, son opacité ainsi que le nombre de procédés stylistiques qu'il mobilise, sur le plan de la syntaxe comme de celui des tropes, exige une compréhension à la fois de la réalité historique qui était celle de Stramm dans les années 1910, et des mouvements littéraires dominants à ce moment-là. La première fois que je me suis plongée dans la poésie de Stramm, je me suis heurtée à son opacité. Le travail préparatoire effectué en amont m'a aidée à appréhender les particularités de cette langue et à comprendre la réalité dont elles étaient le reflet. Après avoir analysé et traduit le texte, certains éléments résistent toujours à ma lecture. J'estime cependant qu'il m'aurait été impossible de le traduire si je n'avais pas accordé une telle importance à l'établissement du cadre théorique.

Ces recherches préparatoires avaient également pour objectif de m'aider à m'immerger dans l'atmosphère du poème. Un poème expressionniste ne peut être appréhendé uniquement sous un angle intellectuel : il doit se vivre et se ressentir. C'est la volonté d'observer les tranchées depuis l'intérieur qui m'a incitée à lire des journaux de guerre. J'ai également écouté des enregistrements de la Première Guerre mondiale afin de mieux m'en représenter le bruit, et donc d'être en mesure d'en transposer les sonorités.

L'approche du poème lui-même s'est faite de manière très méthodique. En abordant l'analyse des éléments formels, j'ai rapidement constaté que leur complexité et leur

nombre ne me permettraient pas de procéder intuitivement. J'ai donc réalisé mon analyse sous forme de tableau (voir Annexe 3). Les différents vers ou groupes de vers ont été analysés selon les critères de la syntaxe, du vocabulaire, des sonorités et de la disposition graphique. Cette manière de procéder m'a non seulement aidée à identifier et à catégoriser les différents effets stylistiques, mais elle m'en a également offert un aperçu général que je pouvais consulter à tout moment lors de la traduction.

Ces longs travaux préparatoires m'ont procuré les outils dont j'avais besoin pour amorcer la traduction. J'ai choisi de réaliser celle-ci sous forme manuscrite afin de garder une trace écrite de mon cheminement. J'ai d'abord effectué une traduction littérale destinée à poser un premier cadre. Cette traduction n'offrait généralement pas les qualités stylistiques requises, c'est pourquoi j'ai dû trouver des stratégies pour m'en éloigner sans trahir le rythme du vers, et donc sa sémantique.

La visualisation, tout d'abord, m'a été d'un grand secours. Stramm se plaît à créer des collocations discordantes et à utiliser des mots dans un sens étranger à leur sens d'origine, ce qui a pour effet de produire des images déroutantes. En fermant les yeux pour me représenter les différentes scènes, je suis parvenue à me les approprier et à les décrire avec mes propres mots. Ces mots, je les ai ensuite retravaillés en m'appuyant sur les caractéristiques rythmiques identifiées lors de l'analyse. Ce travail lexical a notamment pris la forme de recherches de synonymes, d'associations contextuelles et d'expérimentations sur le plan sonore.

La lecture des journaux de combattants a montré que la guerre des tranchées s'est en partie manifestée sur le plan sonore. C'est d'ailleurs au travers de ses grondements qu'elle est évoquée dans les premiers vers « Schlacht ». Il m'a donc paru indispensable de traduire ces bruits, c'est pourquoi j'ai accordé une attention particulière à la phonétique des vers. Je souhaitais qu'en français comme en allemand, les mots se fassent écho et que leur sonorité évoque celle de la guerre. Lorsque la sonorité d'un mot ne me convenait pas, que ce soit parce que je la jugeais trop douce ou parce qu'elle ne s'accordait pas à celle des autres mots du vers, j'ai effectué des recherches de synonymes ou tenté de trouver un terme appartenant au même champ lexical. À chaque fois qu'un terme me semblait convenir, j'en éprouvais la sonorité par une lecture à voix haute.

8. Analyse du rythme de « Schlacht »

Le poème « Schlacht » est paru pour la première fois dans le numéro de *Sturm* de mai 1915 (Trabitzsch, 1988, p. 140). Peu avant sa mort, Stramm fait part à Erwarth Walden de sa volonté de publier ses poèmes de guerre : « Sollte ich mal heimkommen werde ich sie sammeln und ‘Tropfblut’ nennen. ». (Trabitzsch, 1988, p. 79) Walden exécute le souhait de son ami et publie *Tropfblut* à titre posthume en 1919. Les poèmes de *Tropfblut* se caractérisent par un style novateur faisant la part belle aux néologismes, aux ruptures syntaxiques et aux associations lexicales audacieuses. « Schlacht » met parfaitement en évidence l’originalité de la plume de Stramm. Ses 49 vers, qui donnent l’impression d’être eux-mêmes brisés et meurtris par la guerre, poussent à l’extrême le morcellement de la langue pour exprimer une réalité violente. Leur style présente une telle profondeur que l’on ne saurait en envisager la traduction sans en avoir identifié les caractéristiques au préalable. Nous le ferons au travers du rythme en nous appuyant sur la définition proposée par Meschonnic. Il s’agira d’examiner les particularités rythmiques du poème afin d’en dégager la sémantique.¹⁰ Nous regrouperons ensuite les éléments relevés afin de dresser une description rythme.

8.1. Analyse des éléments constitutifs du rythme

Dans la mesure où elle considère chaque dimension de la langue, la théorie de Meschonnic nous permet d’aborder les caractéristiques stylistiques de « Schlacht » dans toute leur profondeur et leur hétérogénéité. L’analyse du rythme portera sur le lexique, la syntaxe, les sonorités, la métrique et la disposition graphique du poème. J’ai choisi de me référer à ces critères, car ils permettent de définir comment est organisé le mouvement de la parole. L’analyse le montrera de manière plus concrète. En d’autres termes, il s’agira d’observer comment l’organisation du lexique, de la syntaxe, des sonorités, de la métrique et de l’arrangement graphique permet au poème de réaliser son potentiel sémantique.

¹⁰ L’analyse de texte se fonde exclusivement sur mes observations personnelles. Je souhaite préciser qu’il ne s’agit pas d’un choix de ma part, mais d’une contrainte liée à l’impossibilité de trouver de la littérature secondaire sur le sujet.

8.1.1. Lexique

Bien qu'elle fasse l'objet du poème, la guerre n'est jamais mentionnée de manière explicite, si ce n'est dans le titre. Stramm l'évoque au travers de néologismes, d'associations inhabituelles ou encore de mots étrangers au domaine guerrier. Ces procédés contribuent à rendre ce poème particulièrement difficile à interpréter. La grande majorité des mots nécessitant un commentaire, j'ai décidé de procéder à une analyse linéaire du texte.

« Schlacht » est le seul terme appartenant explicitement au champ lexical de la guerre. Ce titre joue un rôle majeur dans la lecture du poème, dont l'opacité est telle qu'il me semblerait difficile d'en saisir d'emblée le sujet sans en avoir lu le titre.

Le poème débute sur une association lexicale peu courante. Le terme « Ächzen », qui prend ici la fonction de verbe substantivé, est sujet des verbes « ringen » et « stampfet ». L'on se représente difficilement un gémissement lutter et marteler le sol, c'est pourquoi l'on peut supposer qu'il s'agit d'une métonymie. Autrement dit, le gémissement représente le soldat qui l'émet.

Le terme « Packen » utilisé au vers 4 est difficile à appréhender. Dans la mesure où Stramm l'utilise comme sujet de « würgt », l'on pourrait supposer qu'il s'agit d'un verbe substantivé, comme l'était « Ächzen » au premier vers. Le verbe « packen » a notamment le sens « saisir », dont le sens s'accorderait bien avec celui du verbe « würgt ». Toutefois, il serait également possible de lire ce mot comme un nom masculin et de lui donner le sens de « ballot ». Il s'agirait alors d'une métonymie faisant référence au lourd packaging des soldats et, par extension, au soldat lui-même. J'ai choisi de privilégier la seconde hypothèse, car elle me semble mieux correspondre à la suite de la phrase au vers 6.

Les trois verbes énumérés au vers 6 ont également pour sujet « Packen ». Lorsque l'on passe les différentes significations de ces verbes en revue, on constate qu'ils ont pour dénominateur commun le fait de décrire une action exécutée dans la terre. Au vu du contexte dans lequel le poème a été écrit, il ne peut être question d'autre chose que des tranchées. L'image des tranchées permet de mieux visualiser la scène évoquée par le vers : des soldats creusent dans la boue des tranchées et s'y faufilent.

Les vers 7 à 9 présentent également une collocation inhabituelle en associant le sujet « Lüfte » aux verbes « stehn » et « klammern ». Selon moi, le terme « Lüfte » est utilisé au sens figuré pour symboliser l'horizon, et par extension l'avenir. Le verbe « stehen » s'accompagne généralement d'un adjectif ou d'un complément circonstanciel ; le fait qu'il apparaisse ici seul le rend difficile à interpréter. Si l'on considère ses différentes acceptions, on constate cependant qu'il dénote généralement une absence de mouvement. Dans ce contexte, il évoque à mon sens l'immobilité du temps figé par la guerre. Le verbe « klammern » représenterait alors l'horizon temporel du soldat qui s'égrène au fil des heures, si ce n'est des minutes, tandis que celui-ci prend conscience du fait qu'il peut mourir à tout moment. L'anthropomorphisation produite par l'adjectif « krampfzerrissen » donne à la scène un caractère dissonant. Utilisé au pluriel, le terme « Luft » revêt une connotation poétique que vient briser le caractère très pragmatique des crampes. Cette image symboliserait la menace de la guerre, qui compromet toute perspective d'avenir.

Les vers 10 à 12 présentent aussi des associations lexicales inhabituelles. Les verbes « kracht » et « schellet » ont pour sujet le verbe substantivé « Zerfetzen ». Le lien établi entre le verbe et le sujet surprend au premier abord, car c'est le projectile qui, tout en déchiquetant le soldat, produit ce vacarme. On peut supposer qu'il s'agit d'une nouvelle métonymie consistant à représenter l'obus au travers de son action.

Le terme « gell » semble être un néologisme. Il s'agit vraisemblablement d'un dérivé du verbe « gellen », dont le sens s'accorde bien avec celui du vers. Dans la mesure où il se trouve postposé au verbe, j'estime que Stramm l'utilise en qualité d'adverbe.

Les vers 13 à 15 présentent moins d'ambiguïté sur le plan lexical. Ils se démarquent par un recours à la personnification, produite par l'association des verbes « stockt », « bebt », « starrt » et « blutet » aux noms « Wissen », « Hoffnung » et « Ahnung ».

Ces concepts universels se voient associés au même sort que les soldats : ils tremblent, saignent et s'immobilisent pour l'éternité. La personnification met en exergue le pouvoir destructeur de la guerre, qui ne se contente pas de prendre des vies humaines, mais ébranle le système de valeurs dans son ensemble.

L'association du verbe « emporwachsen » avec le sujet « Schreien » présente elle aussi un caractère singulier, puisque le verbe « emporwachsen » s'utilise habituellement pour désigner la croissance physique d'un être vivant ou d'un objet. On peut donc y voir une autre personnification.

