



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2015

Open Access

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

Stratégies de traduction dans la poésie contemporaine : à l'exemple de
deux poètes contemporains germanophones et de leurs traductions

Gloor, Anne-Sophie

How to cite

GLOOR, Anne-Sophie. Stratégies de traduction dans la poésie contemporaine : à l'exemple de deux poètes contemporains germanophones et de leurs traductions. Master, 2015.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:76528>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

ANNE-SOPHIE GLOOR

Stratégies de traduction dans la poésie contemporaine

À l'exemple de deux poètes contemporains
germanophones et de leurs traductions

Directrice : Mathilde Fontanet

Jurée : Anja Lindner

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

Contents

Introduction	3
Partie théorique	4
Traduire la poésie	4
Rythme	5
Son	7
Structure	8
La poésie comme genre littéraire	9
Poésie contemporaine	10
La créativité en poésie	12
Analyse : Lichter in Menlopark – Lumières à Menlopark	15
Présentation.....	15
Raphael Urweider	15
Simon Koch	16
Lichter im Menlopark – Lumières à Menlopark.....	17
Analyse thématique	17
Majuscules et ponctuation	17
Le découpage	19
Le rythme	21
Les sonorités	23
Le sens.....	24
Analyse par poème	26
Fingersatz – Doigté.....	26
Agitato.....	27
Lento	29
Vivace.....	31
Andantino.....	33
Quanten – Quanta	34
Simon Koch : traduire l'équilibre	37
Klimaforschung – Recherche climatique.....	38

Présentation.....	38
Nora Gomringer	38
Vincent Barras.....	38
Klimaforschung – Recherche climatique.....	39
Analyse thématique	39
Aspect formel et étrangetés	39
Arrangement des mots et effet visuel	41
Syntaxe.....	42
Perspective.....	44
Analyse par poème	45
Tragödie – Tragédie	45
Kieselweg – Chemin de galets.....	47
Liebesrost – Rouille d’amour	48
Wie geht das noch – Comment ça va déjà.....	50
Weiss – Blanc	51
Vater: sagen die Kinder – Père : disent les enfants	52
Etymologie der Werktätigen – Étymologie des actifs.....	54
Daran sterbe ich jetzt aber sicher – Mais je vais sûrement mourir de ça maintenant.....	55
Stratégies du traducteur : harmonie et cohérence	56
Analyse comparative.....	57
Étrangetés	57
Créativité et libertés	61
Objectifs.....	66
Stratégies	67
Conclusion.....	70
Bibliographie.....	72
Annexe	75

Introduction

Le désir de traduire correspond souvent à celui de communiquer et de faire communiquer – les cultures, les styles, les poétiques et bien d'autres selon le domaine où s'opère l'acte de traduction. Il a ceci de commun avec le désir d'écrire de la poésie, qui consiste à communiquer une expérience personnelle à un public, que celui-ci soit large ou restreint. La traduction est aussi un désir qui se concrétise sous la forme matérielle du texte traduit, et les méthodes pour aboutir à ce résultat matériel sont nombreuses. Étudier les stratégies de traduction permet d'étudier la manière de concevoir un texte, d'une part, et de concevoir la démarche de traduction, d'autre part. Ainsi, étudier les stratégies de traduction en poésie contemporaine permet, dans le même temps, d'esquisser des pistes de réflexion sur la manière dont certains traducteurs d'aujourd'hui perçoivent le texte littéraire, et sur la manière dont ils perçoivent l'acte de traduction. Le présent travail a donc pour but de répertorier des stratégies de traduction en se basant sur des textes et leurs traductions, afin d'en conclure une tendance commune ou, au contraire, plusieurs conceptions actuelles de la traduction.

En poésie, le traducteur n'est pas seulement l'un des lecteurs du texte, il en est aussi un décrypteur qui peut transmettre sa lecture personnelle aux lecteurs du texte traduit. Chaque poème est une courte énigme qu'il doit résoudre avant de communiquer la réponse qu'il apporte à celle-ci dans la version traduite. Cette liberté d'interprétation lui permet d'exprimer de la créativité et, parfois, d'explicitier sa lecture du texte. De plus, l'importance de l'aspect formel en poésie lui donne l'occasion de jouer avec la langue cible afin d'en dégager des sonorités particulières. Nora Gomringer et Raphael Urweider, deux poètes germanophones, ont été traduits durant ces dix dernières années par, respectivement, Vincent Barras et Simon Koch, deux traducteurs romands. L'analyse portera tout d'abord sur les deux recueils de poèmes traduits pris séparément, en s'arrêtant sur les particularités des deux écritures poétiques avec ce qu'elles présentent comme difficultés du point de vue de la traduction. Une analyse comparative des stratégies de traduction suivra, qui s'articulera autour de quelques thèmes applicables aux deux traductions. L'approche du poème traduit ne sera pas normative, mais plutôt descriptive et comparative.

Comme l'analyse critique portant sur l'œuvre d'un auteur, l'analyse de l'œuvre d'un traducteur doit prendre en compte le fait que sa démarche n'est pas nécessairement consciente. Il

s'agira donc de se fonder sur le texte lui-même, indépendamment de l'intention qu'avait le traducteur en le produisant ; ce qui impliquera que l'analyse sera tributaire de la lecture subjective du texte. De cette manière, il sera possible de baser l'analyse du texte traduit sur des solutions de traduction qui ne relèvent pas d'un choix conscient du traducteur.

Partie théorique

Traduire la poésie

Dans le domaine de la traduction littéraire, quel que soit le genre considéré, le traducteur est souvent appelé à faire preuve de créativité, ce qui est moins le cas dans d'autres types de traduction, que l'on qualifiera de plus rigoureux ; ceux-ci demandent davantage de précision et se prêtent moins aux remaniements de la langue. Ce qu'éprouve le lecteur en lisant le texte littéraire traduit varie d'une traduction à l'autre ; une version traduite peut le toucher plus qu'une autre sans qu'il puisse fonder son jugement sur des arguments rationnels – de la même manière qu'un texte littéraire qu'il lit dans la langue de parution originale peut le toucher plus qu'un autre. La traduction de textes poétiques, plus fondamentalement encore que la traduction de la prose, fait appel à la part d'auteur qui réside dans le traducteur. En effet, la poésie s'appuie davantage sur l'harmonie de la langue, et le sens du texte y est un élément moins central. Le traducteur de poésie, comme un artisan, manipule la langue afin d'obtenir un résultat qu'il ressent comme semblable au texte d'origine.

Cette spécificité de la traduction de textes poétiques est exprimée dans de nombreuses définitions de la poésie, qui insistent sur le caractère inséparable de la forme et du sens dans ce genre littéraire. Au XVIII^e siècle déjà, Johann Georg Sulzer a avancé qu'un poème traduit littéralement, autrement dit sans que le traducteur attache d'importance à la musicalité, perdrait sa « force », et n'avait donc plus l'effet d'un texte lyrique sur son lecteur¹. Au XX^e siècle, le théoricien et écrivain russe Efim Etkind définissait la poésie comme « l'union du sens et des

¹ Bernik France, « Unübersetzbarkeit der Lyrik ? », in : Bernik France, *Lyrikübersetzung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2006, p. 7.

sons, des images et de la composition, du fond et de la forme ». Il ajoutait que, si l'on ne traduit que le sens d'un poème, « il ne restera rien », puisque l'une des composantes essentielles du poème sera perdue. Enfin, l'écrivaine et traductrice suisse Monique Laederach parlait de la poésie comme d'une « convergence de signes et de sons inséparablement liés ». En parcourant la littérature publiée à ce sujet, on constate que les théoriciens de la traduction poétique sont presque unanimes pour affirmer que l'aspect formel du texte poétique est aussi important que son sens². Lorsque l'on s'intéresse à la traduction poétique, il est donc particulièrement intéressant d'étudier la manière dont est traduite la forme du texte, en plus de sa signification et de sa place dans un contexte littéraire. Pour plus de clarté dans l'analyse, il est possible de répartir l'aspect formel d'un texte poétique en trois catégories : l'aspect rythmique, l'aspect sonore, et l'aspect visuel.

Nous ne parlerons pas en détail du vaste sujet qu'est la restitution du sens dans une traduction, puisqu'il n'est pas spécifique à la traduction de la poésie. Nous partirons du principe que deux systèmes de langue ne permettent pas la production de deux textes ayant exactement le même sens, et qu'il faut donc concentrer l'étude des textes sur les passages où les différences de sens ne sont pas liées au manque de symétrie des langues. Il s'agira donc d'observer les passages où le sens du texte a été modifié de façon intentionnelle, que ce soit pour expliciter l'interprétation du traducteur ou pour mieux respecter la forme du poème.