Le vers 16 offre un exemple prototypique des fonctions potentielles du procédé de substantification des verbes, dont Stramm fait un usage récurrent dans ce poème. J'en relève trois. De par son origine verbale, il met l'accent sur le processus. Le nom « Schrei » désigne le résultat de l'action, autrement dit ce que l'on entend, alors que « das Schreien » met l'emphase sur l'action de crier elle-même. La substantification du verbe offre un caractère général. Illustrons cette observation par un exemple. « Schreien wächst empor » n'évoque pas un cri unique, mais une action qui s'inscrit dans le temps. Dans la mesure où le verbe substantivé est impersonnel, on peine à s'imaginer qu'il se réfère à un soldat en particulier. Il s'agit d'un cri général, éventuellement produit par plusieurs voix. Chez Stramm, la substantification du verbe peut être également perçue comme un moyen d'extraire les mots de leur catégorie grammaticale habituelle afin de les étranger.

Bien que développé dans les vers suivants, le thème de la mort y est toujours abordé de manière détournée. Stramm le présente d'abord au travers d'une métaphore, en représentant la vie sous la forme d'un feu sur le point de s'éteindre (vers 17 à 20). Il personnifie ensuite la mort en l'associant au verbe « krallen », qui évoque l'usage de griffes ou de doigts. Cette association n'a a priori rien de déroutant, dans la mesure où l'on se représente sans peine l'image d'une mort refermant ses griffes sur les malheureuses victimes de la guerre. Cette scène est pourtant difficile à interpréter, car Stramm fait suivre le verbe « krallen » de « auf zum Himmel », qui induit un déplacement en direction du ciel. L'on pourrait s'imaginer que la mort s'agrippe pour essayer d'atteindre le ciel, mais cela n'a guère de sens. À mon sens, il faut plutôt marquer une pause entre les vers 21 à 23 et les vers 24-25. Ce passage prend alors la signification suivante : la mort sévit sauvagement sur le champ de bataille, mais elle initie un mouvement vers le ciel. Elle est donc porteuse d'espérance.

Les vers 26 à 30 filent une nouvelle métaphore. Celle-ci est une fois de plus le fait d'associations lexicales inhabituelles. La lumière du jour « stickt » au vers 26. Dans ce

contexte, il semble peu probable que le verbe « *sticken* » soit utilisé au sens de « broder ». On peut supposer qu'il s'agisse d'une forme tronquée du verbe « *ersticken* ». Ainsi anthropomorphisé, le jour représente le soldat qui perd la vie au combat. Le verbe « *flort* », dont « *Nacht* » est le sujet, semble être un néologisme dérivé du substantif « *Flor* ». La nuit poserait alors son voile autour du linceul. Ce dernier peut être interprété comme une métonymie représentant la dépouille du soldat, et par extension la mort. La nuit, qui fait oublier les souffrances de la mort, serait donc utilisée comme métaphore de la délivrance. Cette hypothèse semble plausible, puisque la mort était déjà présentée en porteuse d'espérance au vers 23.

La tendance de Stramm à utiliser les mots dans un sens symbolique se confirme dans les vers suivants. On ne sait pas exactement ce que la terre recouvre, puisque Stramm utilise le verbe transitif « *hüllen* » à la forme intransitive, mais on peut s'imaginer qu'il est question de la dépouille du soldat. Le terme « *Liebe* » utilisé au vers 32 lui donne cependant une connotation positive.

Le vers 33 donne lieu à une nouvelle image. Le terme « *Sterne* » présente de toute évidence une portée symbolique, cependant je ne suis pas certaine de la manière dont il faut l'interpréter. En s'appuyant sur les vers précédents, qui associent la nuit à l'amour et à la quiétude, on peut supposer que les étoiles symbolisent elles aussi la délivrance. Le tremblement indiquerait que cette délivrance est incertaine. Leur rayonnement qui atteint la terre (vers 34) pourrait signifier que l'espoir demeure même sur le champ de bataille.

Le vers 34 présente une nouvelle collocation étrange. Le verbe « *anklimmen* » constitue de toute évidence un néologisme. On peut supposer qu'il s'agit d'un dérivé de « *erklimmen* ». L'image du temps en train de grimper, pour autant que l'on puisse se représenter un concept aussi abstrait, dégage une impression d'étrangeté. Le symbole du temps qui grimpe jusqu'au ciel fait peut-être référence au temps qui s'écoule jusqu'à la mort.

L'analyse lexicale des vers 1 à 34 a mis en évidence la complexité lexicale de « *Schlacht* ». Celle-ci atteint son paroxysme dans les derniers vers du poème, qui sont pour la plupart

composés d'une suite de verbes substantivés. La langue y est si désarticulée que les mots semblent se refuser à toute tentative d'interprétation, comme s'ils formaient un code dont la clef était inconnue du lecteur. Ils donnent l'impression que le poète, à l'approche de la mort, fait lui-même face à l'incompréhension en réalisant l'absurdité de l'existence.

Le premier « Lächeln » au vers 37 modifie légèrement le sens du vers selon qu'on l'interprète comme un nom ou un verbe substantivé. Selon moi, la portée générale du verbe substantivé ajoute un lien de causalité : c'est le fait de sourire qui provoque l'action. Si on le lit comme un nom, ce lien de causalité disparaît.

Le terme « Tropfen » est ambigu. Il pourrait s'agir de gouttes de pluie, de gouttes de sang ou de larmes. Dans la mesure où la mort est décrite comme libératrice, l'hypothèse du sang me paraît la plus plausible. À noter que le recueil dans lequel « Schlacht » a paru s'intitule, selon la volonté d'August Stramm, *Tropfblut*.

Le vers prendrait alors la signification suivante : si le sourire recueille les gouttes de sang, c'est parce que le soldat se réjouit d'être délivré par la mort.

« Lächeln » se voit ensuite associé à « Sammeln ». Il est difficile d'interpréter « Sammeln » dans ce contexte. Il pourrait s'agir des cadavres que l'on rassemble une fois le combat terminé. « Lächeln » se rapporterait alors au sourire que les défunts, libérés de leurs souffrances terrestres, conservent sur les lèvres. Je pense néanmoins qu'il faut lui donner une portée plus symbolique. Nous avons évoqué l'image de la mort qui, de ses griffes, attrape les soldats pour les délivrer de leurs souffrances. On pourrait émettre l'hypothèse que le verbe substantivé « Sammeln » soit une métonymie de la mort, réduite à son action consistant à cueillir les soldats sur le champ de bataille.

Au vers 40, les deux mots sont suivis de « Schreiten ». En s'appuyant sur l'hypothèse émise au vers précédent, on peut à nouveau interpréter « Schreiten » comme une référence à la mort qui s'avance pour cueillir la vie des soldats. Il s'agirait donc d'une nouvelle métonymie.

Au vers 42, « Sammeln » devient sujet de « schreitet ». Il est difficile de se représenter une telle action, puisque le verbe « schreiten » a généralement pour sujet un être capable de se déplacer. Si l'on reprend l'hypothèse de la mort, on peut interpréter le verbe

« schreitet » comme une description de la manière dont celle-ci progresse sur le champ de bataille.

Le verbe « Schwinden » fait son apparition au vers 43. Envisagé en relation avec la mort, il pourrait faire référence à la vie qui faiblit et quitte le corps du soldat. Le vers se lit alors ainsi : le soldat faiblissant sourit en voyant la mort s'avancer.

« Schreiten » devient sujet de « schwindet » au vers 45. En s'appuyant sur l'interprétation des précédents vers, on peut comprendre celui-ci comme une référence à la vie qui quitte le corps du soldat au fur et à mesure que la mort s'avance.

Lorsqu'il est associé à « Schwinden » et « Lächeln », comme c'est le cas au vers 46, le verbe substantivé « Schreiten » me semble prendre un sens différent par rapport aux vers précédents. Je le lis comme une allusion au soldat qui, faiblissant, marche vers la mort en souriant. En d'autres termes, l'action décrite au paragraphe précédent est inversée : ce n'est plus la mort qui s'avance vers le soldat, mais lui qui va à sa rencontre. On pourrait lire cette scène comme une allusion au fait que le soldat attend avec une telle impatience que la mort vienne le libérer de ses souffrances qu'il se presse vers elle. Cette hypothèse paraît plausible lorsqu'on prend la mesure des souffrances engendrées par un conflit aussi meurtrier que la Première Guerre mondiale. Le chapitre 2 nous a laissé entrevoir l'enfer dans lequel les combattants ont été envoyés. Un enfer tel que nombre d'entre eux n'ont pas hésité à se donner la mort pour y échapper.

Les deux derniers vers enfin, loin d'apporter une interprétation définitive au reste du poème, ne font qu'entretenir ses ambiguïtés, en juxtaposant l'image d'un affaiblissement et celle d'un espace décrit comme obstiné. L'espace est qualifié de « stur », ce qui laisse à penser qu'il ne bouge pas et reste tel qu'il est. Relevons une fois encore le caractère inhabituel d'une telle collocation, qui associe le trait de caractère d'un être animé à un concept abstrait. Le verbe « schreitet nach » n'a pas non plus une signification univoque, car le poème n'indique pas clairement quelle est la finalité du déplacement. J'ai personnellement compris ces deux vers comme une allusion au fait que la vie s'écoule, puis disparaît, alors que l'espace, intemporel, demeure. Lorsque la vie arrive sur terre,

l'espace la précède donc par définition. Elle, au contraire, « schwindet » dès les premières secondes, puisque son temps est compté.

Je souhaiterais insister sur le caractère hermétique des 15 derniers vers du texte, qui ne permet pas de formuler des conclusions définitives. Il convient donc de garder à l'esprit que l'interprétation que je propose ici n'en est qu'une parmi d'autres possibles, et qu'elle ne doit pas être perçue comme la seule manière de lire le texte.

La première partie de ce travail avait mis en évidence la créativité lexicale des poètes expressionnistes, qui n'hésitent pas à jouer avec les mots pour leur permettre de coller à un monde en pleine mutation ; la section présente montre que Stramm multiplie ces procédés et les pousse à l'extrême. Ceux-ci peuvent être synthétisés en deux grandes catégories : d'une part, certaines personnifications génèrent des images discordantes, par lesquelles la guerre ne peut plus qu'apparaître comme absurde ; d'autre part, et c'est le cas avec les néologismes, les nombreuses métonymies et collocations inhabituelles ainsi qu'avec le jeu sur les catégories grammaticales, la langue se fait étrangère. L'effet qui en résulte cumule la densité et la violence.

8.1.2. Syntaxe

Si les mots donnent parfois l'impression de ne pas vouloir se dévoiler entièrement au lecteur, c'est en partie parce qu'ils sont agencés de sorte à ce que l'on ne puisse établir clairement la relation qui les unit les uns aux autres. La syntaxe du poème est brisée, déstructurée et désarticulée, comme si elle avait elle-même subi un assaut ennemi.