Rythme

Le rythme d'un texte varie d'une langue à une autre ; il est possible d'observer ce phénomène très simplement en prêtant attention à la ponctuation et au découpage des phrases dans différents textes et leur traduction. Prenons par exemple la dernière strophe de la ballade *Der Erlkönig* de Goethe³ et sa traduction par Jacques Porchat⁴ :

Dem Vater grauset's; er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,

Le père frémit, il presse son cheval,
Il tient dans ses bras l'enfant qui gémit ;

² France Bernik mentionne un exemple du contraire en la personne de Theodor W. Adorno, pour qui seul le sens du poème doit être traduit, la musicalité pouvant être « entendue » même par un auditeur ne parlant pas la langue du texte d'origine. Bernik France, op.cit., p. 8

³ von Goethe Johann Wolfgang, « der Erlkönig », in : Karl Eibl: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 2. Deutscher Klassiker-Verlag: 1987, S. 107-108

⁴ Brasey Édouard, *Encyclopédie des héros du merveilleux*, Le Pré aux Clercs, Paris, 2009.

Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

Il arrive à sa maison avec peine, avec angoisse :
L'enfant dans ses bras était mort.

L'un des deux points-virgules de l'allemand est traduit par une virgule, l'autre par deux points, mais l'une des virgules du texte original est rendue par un point-virgule. De plus, une virgule absente a été rajoutée dans la traduction. Le rythme de lecture, que ce soit à haute voix ou non, n'est donc pas le même dans ces deux strophes. De plus, le traducteur n'a pas choisi de conserver le nombre de pieds, la métrique diffère donc également dans ces deux versions.

Certes, le rythme n'est pas une simple affaire de ponctuation, et ne se résume pas à la métrique. Le rythme, une notion difficile à définir, a souvent été associé à la poésie ; en effet, il a pu être confondu avec la notion de versification, la technique du vers, qui relève de la mesure du rythme. Dans leur *Traité du rythme*⁵, Gérard Dessons et Henri Meschonnic parlent du rythme comme d'un « mouvement », et non un « compte ». Ils soulignent la différence entre le rythme et sa mesure. Ils aboutissent à la définition du rythme dans le langage comme « l'organisation du mouvement de la parole »⁶. Selon cette définition, l'absence de mètre, courante dans la poésie contemporaine, n'implique pas l'absence de rythme. Cependant, l'absence de structure métrique régulière peut rendre plus subjective l'étude du rythme dans un poème et sa traduction. Dans l'analyse de poésie contemporaine, il s'agit parfois de s'appuyer sur le vers syllabique, plus facile à mesurer. Par ailleurs, Martin Lott, l'auteur de *Dichtung, Lyrik und Musik*⁷, considère la syllabe comme la plus petite unité rythmique de la poésie et de la prose⁸. La syllabe est particulièrement importante en français, une langue syllabique où l'accentuation tonique est peu marquée ; en allemand, bien que l'accent tonique soit à la base des normes de métriques dans la poésie moderne⁹, il est possible de compter les syllabes. En effet, il n'y a pas d'accent tonique sans syllabe, l'accent différenciant les syllabes accentuées des syllabes non accentuées. L'unité rythmique de taille supérieure à la syllabe est le vers, composé d'un nombre régulier ou irrégulier de syllabes, ainsi que d'un motif régulier ou irrégulier d'accents toniques. Selon Martin Lott, l'unité constituée par le vers est l'élément qui distingue la poésie de la prose, car elle s'ajoute à la phrase en tant que composante du rythme. Le poème comporte donc un double continuum, la

⁵ Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Dunod, Paris, 1998.

⁶ Gérard Dessons, Henri Meschonnic, op. cit., p. 26.

⁷ Martin Lott, *Dichtung, Lyrik und Musik : Bemerkungen zum Rythmus und der Sprache in der Dichtkunst*, Hamburg, Kovac, 1996.

⁸ « Silben sind in der Prosa die kleinsten rhythmischen, in der Dichtung die kleinsten metrisch rhythmischen Einheiten. », Martin Lott, op. cit., p. 35.

⁹ On parle d'*akzenduirendes Versprinzip*

phrase et le vers. En analysant des textes poétiques contemporains, il est parfois nécessaire de se départir du lien entre vers et métrique pour considérer le vers comme un élément structurel du poème – pour le dire simplement, l’assimiler à une ligne. Pour compter les syllabes d’une ligne, nous adopterons la méthode traditionnelle utilisée pour compter les syllabes en poésie, sans tenir compte des potentielles diérèses.

Son

Le fait que les poèmes sont aujourd’hui rarement écrits pour être déclamés ne signifie pas que l’harmonie sonore du texte soit devenue négligeable. En effet, la sonorité peut être perçue par le lecteur d’une autre façon ; il a la capacité de se faire une certaine image mentale des sons qu’il entendrait si le poème était lu à haute voix. On pourrait les qualifier de sons « potentiels ». Il est possible d’en faire l’expérience et de lire, sans produire de son, plusieurs mots similaires. Prenons pour exemple les deux noms « ville » et « bille ». Même si la dernière syllabe est orthographiée de manière identique, le cerveau est capable de distinguer automatiquement la différence entre les deux sons potentiels. Par ailleurs, ces deux mots ne riment pas, selon la définition du terme, qui conserve son importance dans la poésie contemporaine. Selon le *Grand Robert*, la rime est en effet la « disposition de sons identiques à la finale de mots placés à la fin de deux unités rythmiques »¹⁰. De même, il est déroutant de lire un texte où figurent des mots que l’on ne saurait pas prononcer – des toponymes inconnus, par exemple, car il est alors impossible d’imaginer les sons potentiels.

Selon le test de Köhler, il semblerait que la perception de certaines sonorités ait un caractère universel. Ce test fait associer les mots sans signification « malumba » et « takete », deux mots sans signification, à deux dessins abstraits, l’un de forme arrondie, l’autre plus angulaire. Or, les sujets du test, des anglophones, ont très majoritairement associé « malumba » à la forme arrondie et « takete » à la forme angulaire¹¹. Cependant, ce n’est pas le cas de tous les

¹⁰ Le Grand Robert en ligne, <http://gr.bvdep.com/>, consulté le 24.03.2015.

¹¹ Voir Laederach Monique, *Traduire la poésie*, p. 8. Un test similaire a été reconduit au début des années 2000, avec certains participants parlant anglais, d’autres Swahili et Kitongwe. Les deux mots utilisés étaient « takete » et « uloomo ». Les résultats se sont avérés similaires : « takete » a été associé à la forme angulaire et « uloomo » à la forme arrondie. cf. Maurer D., Pathman T, et Mondloch C.J., « The shape of boubas: Sound-shape correspondences in toddlers and adults », in: *Developmental Science* 9 (3), 2006, pp. 316–322.

phonèmes. De plus, la signification d'un mot peut influencer la manière dont on en perçoit la sonorité. Le traducteur peut également rencontrer des difficultés en traduisant des textes comportant des phonèmes existant dans une seule langue, notamment les nasales de la langue française, ou le [ç] allemand, le « Ich-Laut ». Il peut alors essayer de remplacer le phonème de la langue source par un autre de la langue cible qui, selon lui, produit un effet semblable. Cette similarité reste subjective, comme de nombreux éléments de la traduction poétique. Notons que ces problèmes se posent en particulier lors de la traduction de poèmes où la sonorité est un élément central, primant sur le sens. Le Centre de traduction littéraire de Lausanne s'est essayé, lors d'un séminaire tenu en 1992, à traduire un poème dont la composante sonore primait sur la composante signifiante¹². En comparant les différentes traductions auxquelles ont abouti les participants, on constate que la sonorité peut créer une atmosphère aussi bien que le contenu d'un poème. Dans le cadre de cet exercice, le vers « silsam soliman » a été traduit par : « Six cents Solimans », « S'il sent Soliman », « silsame soliman », « sentement, sussurend », « six cents sots liment en » et « sesame soliman ». Une seule traduction contenait un sens. Toutes différaient de l'original et l'une de l'autre. Cela soulève la question des contraintes que s'imposent les traducteurs – et des libertés qu'ils prennent –, que nous traiterons plus avant au point consacré à la créativité en poésie.

Structure

Comme mentionné précédemment, le lecteur peut différencier mentalement des mots aux sonorités différentes, même si leur orthographe est identique. Toutefois, il peut aussi faire le rapprochement entre plusieurs mots prononcés différemment mais ayant plusieurs lettres en commun dans leur composition. Prenons pour exemple, cette fois, les mots « bille » et « bile ». Pour autant qu'ils ne soient pas trop éloignés l'un de l'autre dans un texte, leur similarité orthographique ne passe pas inaperçue. Dans les poèmes qui ne sont pas écrits pour être lus à haute voix, la composante visuelle prend de l'importance. Le traducteur conserve cette composante en faisant attention à la longueur des mots et à l'endroit où il découpe ses phrases. Un autre élément, peut-être plus évident, de l'aspect visuel du poème est sa structure, c'est-à-dire la longueur de ses vers et des espaces qui les séparent. De tels jeux avec la structure remontent à

¹² H.C. Artmann, « vers für den gestrigen traum », cf. Annexe

l'antiquité ; de nombreux poètes connus, comme Mallarmé ou Apollinaire, s'y sont essayés. Plus tard, au XX^e siècle, a été créé le mouvement de la *Konkrete Poesie*, dont Eugen Gomringer, père de Nora Gomringer, était l'une des figures de proue dans les années 1950. En réinventant la structure, la poésie visuelle introduit une méta-composante dans le texte, qui ne peut être perçue qu'à l'écrit. Ses adeptes utilisent le signe linguistique en tant qu'icône, autrement dit en tant que signe dans un sens plus large, et créent un rapport entre forme et sémantique¹³.

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

Ici, l'espace au milieu du poème prend tout son sens, puisqu'il illustre l'unique mot du poème, « schweigen », en représentant visuellement le silence encadré par la parole, ou le non-silence. Un élément autre que le contenu, à savoir la forme, crée du sens.

La poésie comme genre littéraire

La poésie est une forme littéraire et, en tant que telle, s'inscrit dans un réseau intertextuel. En effet, la complexité de la traduction poétique ne provient pas uniquement de l'aspect formel du poème, mais aussi de la façon dont elle est ancrée dans le paysage littéraire. La traduction du texte poétique fait interagir l'univers littéraire de l'écrivain et celui de son traducteur, ce qui implique que des réseaux d'influences littéraires se créent. En effet, le choix de traduire certains éléments d'un poème est subjectif et peut donc être rattaché au style particulier d'un auteur-traducteur. Plusieurs théoriciens contemporains parlent de poétiques de traduction pour décrire cet ensemble de caractéristiques propres à un traducteur. Mathilde Vischer inclut quatre composantes principales dans le concept de poétique traductive : le style, le rythme, la trace du

¹³ « Visuelle Poesie weist auf die ikonische Qualität sprachlicher Zeichen hin und erzeugt ein Spannungsverhältnis zwischen äusserer Form und Semantik. », Bachleitner Norbert, « Visuelle und Kinetische Poesie », in : *Formen digitaler Literatur 2.0*, <http://complit.univie.ac.at/skripten/digitale-literatur-20/>

traducteur, ainsi que le « pacte lyrique », une notion tirée du livre d'Antonio Rodriguez¹⁴. Elle parle aussi de l'intertextualité, c'est-à-dire des liens – référentiels ou non – qui s'instaurent entre plusieurs textes – inévitablement puisque l'auteur d'une œuvre est lui-même lecteur d'autres œuvres. Alessandro Ghignoli ajoute à ces éléments le contexte culturel et social dans lequel est traduite une œuvre, qui est aussi, pour lui, un élément constituant d'une poétique¹⁵. Il faut remarquer que le contexte de publication de l'original diffère toujours du contexte de traduction ; toutefois, il peut différer dans une moindre mesure si l'auteur et le traducteur se trouvent dans des contextes socio-culturels proches dans l'espace et le temps.

Poésie contemporaine

La langue évolue, et écrivains et traducteurs sont les premiers à suivre cette évolution, voire à la guider. Les textes et leurs traductions sont indissociables de la langue d'une certaine époque. Cependant, alors que les œuvres littéraires restent « inchangeables » et achevées, elles sont souvent retraduites ; ainsi, il semblerait absurde que les romans de Chrétien de Troyes que l'on trouve dans les bibliothèques actuelles soient uniquement traduits en allemand du XII^e siècle. Les traductions permettent de franchir des barrières spatiales, mais aussi temporelles. Pour la plupart des historiens, l'époque contemporaine débute en 1789¹⁶. Cependant, dans la littérature contemporaine, qui fait l'objet de notre réflexion, le mot *contemporain* fait référence à l'époque « actuelle », une notion qui varie continuellement. Une des difficultés de définir le champ de la poésie contemporaine est donc l'obligation de délimiter une période « actuelle », qui puisse se compter en années ou en dizaine d'années. Pour la rédaction du présent travail, plutôt que de choisir une période, nous avons choisi de considérer les auteurs écrivant en 2015, ou, dans le doute, ayant publié durant les vingt dernières années. Cette définition restrictive implique certaines particularités que l'on ne rencontre pas dans l'étude d'auteurs moins récents ; par exemple, la littérature secondaire sur le sujet est peu abondante, et il est plus difficile de se

¹⁴ Le pacte lyrique, selon Antonio Rodriguez, « articule la mise en forme du pâir humain » (Rodríguez Antonio, *Le Pacte lyrique*, Éditions Mardaga, Bruxelles, 2003). L'affectivité qu'il implique donne lieu, selon Mathilde Vischer, « à une inscription de marques subjectives dans tout texte » qui « s'inscrivent dans l'ensemble [du texte] » et ont des conséquences sur le texte traduit. Vischer Mathilde, *La traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, éditions Kimé, Paris, 2009, pp. 31-47.

¹⁵ Ghignoli Alessandro, *Transmediazioni : lingua e poesia*, Kolibri, Bologna, 2011, p.

¹⁶ Selon la définition du CNRTL, en histoire, contemporain signifie « qui se situe après l'époque dite moderne, après 1789 ». <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/contemporain> consulté le 23.03.2015.

fonder sur la critique pour s'atteler à explorer un ou plusieurs textes littéraires. Le traducteur désirent traduire de la poésie contemporaine rencontre aussi des difficultés propres à cette « époque » peu clairement définie.

Dans l'analyse de la littérature plus ancienne, une distinction s'est faite progressivement entre les œuvres qui sont entrées dans le canon et celles qui sont tombées dans l'oubli. Cette distinction est loin d'être immuable, mais elle influence le traducteur s'attaquant à des textes écrits dans le passé, de deux manières principalement. Premièrement, elle influence le choix de traduire ou retraduire une certaine œuvre plutôt qu'une autre ; deuxièmement, elle influence l'interprétation de l'œuvre, car le traducteur peut appuyer son interprétation sur la critique s'il en existe une. En traduction de poésie contemporaine, le choix est plus libre, ou du moins les contraintes sont autres. En ce qui concerne le choix de l'œuvre à traduire, on remarque que le traducteur de littérature contemporaine est souvent un agent essentiel de la transmission d'une œuvre à un nouveau public. Il peut se faire le défenseur d'une œuvre et la propager en la traduisant, bien sûr, mais aussi en la présentant à une maison d'édition. Dans ce cas de figure, traduire est une démarche personnelle et même une profession de foi artistique. La situation n'est pas identique lorsque le choix du traducteur se porte sur des textes plus anciens, car il est dans ce cas difficilement dissociable d'une démarche historique. On pense par exemple aux projets de retraduction visant à apporter une approche moderne à des textes anciens, afin de faciliter la lecture ou de défendre une nouvelle conception de la traduction littéraire. Pour ce qui est de l'interprétation, le traducteur de littérature contemporaine a la possibilité d'aborder le texte à traduire sans être encombré d'autant de préjugés. En effet, les critiques ne se sont pas toujours penchés sur le texte qu'il traduit. Son rôle de premier lecteur et d'interprète – de « transducteur » – prend beaucoup d'importance, puisque ses successeurs, ceux qui retraduiront le texte, seront influencés par sa lecture et son interprétation.