Intéressons-nous tout d'abord à la ponctuation, réduite à deux points (vers 25 et 49). L'on peut se demander pourquoi Stramm a choisi de placer un point à la fin de ces deux vers, alors qu'il ne le fait nulle part ailleurs. Si l'on envisage les vers par unités sémantico-syntaxiques, on aurait par exemple tendance à marquer une pause après « Erde », « stemmt », « krampfzerrissen » ou encore « Boden ». L'absence de points pour insérer une démarcation visuelle entre les phrases peut être perçue comme un moyen d'illustrer le chaos qui règne sur le champ de bataille. Les phrases se mélangent et se fondent entre elles, de sorte qu'on ne sait pas toujours où elles commencent ni où elles finissent. À la

première lecture, on aurait par exemple tendance à lire ainsi la phrase initiée au vers 19 : « Die letzten Brände sprühen wild ». En arrivant au vers 22, on constate que cette lecture serait erronée, car la nouvelle phrase ne peut vraisemblablement pas débiter par un verbe. On est alors obligé de revenir quelques vers en arrière et de relire la phrase précédente pour comprendre que la pause doit être marquée après « Sprühen ». L'absence de ponctuation entre les phrases peut également être perçue comme une allusion aux soldats qui, sous l'effet de la guerre, ne forment qu'une entité. Vêtus du même uniforme et confrontés au même destin tragique, ils n'existent plus en tant que pères, frères ou fils, mais seulement en tant que matricule au sein d'une armée. À l'image de ces soldats, les phrases se mélangent pour former un bloc.

Le poème est donc composé de deux blocs, dont l'organisation maîtrisée soutient la poésie. La première partie du poème, qui comprend les vers 1 à 25, décrit les scènes qui se jouent sur le champ de bataille. La seconde partie est initiée par l'arrivée de la mort, comparée à la nuit, qui vient délivrer les soldats de leur enfer en faisant cesser la violence et la douleur.

Les points étaient rares, les virgules sont inexistantes. Au vers 6, on s'attendrait à ce qu'une virgule soit insérée entre « Windet » et « wühlt », mais Stramm ne donne pas au lecteur l'occasion de reprendre son souffle. La même remarque s'applique aux verbes substantivés énumérés aux vers 40, 43 et 46. Cette absence quasi-totale de ponctuation confère au texte un tempo effréné. Le lecteur n'a pas le temps de s'arrêter, à l'image du soldat qui court dans la tranchée pour éviter les obus.

Le poème est d'ailleurs martelé par une dizaine de « und », qui occupent à chaque fois un vers entier. Cet usage de la conjonction de coordination est ambivalent : alors qu'en temps normal, elle a pour fonction de lier entre elles deux phrases indépendantes, c'est-à-dire d'établir un pont syntaxique entre deux propositions, ici, elle lie et divise à la fois. On peut interpréter ces « und » comme un moyen d'illustrer la guerre des tranchées sur le plan syntaxique : chacune des deux indépendantes symboliserait une armée campée de son côté du champ de bataille. Ces vers très courts, monosyllabiques, ont également pour effet d'accélérer le tempo du poème et de retranscrire un sentiment d'urgence.

On ne peut guère parler de phrases, dans la mesure où le texte est très peu ponctué. On constate cependant que certaines unités sémantico-syntaxiques sont dotées d'un verbe conjugué associé à un sujet. Les 37 premiers vers sont même tous construits sur ce modèle. Les vers 39, 40, 43 et 46, composés de verbes substantivés, marquent ainsi une rupture. Celle-ci est d'autant plus marquante lorsque les deux modèles se suivent directement, et qu'ils sont liés par la conjonction « und ». C'est le cas à la fin du poème, où les énumérations de substantifs sont systématiquement coordonnées à des vers construits sur le modèle conventionnel sujet-verbe-complément. On pourrait ajouter que la conjonction « und » relie en principe des éléments de même nature et de même fonction. Le fait qu'elle soit utilisée pour coordonner deux éléments qui ne sont pas censés l'être, à savoir des noms et une proposition indépendante, crée une dissonance d'autant plus forte. Cette dissonance est encore amplifiée par le fait que ces deux éléments ne se trouvent pas sur le même plan syntaxique (mot et proposition).

Une autre particularité syntaxique de ce poème est qu'il comporte plusieurs verbes transitifs utilisés de manière intransitive (« würgt » au vers 4, « klammern » au vers 9, et « hüllt » au vers 30). Ce procédé a également pour effet d'accélérer le tempo du poème. Il donne l'impression que le poète se trouve dans une telle situation d'urgence qu'il n'a pas le temps d'écrire le complément d'objet. On pourrait également interpréter ce procédé comme un moyen de symboliser formellement les incertitudes par rapport à l'avenir. Tel le soldat qui ne peut penser au lendemain, le poète ne peut envisager la fin de sa phrase.

Ces observations mettent en évidence la variété des procédés utilisés. Stramm réduit la syntaxe à l'extrême et n'hésite pas à faire l'omission des signes de ponctuation et des connecteurs syntaxiques. Les mots se suivent souvent sans être formellement liés les uns aux autres et les rares connexions syntaxiques dégagent une impression de dissonance. Le poème qui paraît écartelé révèle donc une grande cohérence. Les procédés stylistiques se répondent : la réduction de la syntaxe, parfois à l'extrême, est renforcée par l'omission fréquente de signes de ponctuation et de connecteurs syntaxiques. Le tout souligne d'autant mieux les dissonances poétiques qui surviennent régulièrement, forçant le lecteur à réévaluer le sens de la mort, de la nuit, du sang même lorsque ceux-ci s'entrechoquent. Les procédés stylistiques deviennent autant de moyens de transposer le chaos du champ de bataille sur le plan linguistique, et partant, de donner à « Schlacht » les

dimensions d'une bataille réelle. Les différentes interprétations auxquelles ils ont donné lieu ont mis en évidence une remarquable cohérence.

8.1.3. Sonorités

Nous avons décrit la langue d'August Stramm comme une langue faite pour être lue à voix haute. Le poème « Schlacht » en offre un très bel exemple. Ses mots claquent tels des coups de canons et font retentir la guerre. Intéressons-nous aux différents procédés mis au service des sonorités.

« Schlacht » ne comporte aucune rime. Le choix de se détourner de la rime s'inscrit très bien dans le projet esthétique du poème, qui fait la part belle aux dissonances et aux ruptures. L'analyse des syllabes finales n'est toutefois pas dénuée d'intérêt si l'on prête attention à la manière dont celles-ci sont accentuées. La première partie du poème (vers 1 à 25), qui décrit la guerre puis la mort, est dominée par les syllabes masculines. À noter que j'utilise ici les adjectifs « masculin » et « féminin » au sens allemand du terme, à savoir pour déterminer si la syllabe finale est accentuée ou non. Les 12 premiers vers, centrés sur la réalité du combat, comptent également 9 syllabes masculines. L'accentuation de la dernière syllabe donne au vers une tonalité plus abrupte, qui illustre la brutalité des affrontements. La syllabe féminine prend peu à peu le relai au fur et à mesure que les vers défilent, pour s'imposer largement à partir du vers 33 : à l'exception des deux derniers vers, on ne relève alors plus que des syllabes féminines. Le fait de ne pas accentuer la dernière syllabe permet d'ouvrir le vers, ce qui peut être interprétée comme un moyen de symboliser la délivrance associée à la mort.

L'espace sonore du poème est par ailleurs enrichi de nombreuses allitérations. La première, produite par une répétition de « w », apparaît dans les vers 4 à 6. Ce son fricatif m'évoque le déplacement des obus qui, nous l'avons vu en parcourant les journaux de guerre, est assimilé à un sifflement et à un bourdonnement. On peut également relever la parenté sonore des verbes « würgt » et « wühlt », qui crée un écho entre les vers 4 et 6. Les deux mots que comprend le vers 9 commencent par le son « k », qu'on retrouve par ailleurs au vers suivant. La répétition de cette consonne occlusive donne au vers une tonalité très dure, qui rappelle le claquement d'une mitrailleuse. Au vers 12, « gell » fait

écho à « schellet », comme pour reproduire le son de la cloche sur le plan phonétique. Le vers 26 présente une allitération en « t ». Relevons également la parenté sonore de « -licht » et « stickt ». Les quatre « t » que comprend le vers rendent ce dernier difficile à prononcer à voix haute et donnent au lecteur l'impression qu'il étouffe lui-même. Les sonorités se font plus douces dans la dernière partie du poème, qui est dominée par les chuintantes de « lächeln », « schreiten » et « schwinden ». Cette fois-ci, les vers paraissent glisser. On peut comprendre par ce changement une allusion au temps qui passe.

8.1.4. Métrique

Le poème, qui mélange sans cesse iambe et trochée, suit un schéma métrique très irrégulier. Les premiers vers sont tous composés de trochées. À partir du vers 7, les iambes viennent se mêler aux trochées. L'iambe s'impose ensuite du vers 25 au vers 30, pour finalement laisser le trochée reprendre le dessus jusqu'à la fin du poème. Parmi les vers 31 à 49, on compte 10 vers en trochées et seulement deux en iambe.

Près de 30 % des vers sont monosyllabiques. Dix des quatorze vers monosyllabiques sont composés de la conjonction « und », dont nous avons proposé une interprétation plus haut. Au début du poème, ces « und » s'insèrent parfaitement dans le schéma métrique, puisque la syllabe qui la précède et celle qui les suit sont non-accentuées. Cependant, à partir du vers 38, les « und » brisent tous la continuité métrique du poème car cette fois-ci, ils suivent une syllabe accentuée.

Ces différents constats font écho aux observations effectuées sur le plan syntaxique, puisqu'on peut percevoir ces irrégularités métriques comme un autre moyen d'illustrer le champ de bataille au niveau formel.

8.1.5. Disposition graphique

L'édition de *Tropfblut* que j'ai utilisée dans le cadre de mon travail est présentée avec un alignement à gauche. Ce choix me semble regrettable, dans la mesure où la disposition du texte joue un rôle important dans l'œuvre de Stramm, qui, à l'instar de Guillaume Apollinaire, se prêtait volontiers à l'exercice du calligramme. Il donne par exemple la

forme d'une grenade à son poème *Granaten*. Lorsque l'on centre le texte de « Schlacht », on voit apparaître un sablier dont l'exactitude graphique est telle qu'elle ne peut être le fruit du hasard. L'édition Hofenberg, a été préparée à titre posthume, c'est pourquoi il est tout à fait possible que sa mise en page ne corresponde pas à celle de Stramm. Il n'est pas possible de consulter le manuscrit original, mais il semble peu probable que la composition de tels calligrammes soit le fruit du hasard. Je prends donc la responsabilité comme traductrice de revenir au plus proche de ce que j'estime être le projet original et de restituer l'alignement au centre.

Ce symbole du temps qui passe fait d'ailleurs écho au contenu du poème. Lorsqu'on regarde ce sablier d'un peu plus près, on constate même que sa partie centrale, autrement dit l'étroit goulot par lequel les grains de sables glissent de l'autre côté, est celle qui décrit l'instant où le soldat passe de la vie à la mort.