Cependant, plus que la contemporanéité en général, il convient ici de traiter de l'époque qui nous est contemporaine. La théorie et la pratique de la traduction à l'époque contemporaine sont de vastes domaines, dont nous n'énumérerons que quelques caractéristiques générales. Selon Kurt Drawert, qui a publié en 2001 une anthologie de poésie contemporaine allemande, la littérature du XXI^e siècle a retrouvé une certaine « normalité » après plusieurs décennies de constructivisme. Ainsi, alors que cela aurait encore paru anachronique il y a peu, les poètes contemporains n'hésitent plus à avoir recours à des formes et des éléments de style plus

classique. Cependant, il ajoute qu'un changement fondamental s'est opéré avec la réunification des espaces politiques, et que la disparition de cette bipolarité a entraîné la disparition d'une perception commune de la réalité¹⁷. La poésie contemporaine est personnelle. Par ailleurs, l'art contemporain attache de l'importance au concept artistique défini par l'artiste, qui n'est pas forcément apparent. Ce phénomène est plus facilement observable dans les arts picturaux contemporains tels que la photographie, la peinture et la sculpture. L'expression d'un concept artistique passe parfois par des éléments extérieurs à l'œuvre : par la façon dont l'artiste peut la décrire et la commenter, ou par des éléments intermédiaires, comme le titre. À ce sujet, on note que le titre a changé de fonction au fil des courants artistiques. Il ne décrit plus uniquement le contenu de l'œuvre, mais y ajoute quelque chose et guide parfois l'interprétation du lecteur. Par exemple, le titre du roman de George Perec, *la disparition*, fait non seulement référence à la disparition du personnage principal, mais aussi à la fameuse contrainte que s'est donnée l'auteur en écrivant sans la lettre *e*¹⁸. Enfin, dans la théorie contemporaine de la traduction, le concept de fidélité au texte original s'est effacé au profit d'autres idées, comme celle de loyauté. Comme le formule Christiane Nord, la loyauté fait référence à la « responsabilité du traducteur envers ses partenaires dans l'interaction traductionnelle »¹⁹. Contrairement à la notion de fidélité, qui renvoie à la relation entre texte d'origine et texte traduit, la loyauté se réfère à la relation entre des personnes.

La créativité en poésie

À bien des égards, les problématiques de la recherche en traduction sont empruntées à (ou commune avec) d'autres disciplines, telles que la linguistique, les études littéraires ou les sciences cognitives. Ainsi, seule une approche pluridisciplinaire semble pouvoir englober ce champ d'étude complexe. Il en est de même pour la créativité en traduction, qui a occupé des chercheurs provenant de plusieurs horizons, en particulier à partir du début des années 1990. Il se peut que la popularité de la recherche sur la créativité ait été encouragée par un phénomène connu dans la recherche et décrit par le *hype cycle* de Gartner²⁰ : lorsqu'un sujet de recherche est

¹⁷ Drawert Kurt (éd.), *Lagebesprechung : junge deutsche Lyrik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001. Vorwort, p. 12-13.

¹⁸ Georges Perec, *La Disparition*, coll. « Collection L'Imaginaire », Gallimard, Paris, 1989.

¹⁹ Nord Christiane, *La traduction : une activité ciblée*, Artois Presses Université, Artois, 2008, p. 149.

²⁰ www.gartner.com/technology/research/methodologies/hype-cycle.jsp, consulté le 28.04.2015

populaire, les chercheurs ont tendance à l'inclure dans leurs travaux, même s'il ne correspond pas spécifiquement à leur thème de prédilection. Les premières recherches sur la créativité sont donc relativement éclectiques. En ce qui concerne la traduction littéraire, le concept de créativité a permis d'accorder davantage de légitimité au texte traduit en tant qu'œuvre à part entière. Parler de créativité reflète la volonté plus ancienne de redéfinir la traduction et de lui attribuer un nouveau statut. En 2015, la créativité a quelque peu perdu de son attrait au profit des études sur les processus cognitifs de la traduction. Néanmoins, c'est une question inévitable lorsque l'on se penche sur la traduction de poésie. Subjectivité et créativité ont conduit les théoriciens de la traduction poétique à définir plusieurs concepts pour exprimer la part de création dans le processus traductif. Haroldo de Campos a défini le concept de « translucifération » : comme le résume Inès Oseki-Dépré²¹, le traducteur « luciférien » s'approprie l'œuvre traduite dans une opération « diabolique », transluciférienne²². On trouve le terme de « transduction »²³ chez plusieurs auteurs, dont Jean-Charles Vegliante, qui la qualifie de « véritable traduction ». Enfin, le « transauteur »²⁴ d'Alessandro Ghignoli est un concept qui réunit les fonctions du traducteur comme écrivain, médiateur, et interprète.

La créativité est liée à la conception relativement nouvelle du traducteur en tant qu'auteur. Le fait de réfléchir à la créativité dans la traduction, et donc aux libertés que le traducteur peut prendre, implique également de penser ses contraintes. C'est en effet en arrivant à une situation d'équilibre entre le respect de certaines contraintes et la prise de certaines libertés qu'une traduction peut être harmonieuse tout en restant loyale. Si le traducteur s'efforce d'accomplir l'impossible en respectant toutes les contraintes du texte original, la traduction sera littérale et indigeste. S'il s'autorise trop de libertés, le texte en langue cible perdra son statut de

²¹ Inès Oseki-Dépré, Oseki-Dépré Inès, *Traduction et poésie*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004, p.7

²² La translucifération est un concept de Haroldo De Campos, qui se base sur Walter Benjamin et son idée de la traduction « angélique » comme porteuse du message de la langue pure. Haroldo De Campos va plus loin et définit la traduction « luciférine », qui « se refuse à servir un contenu de façon soumise » et qui vise même, « à la limite, l'oblitération de l'original ». De Campos Haroldo, « Translucifération », in : Hapax Magazine n.4, « Jeux », 1985. Version revue, corrigée et traduite par Inès Oseki-Dépré, Aix-en-Provence, octobre 2006. <http://en.calameo.com/read/000047099e738bd0eb0d0>, site consulté le 23.06.2015.

²³ Selon Jean-Charles Vegliante, la transduction est un « passage entre deux énonciations » qui part, « après l'étape de la lecture, d'un « sens naissant » dont elle *rejoue* la durée créatrice. » Cependant, dans ce cas, le processus créatif est soumis à la « création originale de l'auteur » qui doit être « *mimée* » par le traducteur. Vegliante Jean-Charles, *D'écrire la traduction*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1996.

²⁴ Selon Alessandro Guignoli, le « transauteur » est « un autore intermedio nella comunicazione letteraria dell'opera tradotta. ». C'est un intermédiaire entre une culture et une autre, dont la traduction produit un sens linguistique et culturel allant au-delà des intentions de l'auteur. Guignoli Alessandro, « Identità e immagine: la ricezione della poesia italiana contemporanea in Spagna. Il « transauteur » nella comunicazione letteraria tradotta », in : *Diacronie*, n.5, janvier 2011. http://www.studistorici.com/dossier/numero_5/, site consulté le 23.06.2015.

traduction. Comme le souligne Monique Laederach, « à partir de la *situation de désir*, c'est bien à l'efficacité qu'il faudrait tendre pour la traduction plutôt qu'à un mimétisme aussi mathématique que possible ». L'efficacité à laquelle le traducteur doit tendre consiste en un équilibre entre libertés et contraintes, équilibre qui n'est pas atteint de la même manière par tous les traducteurs. En effet, la définition des contraintes et des libertés est sujet à discussion. De nombreux théoriciens distinguent les tendances « sourcières » des tendances « ciblistes » : les partisans de la traduction sourcière cherchent à orienter le lecteur vers le texte d'origine en produisant une traduction qui peut sembler étrange, mais signifie par là même que le texte est une traduction ; quant aux partisans de la traduction cibliste, ils essaient de faire oublier au lecteur le statut de traduction du texte en produisant une version intégrée dans la langue cible. Il faut ajouter que la créativité a ses limites. Comme le fait remarquer Paul Kussmaul dans *Kreatives Übersetzen*, la créativité ne sort pas du cadre de l'« Akzeptanz », la tolérance du public envers la nouveauté, qui dépend du contexte spatial, culturel et temporel²⁵.

Il faut noter que les contraintes ne sont pas des obstacles à la créativité. Au contraire, elles peuvent être source de créativité. L'obligation de respecter une contrainte, par exemple une rime ou un nombre de syllabes constant, implique des modifications dans le texte. Le traducteur peut alors avoir recours à un vocabulaire ou à des tournures de phrases auxquelles il n'aurait pas songé en écrivant « naturellement », sans contraintes. Comme le souligne Paul Kussmaul, « eine kreative Leistung entsteht aus der Unzufriedenheit mit einer Situation »²⁶. L'insatisfaction éprouvée en traduisant un poème mot à mot pousse le traducteur à trouver de nouvelles solutions aux problèmes liés aux contraintes qu'il présente. Dans les textes poétiques étudiés à l'occasion du présent travail, il s'agira de déterminer s'il y a une hiérarchie dans les contraintes que se posent les traducteurs. Le respect du sens, de la forme, l'introduction d'ambiguïtés ainsi que l'idiotisme de la langue seront les principaux éléments observés. On peut déjà supposer que le respect d'un de ces éléments entraîne le non-respect d'autres éléments, et donc des occurrences d'écriture créative.

²⁵ Kussmaul Paul, *Kreatives Übersetzen*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2000, p. 17.

²⁶ Kussmaul Paul, *op. cit.*, p. 17.