8.2. Description du rythme de « Schlacht »

L'analyse du rythme met en évidence l'ancrage expressionniste de « Schlacht ». Le poème est expressionniste par ses thématiques, centrées autour de la guerre, de la mort, et de la destruction, mais également par sa forme désarticulée, dissonante et hermétique. Le texte est d'autant plus difficile à appréhender que Stramm modèle la langue à tous les niveaux. À l'intérieur d'un mot, les sons s'entrechoquent pour donner voix à la guerre. Le mot lui-même se tord et se déforme, puis s'unit à des unités lexicales qui lui sont peu familières pour former une phrase désarticulée, symbolisant encore une fois la violence du conflit. Les contours des phrases enfin sont si incertains qu'on peine à déterminer où elles commencent et où elles finissent, à l'image des soldats qui, amassés et contraints à la proximité, forment cette masse inqualifiable de combattants. Le poème « Schlacht » surprend, déroute, interpelle. Sa discordance n'en offre pas moins une remarquable cohérence, car elle est le reflet d'une guerre qui anéantit tout sur son passage. Lorsqu'on se penche sur le sens des différents éléments constitutifs du rythme, on constate qu'ils

s'imbriquent parfaitement les uns aux autres pour dresser une fresque saisissante de l'enfer des tranchées. Essayons de décrire ce rythme.¹¹

Le rythme me semble avant tout discordant. Sur le plan lexical, Stramm associe des mots qui ne sont d'ordinaire pas utilisés ensemble et n'hésite pas à les modifier pour les transférer dans une nouvelle catégorie grammaticale. Sur le plan sémantique, cette dissonance est notamment produite par l'utilisation de verbes transitifs à la forme intransitive. On relève également l'ajout de connecteurs syntaxiques entre deux éléments appartenant à différents niveaux au sein de la phrase. À mon sens, cette discordance reflète l'absurdité d'une guerre si meurtrière que personne n'en sortira réellement victorieux. Cette discordance peut également être interprétée comme un moyen de transposer le champ de bataille sur le plan linguistique. La langue est démembrée et mutilée, comme si elle avait été elle-même victime d'un obus.

Le rythme dégage par ailleurs une impression d'étrangeté. Celle-ci est principalement le fait de procédés lexicaux tels que la création de néologismes ou l'utilisation de mots dans un sens autre que leur sens d'origine. Nous avons par ailleurs relevé un recours abondant à la métonymie, qui prend souvent chez Stramm la forme d'associations inhabituelles. Notons que les éléments identifiés dans le paragraphe précédent comme facteurs de dissonance contribuent également à cette impression d'étrangeté. Ces différents procédés donnent au lecteur l'impression d'être confronté à une langue dont il ne possède pas tous les codes. Il est désorienté, incapable de s'appuyer sur le moindre repère familier. Cette sensation fait écho à celle du soldat qui, du jour au lendemain, tourne le dos à tout ce qu'il connaissait pour plonger dans l'enfer des tranchées.

Le rythme est finalement effréné. L'impression d'urgence et de vitesse qui se dégage du texte est principalement due à une absence quasi-totale de ponctuation. Les vers s'enchaînent sans qu'on ait le temps de reprendre son souffle. Ils défilent d'autant plus rapidement que nombre d'entre eux sont monosyllabiques. Ce rythme effréné traduit selon moi le caractère éphémère de la vie, dont le soldat a conscience plus que quiconque.

¹¹ J'ai choisi de ne citer que les éléments les plus importants. Le tableau joint dans l'Annexe 4 présente une liste détaillée des procédés stylistiques sur lesquels s'appuie ma description du rythme.

8.3. Traduire le rythme de « Schlacht » : un défi

Mon travail de traductrice vise à transposer ce rythme en français. La complexité et le nombre d'éléments identifiés lors de l'analyse laissent entrevoir la difficulté de cette tâche. J'ai conscience du fait qu'il me sera impossible de reproduire tous les procédés stylistiques utilisés par August Stramm, car la langue française ne m'offre pas les ressources nécessaires à cet effet. Il me semble indispensable de connaître les limites de mon travail et de les accepter. Cela m'évitera d'explorer inutilement des voies sans issues et m'incitera à m'aventurer sur de nouveaux sentiers.

Au moment d'aborder la traduction, j'identifie plusieurs difficultés. La discordance et l'étrangeté du rythme reposent en partie sur l'ambiguïté du texte. Les mots sont souvent difficiles à interpréter car ils possèdent plusieurs significations ou sont utilisés dans un sens différent de leur sens d'origine. Cette ambiguïté lexicale ne peut pas être totalement retranscrite, dans la mesure où le mot allemand n'a, dans la plupart des cas, pas exactement la même dimension sémantique que son équivalent français. La syntaxe contribue également à l'ambiguïté du texte, car elle ne permet pas toujours d'identifier explicitement la nature et la fonction des mots, et par conséquent les rapports entre les différentes unités de la phrase. Le système syntaxique du français n'offre pas la possibilité de jouer avec la particule des verbes comme Stramm le fait au vers 28 ou avec l'ordre des mots comme c'est le cas au vers 21.

Les émotions résultant de la densité et des équivoques du texte sont également le fait de procédés lexicaux complexes. Les transferts de catégorie grammaticale, opérés notamment par la substantification des verbes, ne peuvent être reproduits en français. Ce procédé, bien que Stramm en fasse un usage particulier, existe en allemand. C'est d'ailleurs sur le fait que Stramm défamiliarise un procédé linguistique courant que repose la réussite de cet effet. Dès lors, il me semble superficiel d'inventer une règle de formation lexicale pour transférer un mot français dans une nouvelle classe grammaticale. Le commentaire sur la traduction en donnera un exemple concret.

Nous avons également relevé plusieurs néologismes. Stramm n'invente pas de nouveaux mots à proprement parler, mais joue avec mots existants qu'il défamiliarise en les

déformant très légèrement. Il le fait notamment en y ajoutant une particule, comme pour « anklimmen » au vers 35. Les règles de formation lexicale du français rendent difficile l'exécution de tels procédés.

Le rythme doit son caractère effréné à la concision des vers. Mon expérience de traductrice m'a rendue sensible au défi que présente la traduction de l'allemand vers le français lorsqu'on a un nombre de caractères restreint à disposition. Cette difficulté est notamment due aux mots composés, dont l'allemand est très friand. Pour reproduire le sens des mots, ainsi que leur effet, il faudrait cumuler des mots ; mais le résultat serait long, donc ne permettrait pas de traduire ce qui s'impose comme une des caractéristiques les plus fondamentales du poème, la concision, qui, je le rappelle, a une valeur mimétique.

Au-delà des difficultés techniques mentionnées ci-dessus, il me semble nécessaire d'aborder la question du style de manière plus générale. La langue d'August Stramm exploite les sonorités de l'allemand en poussant la syntaxe et la sémantique jusqu'à leurs limites, c'est-à-dire jusqu'au point où la compréhension et l'interprétation requièrent une lecture à la fois technique et affective du texte. Cette écriture, qui cultive les sensations, mais aussi l'incertitude, est à l'opposé du style dans lequel j'écris en temps normal. Dans la plupart des cas en effet, la traduction exige la clarté, la fluidité, et l'élégance. Le poème « Schlacht » me contraint donc à me départir de mes réflexes pour reproduire au mieux en français cette dislocation de la langue à la fois signifiante et émouvante que Stramm réalise en allemand.

9. Commentaire sur la traduction

Mon commentaire sera présenté de façon linéaire. J'ai hésité à adopter une approche thématique consistant à regrouper par thème les difficultés de même ordre, mais j'ai finalement préféré présenter ma traduction vers par vers. Au vu de la complexité du texte, j'ai craint que le fait de passer sans cesse d'un vers à l'autre nuise à la clarté de mon propos.

Ächzen ringt

Rôle lutte

Le poème débute par le verbe substantivé « Ächzen ». J'ai d'abord choisi de le traduire par un nom plutôt que par un verbe de manière à rendre la métonymie plus lisible. Dans la mesure où il est plus simple de visualiser un nom qu'un verbe, le nom me paraît faciliter le processus de personnification permettant de se représenter le soldat. Il me semblait malgré tout important de ne pas omettre complètement la dimension verbale du mot. Je suis partie du verbe « gémir », qui traduit littéralement « ächzen ». Son dérivé nominal « gémissement » me paraît trop long et ne rend pas justice au tempo effréné du texte allemand. J'ai finalement opté pour « rôle », qui, même s'il n'évoque pas tout à fait le même son qu'un gémissement, est également associé à la souffrance, voire même à la mort. Le terme « rôle » présente en outre l'avantage de pouvoir être lu aussi bien comme nom que comme verbe à la première ou à la troisième personne du singulier. Le terme « lutte » possède la même particularité. Je trouvais intéressant de jouer avec cette ambiguïté.

J'ai par ailleurs hésité à faire précéder « rôle » d'un article. L'omission me semble moins délicate en allemand, dans la mesure où « Ächzen » peut également être interprété comme un simple verbe à l'infinitif. J'ai conscience d'avoir apporté à ma traduction une nuance que le texte original n'a pas forcément. Mon choix se justifie cependant à plusieurs égards. L'article viendrait supprimer l'ambiguïté grammaticale évoquée précédemment, car il constitue un marqueur du substantif. Je souhaitais par ailleurs garder le vers aussi court que possible, afin de reproduire le calligramme formé par le texte original. Nous reviendrons sur ce point dans la dernière partie de l'analyse. Enfin, l'omission de l'article donne au vers un style télégraphique qui me paraissait adapté au contenu du texte. On s'imagine sans peine un soldat griffonnant quelques mots à la hâte, en sachant que la mort peut venir le cueillir à tout moment.

Stampfet in die Erde

Martèle la terre

Ma réflexion a été guidée par les sonorités, car je souhaitais faire entendre le bruit de la terre piétinée. Ce sont les consonnes occlusives qui, à mon sens, reproduisent le mieux cet

effet. J'ai d'abord envisagé de traduire « stampfet » par « bute ». Le verbe « buter » ne rendait certes par l'idée de chocs répétés, mais il faisait écho à « lutte ». L'idée de créer un lien sonore entre les deux vers me plaisait beaucoup, puisqu'ils font partie de la même unité syntaxique. Lorsque j'ai prononcé le vers « Butte contre la terre » à voix haute, j'ai réalisé que les deux « e » muets terminant « butte » et « contre », que la prosodie du français contraint à prononcer, ralentissaient grandement le rythme du poème. J'ai finalement opté pour « martèle », dont le sens est plus proche de celui de « stampfet ». Puisque « Martèle » et « la terre » présentent des sonorités similaires, un effet d'écho est même produit au sein du vers. L'allitération en « t » rappelle par ailleurs le bruit du martèlement et transpose de ce fait le sens du vers sur le plan sonore.

Packen würgt

Barda combat

J'ai interprété « Packen » comme une référence au lourd équipement du soldat, couramment appelé « barda ». La première partie de ce travail a mis en évidence le caractère unique de l'œuvre de Stramm, qui n'était pas simplement poète, mais également militaire de carrière. Je souhaitais, dans la mesure du possible, refléter cette particularité dans ma traduction. Le recours à un terme issu de l'argot militaire, et donc utilisé par les soldats eux-mêmes, me permet de donner une coloration plus authentique à ma traduction. Le terme « barda » présente en outre une sonorité intéressante pouvant rappeler celle d'un coup de feu.

J'ai fait le choix de ne pas traduire « würgt » par « étrangle », car il me semblait préférable de privilégier l'effet de sens du rythme à celui du mot lui-même. J'ai cherché un verbe appartenant au champ lexical de la guerre et dont la sonorité fait écho à celle de « barda », afin d'exploiter pleinement le potentiel phonétique de ce mot. Le verbe « combat » s'est imposé : il rime avec « barda » et se compose également de deux syllabes. De plus, chaque syllabe du vers comporte une consonne occlusive, dont la sonorité brutale s'insère très bien dans un contexte de guerre. Le mot « combat » présente en outre l'intérêt de pouvoir être lu à la fois comme nom et comme verbe.

Windet wühlt und stemmt
Laboure boyau boueux

Ce vers illustre les questionnements esquissés dans le chapitre sur la créativité. La traduction que j'ai retenue paraît très éloignée de l'original, dans la mesure où elle ne reprend ni les catégories grammaticales des mots, ni leur sens ; en revanche, l'image globale me semble préservée. Mon choix s'explique par le cheminement qui m'a conduit à progressivement m'éloigner du texte source. J'ai tout d'abord cherché le sens des trois verbes dans plusieurs dictionnaires et effectué des recherches de synonymes afin d'avoir le nombre de variantes le plus élevé possible à disposition. J'ai ensuite testé différentes associations de manière à observer si certaines fonctionnaient bien en termes de sonorités et de concision. Aucune combinaison ne remplissait les deux critères, c'est pourquoi j'ai décidé de prendre un peu de recul par rapport au texte source. Pour ce faire, j'ai adopté une démarche visuelle. J'ai fermé les yeux et essayé de me représenter la scène. Je voyais une tranchée labourée par les affrontements. Le mot « labourer » a appelé celui de « boyau », avec lequel il forme une allitération. L'adjectif « boueux », indissociable de l'univers des tranchées, s'est ensuite imposé selon le même principe. Ma traduction est certes libre, mais « windet wühlt und stemmt » et « laboure boyau boueux » évoquent à mon sens une image similaire. Cette image est renforcée par l'allitération en « b », dont la sonorité rappelle le grondement des canons.

Par ailleurs, ce vers illustre particulièrement bien les enjeux du rythme dans la traduction. Il aurait été possible de le traduire littéralement, puisque les verbes « winden », « wühlen » et « stemmen » disposent d'équivalents français. Si je l'avais fait, le sens de chaque mot aurait certes été préservé, mais l'effet produit aurait été totalement différent et le sens général du poème s'en serait trouvé altéré. Pris séparément, les mots que j'ai choisis ne correspondent certes pas exactement à ceux de Stramm, mais ils permettent au vers de réaliser son potentiel sémantique lorsqu'ils se trouvent assemblés.

Die Lüfte stehn
Les éthers sont transis

Selon le Duden, le terme « Lüfte » relève du langage soutenu. Je l'ai donc traduit par « éthers » afin de rester dans le même registre.

Comme je l'ai mentionné dans l'analyse, j'ai compris « stehn » au sens de « se tenir immobile ». Or l'adjectif « immobile » ne me satisfaisait pas, car ses trois syllabes ne permettaient pas de rendre le caractère percutant de « stehn », monosyllabique. Je trouvais par ailleurs son sens trop restrictif, puisqu'il se réfère principalement à l'absence de mouvement. J'ai travaillé avec un dictionnaire de synonymes et orienté mes recherches selon deux critères : la brièveté et le potentiel sémantique. J'ai finalement arrêté mon choix sur « transis ». Je trouve cet adjectif intéressant, car il crée une forte dissonance avec « éthers ». Le verbe « transir » s'utilise habituellement en relation avec un être humain, ce qui a pour effet, à la lecture, de personnifier les éthers par effet rétroactif. Cette personnification me plaît d'autant plus qu'elle s'accorde très bien avec l'adjectif « krampfzerrissen » au vers 9. L'adjectif « transi » n'évoque l'immobilité certes que de manière indirecte, mais sa polysémie élargit l'espace interprétatif du vers. Les éthers peuvent être transis en raison du froid qui, nous l'avons vu, fait souffrir les soldats durant l'hiver. Ceux-ci peuvent également être transis sous l'effet de l'horreur que leur inspire la guerre.

Klammern krampfzerrissen
Ceignent déchirés par les crampes

L'adjectif « krampfzerrissen » a fait l'objet de nombreuses réflexions. J'ai rejeté dans un premier temps la traduction littérale « déchiré par les crampes », car je la trouvais trop longue. Je craignais par ailleurs que cette formulation étrange ne heurte l'oreille du lecteur francophone. J'ai considéré à sa place l'adjectif « écorchés », avant de revenir sur ma décision, lorsque j'ai réalisé que l'adjectif « krampfzerrissen » n'avait rien de familier pour le lecteur germanophone lui-même. En utilisant un adjectif aussi courant que « écorchés », j'ôtai au vers son caractère étrange et je modifiais par conséquent son rythme. Ici, la langue d'August Stramm n'est pas familière, et c'est un choix poétique : l'embellir serait la trahir.

Le chapitre précédent avait mis en évidence les nombreuses difficultés que présente ce vers sur le plan interprétatif. Au moment de le traduire, j'ai à nouveau eu recours à un processus de visualisation. Ce vers m'évoque l'image d'un ciel qui, parsemé de projectiles, enferme l'horizon du soldat en l'empêchant de se figurer l'avenir. C'est la notion de limite qui a constitué le point de départ de ma réflexion. Le terme « klammern » appelait une équivocité que le verbe « limiter » ne présentait pas. L'ambiguïté que j'ai créée n'a finalement pas été sémantique, mais phonétique, puisque « ceignent » se prononce de la même manière que « saignent ». Lu à voix haute, ce vers crée un double sens.

Enfin, l'étrangeté de la formulation est renforcée par l'usage intransitif du verbe « ceignent ». Tout en focalisant l'attention du lecteur sur le processus, il rend une impression d'incomplétude qui l'interroge et le perturbe.

Zerfetzen kracht

Broiement bruyant

Ce vers est construit sur le même modèle que le vers 1, « Ächzen ringt ». Là encore, je souhaitais recourir à une forme nominale dotée de caractéristiques verbales. J'ai d'abord orienté mes recherches vers les substantifs dérivés des verbes « déchirer » et « déchiqueter », qui traduisent littéralement « zerfetzen ». Les différentes variantes « déchirement », « déchiquètement » étaient toutefois trop longues à mon goût. J'ai finalement opté pour « broiement ». Sa signification ne correspond certes pas exactement à celle de « zerfetzen », mais j'ai estimé qu'elle s'insérerait parfaitement dans le contexte.

Je me suis également éloignée du sens littéral du texte source pour traduire « kracht ». La sonorité des verbes « claquer » et « éclater » en association avec « broiement » ne me plaisait pas, c'est pourquoi je leur ai préféré l'adjectif « bruyant », qui crée une allitération en « br ». Ce son évoque pour moi le grondement des canons.

La suppression du verbe n'est pas anodine non plus. Je justifie ce choix par une réflexion sur le rôle du verbe dans la phrase. Le verbe constitue le noyau de la phrase, dont il unit les différents éléments. Le supprimer a pour effet de rompre ce lien. Dans le cas présent, j'ai estimé que la suppression du verbe ne posait pas de réel problème dans ce contexte,

puisque la langue d'August Stramm est elle-même caractérisée par un style d'une extrême concision. La suppression du verbe, qui à l'origine répondait à une exigence phonétique, contribuait en sus à restituer une particularité de l'écriture de Stramm. C'est pourquoi j'ai décidé d'appliquer le même procédé au vers suivant, et d'ainsi transposer en français une forme de cohérence qui fait aussi la force de « Schlacht ».

Schellet gell zu Boden

Tonnerre à terre

Si l'on part du principe que « gell » est un néologisme formé à partir de « gellen », sa traduction littérale serait « de manière retentissante ». Or cette formulation pose deux difficultés : celle de la concision, d'une part, et celle du néologisme. Satisfaire le premier critère n'est pas chose aisée, dans la mesure où la formation adverbiale du français, contrairement à celle de l'allemand, repose généralement sur l'ajout d'un suffixe. Le second critère paraît encore plus difficile à satisfaire. Si l'on analyse le mécanisme qui sous-tend la formation de « gell », on constate que Stramm s'est contenté de supprimer la terminaison du verbe « gellen ». Reproduire ce procédé en français suppose d'ôter au verbe sa terminaison, puis d'en faire un adverbe, c'est-à-dire de lui ajouter un suffixe. On obtiendrait donc des néologismes tels que : « grondemment », « retentissamment » ou encore « tonitruamment ». Ces termes me semblent non seulement trop longs, mais également grotesques. On pourrait tenter de créer un adverbe à partir d'autres classes grammaticales, mais le problème resterait le même, puisque le terme serait forcément composé à partir d'un radical – indispensable, car porteur de la sémantique du mot – et d'un suffixe adverbial. Le néologisme « gell » puise sa force dans sa sobriété. Il est si court qu'il passe presque inaperçu à l'intérieur du vers. Après avoir renoncé à former un néologisme, j'ai envisagé d'utiliser un adverbe existant. Mes recherches se sont à nouveau révélées infructueuses, car je ne suis pas parvenue à trouver un mot suffisamment court dont la signification correspondait au contenu du vers.

J'ai donc choisi de prendre du recul par rapport au texte source. Mes réflexions ont eu pour point de départ la seconde partie du vers, qui ne posait pas ces difficultés. J'ai choisi le terme « terre » plutôt que « sol », pour sa sonorité retentissante. C'est également un argument phonétique, ou sensoriel, qui a guidé mon approche de « schellet ». J'ai effectué

une recherche de synonymes à partir de « sonner », qui m'a dirigée vers le verbe « tonner ». Le verbe a ensuite pris une forme nominale afin de créer une allitération et de faire retentir le grondement de l'obus qui heurte la terre. La suppression du verbe se justifie par l'argument exposé plus haut de la tonalité générale du poème, concis, dense, et mimétique. Dans la mesure où le vers décrit le bruit d'un obus qui s'écrase au sol, la brièveté du vers illustre la rapidité de l'action.

*Das Wissen stockt
Die Hoffnung bebt und starrt
Die Ahnung blutet
Schreien wächst empor*

*Le savoir s'interrompt
L'espoir tremble et se fige
L'instinct saigne
Des cris croissent*

Les quatre vers suivants présentent une syntaxe classique et offrent de ce fait un contraste avec le début du poème. Chaque vers est d'ailleurs composé d'une phrase autonome. Comme ils ne présentent pas de difficulté syntaxique particulière, je suis restée très proche de la structure originelle.

La traduction de ces vers ne nécessite à mon sens aucun commentaire particulier. Je m'arrêterai toutefois sur la traduction de « stockt » par « s'interrompt ». Mue par mes réflexes de traductrice, j'ai cherché à imaginer la formule « das Wissen stockt » afin de la rendre plus poétique. J'ai donc opté dans un premier temps pour « Le savoir tarit ». En questionnant le rythme du vers, j'ai réalisé que ma traduction ne rendait pas justice à son caractère étrange et dissonant : dissonant car formé d'une collocation inhabituelle, et étrange parce que le verbe « stockt » a pour effet de personnaliser le savoir. Ces deux caractéristiques rythmiques étaient totalement absentes de ma traduction. J'ai donc opté pour une traduction plus littérale qui me semble rendre au vers sa dissonance et son étrangeté. Le verbe « s'interrompt » présente en outre une sonorité intéressante, puisqu'il fait écho à « terre » au vers précédent.