Analyse : Lichter in Menlo Park – Lumières à Menlo Park

Présentation

Raphael Urweider

Raphael Urweider est un auteur et musicien suisse né en 1974 à Berne. Ses œuvres poétiques, composées à partir des années 1990, sont réunies dans plusieurs recueils, dont seul *Lichter in Menlo Park* a été traduit en français. Outre la poésie, il s'intéresse à l'aspect purement sonore de la langue et compose également des œuvres destinées à être entendues. Il fait notamment du *slam*, de la poésie libre parlée. Le poète a reçu plusieurs prix depuis 1999, dont le prix Leonce et Lena de la ville de Darmstadt et le prix de la Fondation Schiller Suisse en 2008. Selon Daniel Rothenbühler, l'auteur de la préface de *Lichter in Menlo Park*, Raphael Urweider se trouve « à mi-chemin entre les poètes qui tendent à l'expression d'une vérité et ceux qui libèrent la parole du devoir de transmettre des contenus »²⁷. Le fond et la forme de ses poèmes se disputent la place d'honneur dans ses textes organisés avec une précision mécanique. Enfin, Raphael Urweider est aussi traducteur. Il a notamment traduit Robert Walser du suisse allemand à l'allemand.

Raphael Urweider est musicien autant que poète, et ses œuvres écrites reflètent la liberté de la langue parlée présente dans le *slam* ou le rap. Il retranscrit les sonorités de sa langue, car ses textes écrits et publiés sont destinés à être vus avant d'être entendus. Quand on pense à l'aspect visuel de la poésie, c'est certainement la poésie visuelle – comme la *konkrete Lyrik* – qui vient immédiatement à l'esprit. Cependant, à partir du moment où un poème est imprimé et est destiné – exclusivement ou non – à être lu, il comporte une composante visuelle significative. L'orthographe des mots, ainsi que la disposition des phrases et des espaces, influencent la réception du texte par le lecteur de la même manière que le ton ou les pauses chez l'auditeur. Dans la poésie uniquement destinée à être lue, ce qui aurait pu être transmis par les sons est donc souvent transmis par des moyens visuels. Dans ses textes, Raphael Urweider retranscrit l'importance des sonorités de la langue parlée en créant son propre espace sur la page. On peut observer plusieurs exemples de ce phénomène : le changement de strophe n'est plus exprimé par

²⁷ Urweider Raphael, *Lichter in Menlo Park / Lumières à Menlo Park*, traduit de l'allemand par Simon Koch, préface de Daniel Rothenbühler, Éditions Empreintes, Moudon, 2005, p. 15.

une structure de rimes mais par des espaces sur le papier ; le nombre de pieds cède de l'importance à l'ordre des mots et à leur place dans une ligne ; les majuscules que l'allemand met au début des mots sont supprimées pour conserver la fluidité visuelle du texte. Les poèmes sont construits en structures à laquelle le poète-ingénieur adapte son texte en le coupant à des endroits inattendus. Sans ponctuation, majuscules ni rimes, la poésie de Raphael Urweider est à la poésie traditionnelle ce que le *slam* est à la musique : monocorde, fluide et libre car non soumise à une mélodie ou à un rythme.

Simon Koch

Simon Koch est un journaliste et traducteur littéraire. Il a grandi à Bienne dans un environnement bilingue, ce qui lui permet de traduire du suisse-allemand et de l'allemand vers le français. En plus des poèmes de Raphael Urweider, il a également traduit des textes en prose et du théâtre. Actuellement, il est aussi rédacteur en chef adjoint au journal *Le Matin*.

Dans la traduction de *Lichter im Menlopark*, Simon Koch est confronté à plusieurs situations de traduction complexes, ce qui lui permet de déployer une part de créativité dans les poèmes traduits. Comme dans la plupart des traductions d'œuvres poétiques, cette complexité provient de la richesse du texte source ; les poèmes ne reposant pas sur un seul aspect de la langue, le traducteur doit déterminer quels sont les éléments à reproduire prioritairement dans le texte traduit. Simon Koch a eu des contacts réguliers avec Raphael Urweider pendant le processus de traduction. Ce dernier a eu l'occasion de faire des remarques sur le texte traduit, et en particulier sur sa musicalité. « Fingersatz », la partie la plus exigeante de par sa composante visuelle, a été traduit en dernier. L'objectif de la traduction était de rendre justice à la langue particulière d'Urweider et de suivre une optique de cohérence. La priorité a été donnée au respect des images mentales évoquées par le texte, puis à celui de la musicalité, et enfin à celui des double-sens et des jeux sur la ponctuation.

Lichter im Menlopark – Lumières à Menlopark

Lichter im Menlopark est un recueil de poèmes. Écrites à partir de 1994, les œuvres qui le constituent ont été créées individuellement avant d'être rassemblées pour la publication de l'ensemble chez Dumont en 2000. Dans un entretien publié par la revue *Feuxcroisés*, Raphael Urweider dit lui-même qu'il n'envisageait pas d'en faire une œuvre cohérente, mais plutôt une boîte à fiches²⁸. Le recueil est subdivisé en neuf ensembles de poèmes, dont chacun des textes possède une individualité propre et présente des caractéristiques qui lui sont particulières, tout en conservant une unité. L'unique traduction publiée en français, celle de Simon Koch, est parue en 2005, cinq ans après la publication du recueil.

L'analyse du recueil et de sa traduction ira du générique au particulier. Commençant par l'étude de certains thèmes récurrents, elle continuera par l'observation de certains poèmes en particulier, ainsi que des stratégies développées Simon Koch dans différents passages.

Analyse thématique

Majuscules et ponctuation

Raphael Urweider a fait le choix de ne pas mettre de majuscules au début des noms, comme les règles orthographiques de l'allemand l'exigent. De même, il ne ponctue pas son texte. Ces deux choix unifient les textes de son recueil et les rendent particulièrement fluides, permettant au lecteur de s'attacher à la structure du poème sans interruption. Dans le *Traité du rythme* de Gérard Bessons et Henri Meschonnic, la minuscule est par ailleurs qualifiée de « graphie de la continuité », par opposition à la capitale « de substantialisation »²⁹. L'emploi de la minuscule permet également de ne mettre d'emphase sur aucun mot, afin que le rythme monocorde du poème ne soit pas interrompu. Ainsi, les noms, y compris les noms propres, perdent leur solennité. Si la majuscule était utilisée de manière traditionnelle, la mise en valeur de certains mots ne serait pas le choix du poète :

wie johann sebastian bach auch

Wie Johann Sebastian Bach auch

²⁸ Rothenbühler Daniel, « Raphael Urweider : comme si les lieux n'étaient que passagers », in : *Feuxcroisés* n.7, <http://www.culturactif.ch/livredumois/mai05feuxcroises7.htm>

²⁹ *Traité du rythme*, p. 193

sichtlich bewegt als ein weg

Sichtlich bewegt als ein Weg

Dans la strophe reproduite dans la colonne de droite, où les majuscules ont été ajoutées selon les règles orthographiques de l'allemand, plusieurs mots ressortent. Tout d'abord, le premier mot de chaque ligne, « wie » et « sichtlich » ; ensuite, le nom propre « Johann Sebastian Bach » ; enfin, le nom « weg ». Cela a pour effet d'accentuer le découpage par ligne, de créer une hiérarchie artificielle entre les mots, et de supprimer la répétition entre certaines séquences de lettres. La suppression des majuscules a été systématiquement respectée dans la traduction. Cependant, l'effet produit ne peut pas être le même, car le français n'attribue pas de majuscules aux noms communs. Ainsi, la différence entre la version sans majuscules et la version avec majuscules n'y est pas aussi marquée que dans la version d'origine, sauf lors de l'utilisation de noms propres dans le texte :

comme jean-sébastien bach aussi
visiblement transporté ainsi qu'une voie

*Comme Jean-Sébastien Bach aussi
Visiblement transporté ainsi qu'une voie*

À la deuxième ligne, qui ne comporte pas de noms propres, la seule différence est la majuscule en début de phrase. La question se pose également pour la traduction en anglais, dans laquelle la traductrice Rosmarie Waldrop a supprimé les majuscules. Ces solutions sont tout à fait justifiables, et l'absence de majuscule sera remarquée par les lecteurs francophones et anglophones. D'autres solutions, plus radicales, auraient poussé la démarche plus loin qu'en allemand. Par exemple, il aurait été possible d'ôter les accents ; toutefois, cela aurait parfois entraîné des ambiguïtés dans le sens du texte. Cela soulève la question des limites entre traduction et réécriture et des contraintes que s'imposent les traducteurs – ici, comment restituer la suppression des majuscules sans créer d'ambiguïtés ? Comme on l'a constaté dans certains des poèmes analysés, le traducteur préfère souvent ne pas traduire la démarche formelle plutôt que de l'accentuer.