Je souhaite également revenir sur ma traduction de « wächst empor » par « croissent ». Il m'a semblé important de reproduire la discordance produite par la collocation « Schreien wächst empor », puisque c'est elle qui donne corps à la personnification. Le verbe « croître » me semble très bien remplir cette fonction : en effet, il ne donne pas l'impression que les cris deviennent de plus en plus nombreux ou de plus en plus forts,

mais de plus en plus grands. De plus, associé à « Des cris », le verbe « croissent » crée une allitération saisissante. Le son « cr » mime alors le son d'un déchirement ou d'un craquement, qui pourrait tout à fait illustrer le bruit d'un corps qui se disloque. J'ai également choisi le verbe « croissent » pour son homophonie avec « croassent ». Lu à voix haute, le vers « Des cris croissent » peut donner l'impression qu'il s'agit de cris de corbeaux. L'image de l'oiseau charognard qui apparaît à la fin du combat me semble totalement en accord avec le contenu du poème.

*Das Leben
Flammt
Die letzten Brände
Sprühen*

*La vie
S'embrase
Les ultimes feux
Jaillissent*

Ces quatre vers sont ceux qui m'ont posé le moins de difficultés. La syntaxe est simple et clairement identifiable, et les mots, quoique revêtant une signification symbolique, sont utilisés dans leur sens original.

Le terme « Brände » aurait tout aussi bien pu être traduit par « incendie » ou « flammes ». J'avais d'abord opté pour le nom « flammes », car j'estimais qu'il avait une connotation poétique que les autres termes n'offraient pas. Une fois ma traduction terminée, j'ai constaté que ce vers était trop long et qu'il n'épousait pas la forme de sablier que je souhaitais donner au poème. Dans la mesure où les termes « flammes » et « feux » ne présentent pas de différence majeure, j'ai procédé à un échange.

*Wild
Krallt
Das Sterben
Auf
Zum Himmel.*

*La mort
Sauvage
Agrippe
Mue
Vers le ciel.*

Pour traduire ces vers, pour la plupart monosyllabiques, j'ai à nouveau procédé par visualisation. Il s'agissait pour moi d'évoquer la mort qui s'empare des malheureux soldats afin de les emmener au ciel. C'est ainsi que j'ai pu proposer la traduction des deux derniers vers ; les trois premiers se prêtaient mieux à une traduction littérale. L'usage intransitif du verbe transitif « agripper » me paraît par ailleurs particulièrement adaptée à rendre le procédé que Stramm applique lui-même avec « krallt ».

Le choix de traduire « Das Sterben » par « La mort » mérite également une justification. « Das Sterben » se réfère au processus de mort plutôt qu'à la mort en tant qu'état définitif, qui serait plutôt désignée par « Tod ». Il est vrai que ma traduction ne rend pas compte de ce processus. Toutefois, en français, « La mort » renvoie aussi souvent à l'état qu'à la figure allégorique de la faucheuse, propre à représenter le passage de la vie à la mort.

J'ai traduit l'adverbe « wild » par un adjectif, car l'adverbe « sauvagement » était si long qu'il ne s'insérait pas du tout dans le sablier que je souhaitais reproduire. La disposition graphique du poème ne devait à mon sens pas constituer un critère primordial lors de la traduction des vers, mais il m'a semblé important d'en tenir compte lorsque des alternatives qui respectaient le calligramme n'entravaient pas son rythme. Dans le cas de « wild », l'adjectif n'offrait pas seulement la brièveté et partant, le respect de la forme du poème : il permettait en sus une plus grande flexibilité quant à son positionnement parmi ces vers.

*Das Taglicht stickt
Die Nacht
Flort um
Das Grabtuch*

*Le jour étouffe
La nuit
Dépose son étoffe
Autour du linceul*

Par souci de concision, j'ai choisi de traduire « Taglicht » par « jour » plutôt que par « lumière du jour ». Cette ellipse est permise par la polysémie du terme « jour », qui ne désigne pas uniquement une unité temporelle, comme c'est le cas de « Tag » en allemand, mais également la clarté émise par le soleil.

Mon premier réflexe a été d'éliminer le verbe « étouffer » des candidats potentiels, car la tournure « le jour étouffe » ne me semblait pas idiomatique. J'ai donc opté pour « le jour se meurt », mais je me suis rendu compte que ce choix avait pour effet de lisser le texte, et donc, au vu du style résolument discordant du poème, d'en altérer le rythme. Contrairement à « sticken », « se mourir » ne donne aucune information concernant les circonstances de la mort. J'ai également réalisé que la dissonance que j'avais perçue dans la phrase « le jour étouffe » était aussi présente dans le texte original. En essayant de

rendre idiomatique une tournure qui ne l'était pas, j'ôtai au texte une partie de sa particularité stylistique.

Nombre de mes choix ont été déterminés par la volonté de présenter une traduction aussi respectueuse du rythme original du poème, c'est-à-dire essentiellement une traduction aussi concise que possible. C'est ce principe qui a justifié par exemple le sacrifice d'un mot au vers 12, sans aucune forme de remplacement. J'y ai pourtant dérogé en traduisant les vers 28 et 29. Ma première version était plus succincte (« La nuit enveloppe / Le linceul »). Je n'étais pas entièrement satisfaite du verbe « envelopper », qui ne transposait pas exactement l'image de la nuit entourant le linceul de son voile. C'est en faisant des recherches sur le terme « voile » que je suis tombée sur le terme « étoffe », qui présente une similitude phonétique quasi parfaite avec « étouffe » au vers 26.

J'ai placé « autour de » à la ligne suivante afin, d'une part, d'équilibrer la longueur des vers, et d'autre part, de restituer la silhouette du sablier qui s'est imposée à moi dès ma première lecture et que j'ai justifiée plus haut.

*Die Erde hüllt
Und
Liebe spreizt den Schoß*

*La terre enveloppe
Et
L'amour ouvre les entrailles*

Le vers 32 présente une ambiguïté, puisque l'on ne sait pas si « Schoß » se réfère à « Erde » ou à « Liebe ». Le terme « entrailles » est propre à rendre cette ambiguïté, dans la mesure où il peut aussi bien se référer aux entrailles de la terre qu'au siège des émotions.

*Die Sterne zittern
Strahlen brücket über
Die Zeit klimmt an*

*Les étoiles tremblent
Éclat forme un pont
Le temps grimpe*

Le verbe « überbrücken » est conjugué de manière inhabituelle, puisque Stramm choisit d'en faire un verbe à particule séparable. Cette liberté prise par rapport aux règles de

conjugaison traditionnelles soulève une question très intéressante : dois-je reproduire ce procédé stylistique en langue cible ? J'ai abordé cette difficulté en m'interrogeant sur l'effet produit sur le texte source. À mon sens, la désarticulation du verbe exprime la perte de repères et l'incertitude quant à l'avenir : le préfixe est séparé du radical au même titre que l'être humain se dissocie de son environnement. L'élégance de ce procédé réside dans le fait que la particule « über » est séparable dans de nombreux cas (übergeben, übergehen, übersehen, übersenden...). Si la conjugaison « brücket über » n'est pas familière, elle ne crée pas une dissonance complète. C'est donc le fait que la langue allemande dispose de verbes à particules séparables qui permet à Stramm de jouer ainsi avec la structure du mot. Il me semble extrêmement difficile de reproduire une faute de conjugaison susceptible d'intriguer le lecteur sans pour autant le heurter, c'est pourquoi j'ai préféré éviter la prise de risque.

Le « Strahlen » mentionné au vers 34 est vraisemblablement celui des étoiles évoquées au vers 33, mais aucun lien syntaxique ne lie les deux vers. Spontanément, je les ai traduits par « Les étoiles tremblent / Et forment un pont de lumière ». Cette traduction est plus fluide que celle pour laquelle j'ai finalement opté, mais elle trahit le rythme discordant du texte original. Je suis revenue à une traduction plus littérale afin de maintenir la rupture entre les deux vers.

Le néologisme « anklimmen » est construit sur le même procédé que « brücket über ». Stramm se contente de modifier la particule du mot, de manière à le défamiliariser sans pour autant le transformer radicalement. N'ayant pas trouvé de moyen de reproduire un tel procédé en français, j'ai préféré m'en tenir à une traduction sans artifices.

<i>Und</i>	<i>Et</i>
<i>Lächeln sammelt Tropfen</i>	<i>Sourire récolte gouttes</i>
<i>Und</i>	<i>Et</i>
<i>Sammeln Lächeln</i>	<i>Récolte sourire</i>
<i>Lächeln Sammeln Schreiten</i>	<i>Sourire récolte marche</i>
<i>Und</i>	<i>Et</i>
<i>Sammeln schreitet</i>	<i>Récolte marche</i>
<i>Lächeln Schreiten Schwinden</i>	<i>Sourire marche tombe</i>
<i>Und</i>	<i>Et</i>
<i>Schreiten schwindet</i>	<i>Marche tombe</i>
<i>Schwinden Lächeln Schreiten</i>	<i>Tombe sourire marche</i>

*Und
Schwinden schreitet nach
Dem sturen Raum.*

*Et
Tombe emboîte le pas
De l'espace figé.*

La dernière partie du poème a été source de nombreuses hésitations et difficultés. Son contenu me semblait si hermétique que je ressentais un véritable blocage. Ce blocage m'a incitée à réfléchir sur le sens de mon travail. Si le texte source dérouté le lecteur, ma traduction peut et doit le faire. Stramm brouille volontairement les pistes et cette ambiguïté fait partie intégrante du poème. Cette prise de conscience m'a permis d'aborder la traduction avec plus de flexibilité.

Traduire l'ambiguïté présuppose d'en comprendre les mécanismes. Ici, elle est le fait de plusieurs facteurs. Elle est d'abord d'ordre sémantique. Le sens des mots « Sammeln », « Schreiten » et « Schwinden » est ambivalent dans le contexte, ce d'autant plus que ces mots sont dépourvus de connecteurs syntaxiques. Le fait que les verbes soient substantivés les rend encore plus obscurs. On peine par exemple à se représenter l'action « Sammeln schreitet », dans la mesure où le verbe « schreiten » décrit lui-même une action.

Pour rendre au mieux cette ambiguïté, j'ai choisi de jouer avec la nature et le sens des mots. J'ai donc recherché des mots qui puissent être lus aussi bien comme noms que comme verbes. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi « récolte » plutôt que « recueille » ou « collecte », « marche » plutôt que « avance », et « tombe » plutôt que « faiblit ». Bien que mon critère de sélection n'ait pas été directement sémantique, les termes choisis demeurent assez proches de ceux utilisés par Stramm, à l'exception de « tombe ». Ce choix est discutable, car le verbe « tomber » évoque une action plus brutale que « schwinden ». J'ai cependant estimé que ce terme ne provoquait aucun glissement de sens. Le terme « tomber » s'inscrit très bien dans un contexte de mort. Le fait que « tombe » puisse également être compris au sens de « sépulture » lorsqu'il est lu comme un nom m'a en outre semblé présenter un argument de plus en faveur de ce mot.