Les poèmes de *Lichter im Menlopark* sont également dépourvus de signes de ponctuation. Les espaces et la structuration des lignes et des strophes les remplacent pour guider le rythme de lecture, en laissant tout de même une plus grande liberté d'interprétation au lecteur. L'absence de ponctuation produit un effet semblable à celui de l'écriture en minuscule : l'impression de fluidité et de continuité dans le texte. Toutefois, le problème de la traduction ne

se pose pas, puisque le français connaît les mêmes signes de ponctuation que l'allemand. Supprimer la ponctuation produit donc un effet similaire dans les deux langues.

Le découpage

Le découpage du poème, l'un des seuls éléments que l'on peut recréer à l'identique dans la traduction, est presque systématiquement identique en français et en allemand. On peut avancer que cet élément est constitutif du texte et que le traducteur doit le respecter – comme dans la *konkrete lyrik* –, au même titre que le contenu signifiant. En tout cas, il s'agit de l'élément formel le plus apparent, et sa conservation est possible, ce qui en fait un aspect du texte privilégié par le traducteur. Même s'il semble aisé de le restituer en langue cible, le découpage des strophes est source de plusieurs difficultés pour le traducteur. En effet, l'ordre des mots n'étant pas toujours identique en langue cible, le découpage des lignes et des strophes n'intervient pas toujours au même endroit dans le poème, comme on peut le constater dans le dernier poème de l'ensemble « continents » :

ungebrochen und vollständig von wasser umgeben
in gemäßigtem klima unter hemisphären geringfügig
anderer konstellation [...]

intact et tout entier entouré d'eau dans un climat
tempéré sous les hémisphères d'une constellation
à peine différente [...]

Dans cet extrait, les deux séquences de mots soulignées ont changé de place dans le texte. À la fin de la deuxième ligne et au début de la troisième ligne, il y a enjambement en langue source et en langue cible, mais pas au même endroit. Le mot « constellation » se retrouve ainsi à la fin d'une ligne, où il est mis en exergue à la place du mot « geringfügig » dans le texte source. Alors que Raphael Urweider laisse souvent les places de fin et début de ligne aux mots les moins remarquables, cette légère modification de l'emphase met en valeur un nom qui attire déjà l'attention du lecteur. Dans le premier cas, le groupe de mots est situé entièrement sur la deuxième ligne en langue source, tandis qu'il y a enjambement au milieu de la séquence en langue cible. Ainsi, c'est à nouveau un autre mot qui occupe la place en fin de ligne. Ici, le nom « climat » au lieu de l'adjectif participial « umgeben ».

Outre la place des mots, le découpage du texte soulève la question de la structure visuelle du texte. En effet, les lignes des textes de Raphael Urweider sont arrangées de manière à former des strophes, parfois régulières et parfois d'inégales longueur. Ces constructions sont conservées

dans la traduction, ce qui oblige parfois le traducteur à manipuler le texte cible pour lui faire prendre la forme recherchée. Ce jeu visuel est particulièrement présent dans « Fingersatz ». Dans le quatorzième poème du groupe, « allegro », les lignes arrangées par ordre de longueur décroissante constitue une difficulté de traduction :

[...]
die maschine die
automatisch
für fast alle
nutzbar
wird

[...]
[...] *la machine qui*
automatiquement
bénéficiera
presque
à tous

Comme dans le premier extrait, l'ordre des mots change. Ici, le poème se termine sur « à tous » et non plus sur « wird », ce qui met l'accent sur un autre élément du sens. Le mot « presque », qui traduit « fast », occupe une ligne entière en français, au lieu d'un tiers de ligne en allemand. On peut arguer que l'effet n'est pas le même dans les deux langues. Cependant, l'apparition de certaines nuances est inévitable et fait aussi la richesse du texte traduit. De plus, le sens et la forme de la strophe sont conservés de manière générale, et l'on peut considérer que la difficulté de traduction a été habilement surmontée. Dans la plupart des autres parties composant *Lichter im Menlopark*, la difficulté de traduction liée au découpage des strophes est moindre. En effet, les lignes sont plus longues, ce qui équilibre les différences entre la langue source et la langue cible ; de plus, les lignes ne pas toujours alignées à gauche et à droite, ce qui a poussé le traducteur à prendre plus de libertés dans la construction du texte traduit. Dans le dernier poème de la partie « Kleinbauern », par exemple, la longueur des lignes traduites excède la place disponible sur la page. Le texte traduit a donc été aligné à droite et ne calque plus la forme sinueuse du texte allemand.

Enfin, le découpage soulève la question de l'association des mots entre eux, qui est également liée à l'ordre des mots – lequel diffère souvent en allemand et en français. Les combinaisons de mots sont significatives, selon les dires de l'auteur lui-même, qui les compare à des liens chimiques : « Si je veux montrer ce qui se passe avec un mot selon qu'il se met avec tel ou tel autre, les métaphores qu'utilisent les chimistes peuvent m'être plus utiles que celles des critiques littéraires »³⁰. Or, dès que l'ordre des mots change dans la traduction, les liens entre eux sont modifiés. On en a l'exemple à la fin de « Verfahren » :

³⁰ Rothenbühler Daniel, Feuxcroisés n. 7, <http://www.culturactif.ch/livredumois/mai05feuxcroises7.htm>

um in der kleinen warte auf dem monte generoso mit
anderen forschern auf noch unbekanntes zu warten das
in der materie eintreten soll wenn wetter es so will nur

pour attendre avec d'autres chercheurs dans la petite
tente sur le monte generoso ce qui est encore inconnu qui
doit se produire dans la matière si le temps le veut juste

Dans la séquence « auf noch unbekanntes zu warten », la proximité entre les mots « unbekanntes » et « warten » associe l'attente à l'inconnu. Dans la traduction, trois compléments circonstanciels séparent « attendre » de « ce qui est encore inconnu », ce qui est trop long pour qu'il y ait une réelle association entre les mots.

Le rythme

Dans la poésie de Raphael Urweider, le rythme de lecture est guidé par la structure du texte. Sans aucun signe de ponctuation ni schéma de rime, les textes sont un flot de parole libre uniquement structurés par leur arrangement en paragraphes. Les lignes plus longues et les textes plus aérés invitent à une lecture plus lente et sont souvent associés à des thèmes relatifs à un mouvement tranquille. Par exemple, les strophes de deux lignes et les nombreux espaces de « manufactures » reflètent le long déroulement du temps dans l'histoire des inventions. Ces aspects du rythme ne soulèvent pas de problèmes de traduction particuliers. Dans certains poèmes, en revanche, les strophes comportent un nombre de syllabes presque égal, tels plusieurs courts poèmes mis bout à bout. On peut ainsi faire une distinction entre les poèmes constitués d'un seul bloc de texte et les poèmes subdivisés en paragraphes. Dans le deuxième cas, chaque paragraphe représente une unité poétique, souvent de même longueur. Par exemple, dans le neuvième poème de « Fingersatz », « largo », les quatre strophes de l'œuvre comportent entre 15 et 18 syllabes en allemand. Deux des strophes comportent exactement 17 syllabes, comme les haïkus japonais. Dans la traduction, les trois premières strophes conservent environ le même nombre de syllabes ; toutefois, la dernière est remarquablement plus longue avec 30 syllabes :

[...]
umbrabraun
und auch neapelgelb wieso
fragen neider malt der

figürlich noch

[...]
*toujours pareil
et aussi un jaune de naples
pourquoi demandent les envieux peint-il*

de manière figurative

dem klassischen nah mit so
viel rostrot als kontur

*encore proche du style classique avec
autant de rouge rouille pour les contours*

Tandis que les trois premières strophes de la traduction sont relativement régulières, la dernière comporte près du double de syllabes, ce qui lui donne plus de poids. Le traducteur a préféré ne perdre aucun élément signifiant, quitte à rallonger la strophe. Il est également possible qu'il n'ait pas prêté attention au compte syllabique, et n'ait pas considéré comme prioritaire de raccourcir la strophe. Cette hypothèse est étayée par le fait qu'il est possible de trouver d'autres solutions de traduction réduisant le nombre de syllabes sans compromettre le sens de la strophe pour l'essentiel³¹. Notons que la longueur du paragraphe donne une certaine impression de lourdeur, qui n'est pas sans rappeler le contenu du poème et la présence d'un champ lexical relatif à l'excès et la pesanteur – « beaucoup trop », « toujours pareil », « encore » et « autant ».

En moyenne, le texte français comporte deux syllabes de plus par ligne que le texte allemand, ce qui, d'une part, s'explique par les différences entre les deux langues et, d'autre part, montre que le nombre de syllabes n'est pas conservé par le traducteur. En l'absence de métrique, le compte syllabique n'est pas considéré comme un élément essentiel du rythme. En revanche, la longueur relative des lignes telle qu'elle apparaît sur le papier est respectée dans la majorité des cas, en particulier lorsque la marge de gauche est alignée. Dans « Kontinente » et « Kleinbauern », par exemple, où il n'y a d'alignement ni à gauche ni à droite, le traducteur prend plus de libertés avec la longueur des lignes :

überwältigt von der schönheit der natur
setzt sich der priester ins kühle nass
einer wiese kleinbauern hämmern

*submergé par la beauté de la nature le
prêtre s'assied dans la fraîcheur mouillée
d'un pré des petits paysans martèlent*

Le nombre de syllabe est légèrement plus élevé en français, ce qui est habituel dans le recueil, mais de manière régulière. Ainsi, la première ligne compte deux syllabes de plus, et les deux suivantes en comptent une de plus. Or, Simon Koch a choisi de marquer une coupure entre le déterminant « le » et le nom « prêtre », ce qui n'a pas lieu dans le texte allemand. Ici encore, ce choix n'est pas inspiré par le compte syllabique. En effet, si le déterminant avait été repoussé à la ligne suivante, la première ligne aurait compté une syllabe de plus que le texte allemand, comme la dernière ligne, et la deuxième ligne deux syllabes de plus ; le changement n'est pas significatif. On peut donc supposer que ce choix repose sur l'aspect visuel du texte.

³¹ Par exemple : encore figurativement / comme les classiques / avec tant de rouge rouille en contour (24 syllabes)

Les sonorités

Les effets sonores produits par un emploi spécifique de la langue se trouvent sous diverses formes dans un texte poétique. Les œuvres recueillies présentées dans *Lichter in Menlo Park* ne présentant pas de schéma de rime, les effets de sonorité y sont principalement produits par des allitérations et des assonances. Il y a également de nombreuses répétitions de mots entiers, un effet de style qui relève à la fois de l'aspect sonore et de l'aspect signifiant du poème. Enfin, il arrive plusieurs fois que des lignes entières soient répétées au début et à la fin d'un poème ou d'un ensemble de poèmes. C'est notamment le cas dans « Fingersatz », où le premier et le dernier texte reprennent les mêmes motifs, et dans le premier poème de « sporen ». Dans ce dernier, particulièrement riche en allitérations et assonances, Raphael Urweider joue aussi sur les verbes commençant par le préfixe « ver- ». Dans l'extrait qui suit, on trouve les verbes « vermindern », « verringern », « verschaffen » et « verbreiten ».

die geduld vermindert sich die epilog

la patience s'épuise les épilogues

der träume werden länger als die träume und gehen
als geflatter von tauben die geduld verringert sich

*des rêves deviennent plus longs que les rêves et vont
comme bruissent les pigeons la patience s'annule*

wie finger die fingerringe verringern
sich in haut platz verschaffen
gleichzeitig verbreitet sich die zeit

*comme les anneaux annulent les annulaires
se faire une place dans la peau
en même temps s'étend le temps*

Il est difficile de trouver un équivalent français à cette longue série de verbes commençant par le même préfixe. Plutôt que de s'y essayer, Simon Koch a choisi de donner la priorité à la conservation des assonances et allitérations. Dans certains cas, il accentue même les répétitions de séquences de lettres pour compenser le fait qu'il ne traduise pas les verbes en « ver- ». Par exemple, à la première ligne de l'extrait, il introduit une répétition en traduisant « vermindert » par « épuise », ce qui crée une allitération avec « épilogues ». De même, à la cinquième ligne de l'extrait, l'allitération entre « place » et « peau » compense l'absence d'anaphore en « ver ». À la dernière ligne, la répétition de la séquence [ait] est remplacée par la répétition de [tã]. Le traducteur ne tente pas de reproduire les mêmes sonorités qu'en allemand, ce qui est justifié puisque celles-ci ne font pas références à des sons universellement reconnaissables.

Dans certains cas, il est plus difficile de déterminer si le poète a intentionnellement introduit une allitération ou une assonance dans le poème. En effet, la poésie étant l'union de la

forme et du sens, l'aspect formel de la langue poétique y prend plus d'importance que dans d'autres textes. On peut alors déceler une certaine harmonie sans que la seule répétition de sonorités, la métrique ou un autre élément isolé puisse expliquer cette impression. L'ensemble de ces éléments interagit pour construire une harmonie, qui reste un élément subjectif du texte. Ainsi, le traducteur peut parfois négliger de restituer des répétitions de sonorités en produisant un texte harmonieux d'une autre manière. Au début de « kontinenten », l'harmonie du poème résulte de l'association d'images parlantes et inhabituelles – telles que la comparaison des surfaces d'eau d'un atlas à des veines –, ainsi que de la répartition des consonnes et des voyelles.

blaugeädert die ozeane in atlanten
derart gerecht verteilter frost und
kuppen geduckter bauten im ungefähren norden

*veinés de bleu les océans dans les atlas
si bien répartis le gel et le calottes
des constructions courbées à peu près au nord*

Dans sa préface, Daniel Rothenbühler relève le « jeu subtil d'assonances et de consonances » entre le début et la fin de cette strophe, qu'il qualifie d' « harmonie disloquée » et de « régularité désarticulée »³². En effet, les voyelles de la première ligne trouvent une réponse à la fin de la dernière. Cependant, il se peut que ce « jeu subtil » ne soit pas intentionnel, mais soit la manifestation d'une intuition artistique. Ainsi, la traduction ne reproduit pas le même jeu d'assonances, mais plutôt la même intuition artistique. Dans ce cas, il n'y a pas d'intention de transmettre un message précis à travers l'aspect formel du poème ; il n'y a donc pas de message précis à traduire.

Le sens

Comme toute traduction, *Lumières à Menlo Park* restitue le sens du texte de l'original. Cependant, comme nous l'avons vu, la restitution du sens peut entrer en conflit avec celle de l'aspect formel du texte. Dans ces cas de figure, le traducteur peut choisir de modifier le sens pour mieux conserver la forme. Ce type de modifications apparaît principalement sous deux formes dans la traduction de Simon Koch : les nuances, des modifications légères de sens, et les ambiguïtés, à savoir l'explicitation de passages équivoques ou, au contraire, la création d'ambiguïtés dans le texte. Il faut partir du principe que deux systèmes de langue ne permettent pas la production de deux textes ayant exactement le même sens, et se concentrer sur les

³² *Lichter in Menlo Park*, op. cit., p. 16

passages où les différences de sens ne sont pas liées à ce phénomène. En comparant traduction et texte d'origine, on constate que Simon Koch conserve généralement le sens de la langue source. Il explicite peu son interprétation du texte de Raphael Urweider. Néanmoins, il arrive que certaines traces de sa lecture s'immiscent dans sa traduction.

Dans le troisième poème d'« Armaturen », Simon Koch module légèrement la signification du texte pour éviter de répéter deux séquences de mots à l'identique :

wir wollen nicht mit blättern gehen
nicht mit den blättern nicht

*nous ne voulons pas aller avec les feuilles
pas avec ces feuilles ne pas penser*

Dans la traduction, l'article défini de l'allemand est remplacé par un démonstratif, pour ne pas reproduire la séquence « les feuilles » de la ligne précédente. En effet, les répétitions attirent l'attention sur une partie du texte ; en produire une qui n'est pas présente dans le texte source serait donc un ajout. La volonté d'éviter cet ajout a engendré ici une modification du sens et accentue l'impression que l'on désigne des feuilles en particulier.

En ce qui concerne les ambiguïtés dans la signification du texte, on remarque que l'apparition de passages plus équivoques dans la traduction que dans la langue source est souvent liée au découpage du texte en lignes et en strophes. Dans certains cas, la disposition des espaces fait qu'il existe deux manières de lire le texte.

der wind hat sie von leinen gepflückt kleinbauern
sammeln streunende kälber um scheunen

*le vent les a cueillis aux cordes à linge des petits paysans
rassemblent les veaux errants autour des granges*

Dans le poème allemand, l'auteur crée la surprise à la première ligne ; en effet, isolée, celle-ci n'a pas de sens. Dans la version en français, en revanche, la première ligne est compréhensible de manière isolée, si l'on suppose que « des petits paysans » est le complément des « cordes à linges ». Le traducteur aurait pu éviter l'ambiguïté en repoussant « des petits paysans » à la ligne suivante, mais il aurait alors supprimé l'effet de surprise. Il aurait également pu remplacer le déterminant indéfini « des » par un défini, mais il aurait alors modifié légèrement le sens du texte. Ce type d'ambiguïté n'en est une que pour un temps, puisqu'elle se lève déjà à la ligne suivante. De plus, dans le texte en langue source, la deuxième ligne comporte une nouvelle ambiguïté, car on pourrait la lire de manière isolée et considérer que « streunende kälber » est le sujet du verbe « sammeln ». Dans « Manufacturen » en revanche, Simon Koch introduit une ambiguïté qui ne peut pas être levée sans l'aide du texte en allemand :

er hat neulich den dialog entdeckt lautlos

il a dernièrement découvert le dialogue sans bruit

sinkt in seinem rücken ein mond während
fröhlich der buntspect in der leitung sitzt

*une lune se couche dans son dos pendant
que joyeux le pic épeiche occupe la ligne*

En langue cible, « sans bruit » pourrait tout aussi bien se référer au dialogue – ce qui est impossible en allemand – qu’à la lune qui se couche. En lisant le texte en langue source, on peut déterminer que « lautlos » est complément de la deuxième ligne et du mouvement de la lune.