10. Conclusion

Arrivée au terme de mon travail, j'ai moi-même l'impression d'avoir mené une bataille contre les mots. Ce poème m'a forcée à remettre en question mon approche de la langue et à m'interroger sur mon rôle de traductrice. Je me demande dans quelle mesure j'ai le droit de laisser mon interprétation personnelle orienter ma traduction, et donc la perception du lecteur francophone. Mais peut-on réellement empêcher sa lecture personnelle d'influencer nos choix lorsque l'on est confronté à un texte aussi opaque que celui-ci ? Il serait intéressant de faire traduire ce poème par différentes personnes et d'observer la forme que prend leur travail. L'on obtiendrait sans nul doute des résultats très variés. Ces différences ne doivent toutefois pas être perçues comme des erreurs, mais comme l'expression d'une subjectivité inhérente à la lecture d'un texte :

Pour commencer à apprécier cette part, il faut comparer (au moins) deux traductions du même texte par deux traducteurs différents : les différences qui apparaissent alors, et qui ne peuvent manquer d'apparaître, manifestent cette part de subjectivité du traducteur qui entre dans la composition du texte que nous lisons, sans qu'il s'agisse forcément d'erreurs commises par l'un des deux. Subjectivité ne veut pas dire non plus arbitraire : si chaque traducteur a sa propre manière de comprendre le texte, c'est qu'il est d'abord un lecteur. Et nous savons depuis Proust qu'un livre contient autant de livres différents que ce livre aura de lecteurs : personne n'y voit tout à fait la même chose, bien que tout le monde lise le même livre. (Masson, 2017, p. 637)

La perspective adoptée par Masson m'incite à reformuler mon interrogation : ma traduction est-elle cohérente par rapport à la lecture que j'ai faite du poème ? Autrement dit : suis-je parvenue à reproduire le rythme du texte source ? Examinons la traduction à la lumière des trois caractéristiques relevées lors de l'analyse formelle.

Nous avons tout d'abord constaté que le rythme du poème était dissonant. J'ai reproduit les procédés utilisés par Stramm lorsque cela s'est avéré possible, notamment en utilisant des verbes transitifs de manière intransitive ou en formant des collocations inhabituelles. Bien que j'aie eu des difficultés à reproduire les transferts de classe grammaticale, il me semble avoir trouvé un compromis satisfaisant en employant des mots susceptibles d'être lus aussi bien comme verbes que comme noms.

L'analyse a également mis en évidence le caractère étrange du rythme. Je n'ai pas toujours réussi à reproduire les effets du texte source, notamment lorsqu'il était question de

néologismes. Il se peut que je me sois montrée trop frileuse, mais ma décision de ne pas traduire les néologismes ont toujours été prises en connaissance de cause. Ayant analysé les mécanismes qui sous-tendent ces procédés et réfléchi à l'effet qu'ils produisent sur le rythme du texte, j'ai pris mes décisions en m'appuyant sur des éléments tangibles. Reproduire un effet en ayant conscience que l'on n'a pas la capacité de le faire et que l'effet obtenu sera différent de celui du texte source me semble contrevenir à l'éthique du traducteur. Si je me suis heurtée aux néologismes, je suis toutefois parvenue à créer à deux reprises une ambiguïté sur le plan sonore en jouant sur la phonétique des mots.

Il s'agissait finalement de reproduire le tempo effréné du rythme. Il était très important pour moi de garder le texte aussi succinct que possible et je pense y être parvenue dans l'ensemble. Il m'était évidemment impossible de jouer avec l'accentuation des mots, mais j'ai inséré plusieurs allitérations qui rappellent le bruit de la guerre et contribuent à accélérer le tempo du texte. Pour garder les vers de ma traduction aussi succincts que les vers de Stramm, j'ai parfois été contrainte d'omettre des mots ou de m'éloigner légèrement du texte original. J'ai toujours pris ces décisions en connaissance de cause et j'estime qu'elles n'ont pas eu de conséquence majeure.

Il me semble difficile de traduire un tel texte sans prendre de risques ni puiser dans sa créativité. Son caractère hermétique contraint le traducteur à faire des choix radicaux, forcément discutables. Je pense toutefois ne pas avoir pleinement exploité le potentiel du texte et j'aurais aimé proposer une traduction plus expérimentale. Les circonstances m'ont malheureusement empêchée de consacrer à la traduction le temps qu'elle aurait mérité. Le commentaire a également souffert du contexte dans lequel j'ai rédigé ce travail. J'avais initialement prévu de recourir à des textes secondaires pour étayer ou approfondir mes réflexions linguistiques, mais j'ai malheureusement dû y renoncer. J'ai également eu des difficultés à trouver des textes secondaires consacrés au poème « Schlacht ». Cela m'a contrainte à m'en remettre exclusivement à mon intuition. Je pense avoir justifié chacune de mes choix en m'appuyant sur des éléments tangibles, mais mon analyse aurait indiscutablement profité d'un apport extérieur.

La volonté de reproduire la sémantique du rythme telle que définie par Meschonnic a influencé nombre de mes choix. Je serais curieuse de savoir dans quelle mesure ma

traduction aurait été différente si je m'étais appuyée sur autre théorie du rythme. De manière générale, il serait intéressant d'étudier l'impact d'un tel cadre théorique sur la démarche du traducteur. Ce poème offre également une matière idéale pour observer dans quelle mesure l'expérience personnelle du traducteur influence ses choix. Un traducteur qui a lui-même connu la guerre fait-il des choix différents qu'un traducteur qui n'y a jamais été confronté ?

11. Bibliographie

Texte source

- Stramm, A. (2013). *Tropfblut. Gedichte aus dem Krieg*. Verlag der Contumax.

Œuvres littéraires

- Barbusse, H. (s. d.). *Le feu. Journal d'une escouade*. Bibebook. Consulté le 30.05.2021, à l'adresse http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/barbusse_henri_-_le_feu.pdf
- Barthas, L. (2018). *Les carnets de guerre de Louis Barthas, tonnelier. 1914-1918*. Édition du centenaire.
- Chevallier, G. (2020). *La peur*. Albin Michel.
- Dorgelès, R. (2021). *Les croix de bois*. Albin Michel.
- Genevoix, M. (2013). *Ceux de 14*. Flammarion.
- Stefan Zweig. (2013). *Die Welt von Gestern*. Bookclassic.

Sur le contexte historique et littéraire

- Anz, T. (2010). *Literatur des Expressionismus* (2., aktualisierte und erweiterte Aufl.). J.B. Metzler.
- Cazals, R., & Loez, A. (2012). *14-18. Vivre et mourir dans les tranchées*. Tallandier.
- Edschmid, K. (1957). *Frühe Manifeste : Epochen des Expressionismus*. C. Wegner. Consulté le 30.05.2021, à l'adresse <https://books.google.ch/books?id=mapbAAAAMAAJ>
- Fricke, H., Müller, J.-D., & Weimar, K. (1997). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Neubearb., [3. Aufl.] der Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte). de Gruyter.
- Grosse, W. (2007). *Expressionismus*. P. Reclam jun.
- Hugo Ball. (1917). *Kandinsky. Vortrag, gehalten in der Galerie DaDa*. Consulté le 30.05.2021, à l'adresse https://archiv.elearning.fpf.slu.cz/pluginfile.php/3433/mod_resource/content/0/Hugo_Ball_-_Kandinsky.pdf
- Kanzog, K., Merker, P., Stammeler, W., & Kohlschmidt, W. (2001). *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (2. Auflage, unveränderte Neuausgabe Bd. 1-3 hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr; Bd. 4-5 hrsg. von Klaus Kanzog und Achim Masser). Walter de Gruyter.
- Li, L. (2013). *Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus*. KIT Scientific Publishing.
- Paulsen, W. (1983). *Deutsche Literatur des Expressionismus*. P. Lang.
- Venayre, S. (s. d.). *La Première Guerre mondiale en bref*. universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/premiere-guerre-mondiale-en-bref/>
- Vietta, S. (1990). *Lyrik des Expressionismus* ([3., unveränd. Aufl.]). Max Niemeyer.

Sur August Stramm

- Adler, J. (1995). « Kämpfen, Wirren, Stürmen ». Bemerkingen zu Stramms Biographie im Kriege und zur Entstehung seiner Werke. In *August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung* (p. 7-44). Aisthesis Verlag.
- Bozzetti, E. (1961). *Untersuchungen zu Lyrik und Drama August Stramms*. Universitätsarchiv Köln.
- Dallapiazza, M. (2016). Ich habe kein Wort. Sprache und Krieg im Werk August Stramms. *Revue des littératures européennes*, 10, 127-138.
- Diecks, Thomas. (s. d.). *Stramm, August Albert Bernhard*. Deutsche Biographie. Consulté le 11 février 2021, à l'adresse <https://www.deutsche-biographie.de/sfz128244.html#ndbcontent>
- Jordan, L. (1995). *August Stramm : Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*. Aisthesis-Verlag.
- Kramer, A. (2013). 'SCHRIFT ZAGT BLASSES UNBEKANNT' : THE POETRY OF AUGUST STRAMM (1874–1915). *Oxford German Studies*, 42(1), 38-56. Consulté le 30.05.2021, à l'adresse <https://doi.org/10.1179/0078719113Z.00000000025>
- Trabitzzsch, M. (1988). *Briefe an Nell und Herwarth Walden*. Edition Sirene.

Sur la langue et la traduction

- Belingard, L., Boisseau, M., & Sanconie, M. (2017). Traduire, créer. *Meta (Montréal)*, 62(3), 489-500.
- Chklovski, V. (s. d.). *Die Kunst als Verfahren*. SCRIBD. Consulté le 26 mai 2021, à l'adresse <https://fr.scribd.com/document/472744814/%C5%A0kovskij-1988-Kunst-als-Verfahren-pdf>
- Dessons, G., & Meschonnic, H. (1998). *Traité du rythme : Des vers et des proses*. Dunod.
- Kussmaul, P. (2010). *Verstehen und Übersetzen : Ein Lehr- und Arbeitsbuch* (2., aktualisierte Aufl.). Narr.
- Lits, M., & Grevisse, M. (2008). *Le petit Grevisse, grammaire française* (31e éd., 4e tirage revue par Marc Lits). De Boeck.
- Masson, J.-Y. (2017). De la traduction comme acte créateur : Raisons et déraisons d'un déni. *Meta (Montréal)*, 62(3), 635-646. Consulté le 30 mai 2021, à l'adresse <https://doi.org/10.7202/1043954ar>
- Meschonnic, H. (1999). *Manifeste pour un parti du rythme*. <http://www.berlol.net/mescho2.htm>
- Pejaska-Bouchereau, F. (s. d.). Le roman de l'étrangéisation. In *Écritures évolutives. Entre transgression et innovation* (Université de Toulouse, p. 265-278). Consulté le 26 mai 2021, à l'adresse <https://issuu.com/walterap/docs/cals2010>

Dictionnaires

- Dictionnaire des cooccurrences Termium : <https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/cooc/index-fra.html?lang=fra>
- Dictionnaire électronique des synonymes Crisco : <https://crisco2.unicaen.fr/des/>
- Dictionnaire Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/>
- Dictionnaire Le Robert en ligne : <https://grandrobert.lerobert.com/>
- Dictionnaire Leo en ligne : <https://www.leo.org/allemand-fran%C3%A7ais/>
- Duden Online : <https://www.duden.de/>
- Pons Online-Wörterbuch : <https://de.pons.com/>

12. Annexes

12.1. Annexe 1 : texte source

« *Schlacht* »

1 Ächzen ringt
2 Und
3 Stampfet in die Erde
4 Packen würgt
5 Und
6 Windet wühlt und stemmt
7 Die Lüfte stehn
8 Und
9 Klammern krampfzerrissen
10 Zerfetzen kracht
11 Und
12 Schellet gell zu Boden
13 Das Wissen stockt
14 Die Hoffnung bebt und starrt
15 Die Ahnung blutet
16 Schreien wächst empor
17 Das Leben
18 Flammt
19 Die letzten Brände
20 Sprühen
21 Wild
22 Krallt
23 Das Sterben
24 Auf
25 Zum Himmel.
26 Das Taglicht stickt
27 Die Nacht
28 Flort um
29 Das Grabtuch
30 Die Erde hüllt
31 Und
32 Liebe spreizt den Schoß
33 Die Sterne zittern
34 Strahlen brücket über
35 Die Zeit klimmt an
36 Und

37 Lächeln sammelt Tropfen
38 Und
39 Sammeln Lächeln
40 Lächeln Sammeln Schreiten
41 Und
42 Sammeln schreitet
43 Lächeln Schreiten Schwinden
44 Und
45 Schreiten schwindet
46 Schwinden Lächeln Schreiten
47 Und
48 Schwinden schreitet nach
49 Dem sturen Raum

12.2. Annexe 2 : traduction

Bataille

1 Rôle lutte
2 Et
3 Martèle la terre
4 Barda combat
5 Et
6 Laboure boyau boueux
7 Les éthers sont transis
8 Et
9 Ceignent déchirés de crampes
10 Broiement bruyant
11 Et
12 Tonnerre à terre
13 Le savoir s'interrompt
14 L'espoir tremble et se fige
15 L'instinct saigne
16 Des cris croissent
17 La vie
18 S'embrase
19 Les ultimes feux
20 Jaillissent
21 La mort
22 Sauvage
23 Agrippe
24 Mue
25 Vers le ciel.
26 Le jour étouffe
27 La nuit

28 Enroule son étoffe
29 Autour du linceul
30 La terre enveloppe
31 Et
32 L'amour ouvre les entrailles
33 Les étoiles tremblent
34 Éclat forme un pont
35 Le temps grimpe
36 Et
37 Sourire récolte gouttes
38 Et
39 Récolte sourire
40 Sourire récolte marche
41 Et
42 Récolte marche
43 Sourire marche tombe
44 Et
45 Marche tombe
46 Tombe sourire marche
47 Et
48 Tombe emboîte
49 Le pas de l'espace figé

12.3. Annexe 3 : tableau d'analyse¹²

Texte	Lexique (source: Duden et Pons)	Phonétique	Grammaire/Syntaxe	Autres effets stylistiques	Interprétation
Ächzen ringt Und Stampfet in die Erde	- ächzen: gémir, grincer - ringen: lutter - stampfen: trépigner, taper du pied, tasser (terre) / piétiner	- "ächzen": sonorité très sifflante (évoque le gémissement). Stimmlose palatale frikativ + Stimmlose alveolare Affrikate => deux consonnes sourdes - "Stampfet": Consonne fricative palato-alvéolaire sourde (ʃ) + consonne fricative labio-dentale sourde (f)	- "Ächzen": verbe substantivé (omission du déterminant)	- iambes (raison pour laquelle il écrit "Stampfet" au lieu de "stampft"? - "ächzen": sonorité très sifflante (évoque le gémissement) => métonymie?	Référence aux obus qui sifflent avant de s'écraser au sol (phonétique)
Packen würgt Und Windet wühlt und stemmt	- Pas de COD. "Würgen" au sens d'"étrangler" est transitif. Recherche du sens intransitif (Duden) 1) schwer, mühsam arbeiten (ugs) 2) einen starken Brechreiz haben - "winden": se tordre, se faufiler, serpenter, sinuer	Trois fois "v" (Consonne fricative labio-dentale voisée)	- Verbe substantivé, sujet de la phrase	- würgt, winden, wühlt - iambes - "wühlt" fait écho à "würgt"	- Packen: métonymie pour représenter le soldat avec son lourd paquetage? Il se dépace avec peine dans la boue des tranchées - phonétique: fluide, idée du mouvement

¹² J'ai joint ce tableau dans l'unique but d'illustrer ma méthodologie de manière plus concrète. Il s'agit d'un document de travail. Une partie des informations qu'il contient a subi modifications durant le processus d'analyse et de traduction.

	<ul style="list-style-type: none"> - wühlen: fouiller, creuser, avancer dans la terre ou la boue - stemmen: soulever, creuser un trou 				
Die Lüfte stehn Und Klammern krampzferrissen	<ul style="list-style-type: none"> - Lüfte: selon le Duden, le pluriel est poétique, sens soutenu. Donc non usuel - krampzferrissen: "déchiré par les crampes" (néologisme) 		<ul style="list-style-type: none"> - Klammern: verbe lié au sujet "Lüfte" ou substantif pluriel? Selon les règles syntaxiques il s'agirait d'un verbe, mais Stramm ne respecte pas toujours les règles - krampzferrissen: probablement un adverbe 	<ul style="list-style-type: none"> - Lüfte stehn: les deux mots se font écho (accentue leur lien) - Sur trois syllabes, on a deux fois le son "t", qui est très abrupte". Achoppement - Klammern Krampzferrissen 	<ul style="list-style-type: none"> - Klammern: peut-être dans le sens où l'horizon des soldats est fermé lorsqu'ils sont dans les tranchées. Le monde "normal" n'existe plus. L'air est déchiré par les crampes car il est parcouru d'obus
Zerfetzen kracht Und Schellet gell zu Boden	<ul style="list-style-type: none"> - zerfetzen: déchirer, déchiqueter - schellen: sonner - gellen: retentir - krachen = s'écraser (ugs.). Peu probable 	<ul style="list-style-type: none"> - deux fois "'ts" (affricate alvéolaire sourde), sifflement de l'obus, qui tout à coup explose (kracht) 	<ul style="list-style-type: none"> - Zerfetzen: verbe substantivé - Schellet: verbe rattaché au sujet "zerfetzen" - gell: utilisé comme adverbe? 	<ul style="list-style-type: none"> - krampzferrissen Zerfetzen kracht - Schellet gell (2 occlusives à la suite) - Les "und" cassent le rythme 	<ul style="list-style-type: none"> Les obus déchirent le ciel (cela correspondrait à l'interprétation du groupe précédent) - Le bruit qu'un soldat fait lorsqu'il est touché
Das Wissen stockt Die Hoffnung bebt und starrt Die Ahnung blutet Schreien wächst empor	<ul style="list-style-type: none"> stocken: s'immobiliser, être bloqué, s'interrompre 	<ul style="list-style-type: none"> 2 consonnes fricatives alvéolaires sourdes (s) + 1 consonne fricative palato-alvéolaire sourde (ʃ) 		<ul style="list-style-type: none"> - Personifications (Wissen, Hoffnung, Ahnung) - Wissen stockt: 	<ul style="list-style-type: none"> Tout est remis en doute par la guerre. Plus aucune certitude, plus d'espoir
Das Leben Flammt Die letzten Brände Sprühen					<ul style="list-style-type: none"> La vie est comme un champ de bataille en feu

Wild Krallt Das Sterben Auf Zum Himmel.	- krallen: s'aggriper		"Wild" en tête de phrase (exergue) - point (mort) - particulièrement concis		Das Sterben: les obus? Pile au milieu du sablier! est-ce que "Auf zum Himmel va vraiment avec "Sterben"?"
Das Taglicht stickt Die Nacht Flort um Das Grabtuch	- Floren ne semble pas exister. "Flor" a deux significations: gerbe de fleurs ou "feines durchsichtiges Gewebe - Kurzform für "Trauerflor" => linceul) - sticken: broder		- quel est le sujet de sticken? Taglicht ou Nacht? - Das Grabtuch hüllte die Erde ?		Umfloren: Transformer en linceul ? La nuit transforme en linceul ce que la lumière du jour brode
Die Erde hüllt Und Liebe spreizt den Schoß	"im Schoss der Erde": dans les entrailles de la terre (Pons)			- Déconstruit la Wendung "im Schoss der Erde" en séparant les éléments - Liebe?	"L'amour écarte les entrailles de la terre" - Le vers est plus long: on repart sur l'élargissement du "sablier"
Die Sterne zittern Strahlen brücket über Die Zeit klimmt an	- "anklimmen" n'existe pas. "klimmen" = mit [großem] Kraftaufwand in die Höhe, nach oben klettern, hinaufsteigen - überbrücken ? Pas particule séparable				- Peut être dans le sens où le temps avance lentement (citation sur le temps entre les obus)/ heures qui précèdent un assaut - Les étoiles: finalité de l'existence / espoir vacillent. Le temps traverse un pont
Und Lächeln sammelt Tropfen Und Sammeln Lächeln Lächeln Sammeln Schreiten				- Lächelt sammelt / Sammeln Lächeln)	L'affaiblissement/amenuisement s'avance à la suite de l'espace -sammeln: récolter les cadavres / la mort recueille les soldats

Und Sammeln schreitet Lächeln Schreiten Schwinden Und Schreiten schwindet Schwinden Lächeln Schreiten Und Schwinden schreitet nach Dem sturen Raum.					
---	--	--	--	--	--

12.4. Annexe 4 : tableau récapitulatif des procédés rythmiques

	Procédés stylistiques	Valeur sémantique
Lexique	<ul style="list-style-type: none"> • Collocations inhabituelles • Métonymies • Transferts de catégories grammaticales • Néologismes • Personnifications • Mots détournés de leur signification originale 	<ul style="list-style-type: none"> • Dissonance • Dépersonnalisation • Étrangéisation
Syntaxe	<ul style="list-style-type: none"> • Ponctuation limitée à deux points • Omission de virgules et de points nécessaires • Liaisons syntaxiques entre éléments appartenant à des classes grammaticales différentes • Usage intransitif de verbes transitifs 	<ul style="list-style-type: none"> • Dissonance • Rupture • Tempo effréné
Métrique	<ul style="list-style-type: none"> • Schéma irrégulier • Grand nombre de vers monosyllabiques • Ruptures dans l'alternance des syllabes accentuées et non accentuées 	<ul style="list-style-type: none"> • Tempo effréné • Rupture • Incertitude
Sonorités	<ul style="list-style-type: none"> • Guerre évoquée majoritairement par des vers accentués masculins et mort par des vers non accentués • Allitérations qui transposent le contenu du vers sur le plan sonore 	<ul style="list-style-type: none"> • Accentuation de la violence de la guerre • Bruits de la guerre
Présentation graphique	<ul style="list-style-type: none"> • Le poème forme un sablier 	<ul style="list-style-type: none"> • Temps qui passe et qui nous mène irrémédiablement vers la mort