En ce qui concerne la levée des ambiguïtés, elle se rapproche davantage des modifications de sens, mais avec ceci de différent qu’elle ne fait que réduire le champ des significations possibles. Par exemple, on trouve des pronoms rajoutés aux verbes sans sujet : dans le premier poème de « Fingersatz », « durchquert » est traduit par « il traverse », réduisant les sujets possibles du verbe à des sujets masculins. Les glissements de sens dans la traduction sont donc accidentels ou intentionnels ; dans le second cas, ils expriment une interprétation du traducteur ou le choix de respecter un élément formel au détriment du sens.

Analyse par poème

L’analyse par poème portera sur quatre poèmes de l’ensemble « Fingersatz – Doigté » et un poème de l’ensemble « Quanten – Quanta ». L’étude des poèmes de « Fingersatz » et de leurs traductions a été privilégiée pour trois raisons : les poèmes de cet ensemble sont courts mais dense, plus adaptés à une analyse approfondie ; ils sont variés et présentent un aspect formel riche ; ils expriment la musicalité du poète. Une alternative de traduction sera proposée pour chaque traduction de Simon Koch, à des fins de comparaison. À la fin de chaque analyse, un court résumé des stratégies du traducteur sera proposé.

Fingersatz – Doigté

« Fingersatz », traduit par « Doigté » en français, est un ensemble de poèmes. Son unité lui est tout d’abord conférée par son titre et son concept artistique. En effet, « Fingersatz » est composé de 24 poèmes portant le titre des mouvements musicaux des 24 préludes de Frédéric Chopin. Contrairement aux plus longs poèmes du recueil *Lichter in Menlo Park*, tels que ceux inclus dans « Verfahren » ou « Manufakturen », les poèmes de « Fingersatz » ne sont pas

narratifs, mais décrivent plutôt des instants entrecoupés d'espaces, comme les phrases qui les composent. Le sens du texte est lié à l'interprétation du lecteur au lecteur. Raphael Urweider, qui travaille beaucoup avec la musicalité de la langue, remplace l'oralité de la langue par des constructions visuelles. De la même manière qu'un compositeur placerait adroitement ses silences pour mettre en valeur la musique, il encadre ses phrases d'espaces. Le titre de chaque poème indique au lecteur, comme à un musicien lisant la partition, quel est le rythme de lecture du « morceau » qui va suivre : *lento*, *adagio*, *andantino*, etc. Le titre de l'ensemble est traduit en français par un mot indiquant le même concept, à savoir l'indication de la position des doigts de l'instrumentiste que l'on peut trouver sur une partition. Cependant, le jeu de mot avec « *satz* » est perdu dans la traduction. On relève donc déjà un choix du traducteur qui a privilégié le sens précis du terme au double-jeu poétique.

Agitato

wie johann sebastian bach auch
sichtlich bewegt als ein weg

*comme jean-sébastien bach aussi
visiblement transporté ainsi qu'une voie*

erregt durchquert jedes vorspiel
als vorspiel zu einem vorspiel

*il traverse excité chaque prélude
en prélude à un prélude*

Premier poème de l'ensemble – et d'une certaine façon dernier, puisque le vingt-quatrième poème reprend les mêmes lignes –, il comporte trois fois le mot « *vorspiel* », traduit par « *prélude* ». Composé de quatre lignes de même longueur, il est coupé par un espace qui divise l'unique phrase du poème en deux strophes. Cette structure est reproduite à l'identique dans la traduction sans que cela implique d'autres changements. L'ordre des mots change une seule fois en français, à la troisième ligne. Dans les trois autres lignes, l'ordre syntactique est conservé, ce qui peut conduire à une construction de texte moins naturelle en langue cible, comme en témoigne l'expression « *visiblement transporté ainsi qu'une voie* ». La répétition de la syllabe « *weg* » n'est pas conservée en français, peut-être en raison de la difficulté de trouver un bon correspondant. La similarité sonore des deux mots « *aussi* » et « *ainsi* » pourrait être un essai de remplacer cette répétition ; cependant, elle permet aussi d'éviter la répétition du mot « *comme* », déjà présent à la première ligne. Dans le cas de « *bewegt* », la traduction du sens a été

privilegiée, car Simon Koch a choisi de traduire le verbe par « transporter », qui peut aussi exprimer le mouvement comme l'émotion. Naturellement, la répétition du mot « vorspiel » est conservée. On peut considérer que la proximité sonore du composé « erregt durchquert » est reflétée dans « traverse excité ». Ainsi, le traducteur semble ici respecter le sens du poème avant tout ; il conserve l'aspect formel si possible, tant que cela ne demande pas d'opérer un choix radical de traduction.

En guise d'introduction à la comparaison, plutôt que de proposer une traduction personnelle, il est intéressant de confronter la traduction de Simon Koch et la traduction d'un logiciel automatique, ici, *Google Translate*. En effet, malgré ses résultats souvent très peu probants, ce logiciel se base sur les probabilités ; il restitue donc des structures de la langue usuelle tout en traduisant littéralement. En résumé, *Google Translate* travaille complètement à l'opposé du traducteur littéraire, ce qui permet de mettre en exergue les endroits où la créativité du traducteur est à l'œuvre. Il convient d'essayer de distinguer entre ce qui est clairement une faute du logiciel et ce qui peut être utilisé dans la langue courante, même si la tournure est inélégante.

Traduction de Simon Koch
comme jean-sébastien bach aussi
visiblement transporté ainsi qu'une voie

il traverse excité chaque prélude
en prélude à un prélude

Traduction de Google Translate:
[que] Johann Sebastian Bach aussi
visiblement ému comme un [moyen]

excité traverse chaque [préliminaires]
comme un prélude à [une préliminaires]

On négligera les erreurs de syntaxe et de vocabulaire mises entre crochets. Après comparaison, on relève tout d'abord les passages, déjà mentionnés, où le traducteur a fait preuve de créativité : à la deuxième ligne, il traduit « bewegt » par « transporté » pour conserver le double sens du mot, et remplace « comme » par « ainsi que ». Ensuite, on constate qu'à la troisième ligne, le traducteur a rajouté le pronom « il » avant le verbe « traverse », ce qui représente un choix d'interprétation du poème. En effet, la version allemande est ambiguë. Il est impossible d'affirmer avec certitude quel est le sujet du verbe « durchquert ». Si l'on considère que le poème est un seul complément de phrase qui n'est pas rattaché à une principale, Johann Sebastian Bach est le sujet du verbe. Si l'on considère que la première strophe est un complément rattaché à la phrase principale constituée par la deuxième strophe, le sujet de

« durchquert » est alors manquant. Simon Koch a choisi la deuxième possibilité et l'a explicitée en rajoutant un sujet masculin, « il ». Cette interprétation est appuyée par l'ordre des mots en allemand ; en effet, le verbe est à la fin de la subordonnée. Toutefois, elle repose aussi sur l'hypothèse que le sujet est manquant dans le texte d'origine.

Stratégie : Dans ce poème, on relève certains éléments de la stratégie du traducteur. Confronté au choix entre la préservation du sens précis du texte ou des jeux de langues, Simon Koch a opté pour le sens. Il a également explicité son interprétation d'une ambiguïté du texte. La créativité s'applique principalement au double sens de « transporté », à la reproduction de sonorités similaires, et à l'ajout du sujet « il ».

Lento

ein winter langte
vollauf zur sammlung sire
dazu diene diese wegreise heimlich
per schnellpost danach zur see gedrückte
halbtag nun will wohl jegliches grau unwirtlich sein
himmel so nasser fels dazu knarrt luft durch gewölbe
wenns nicht schon jahreszeiten gäbe mallorca du
würdest sie dir aufteilen in wind oder
wassermonate das käme da
wohl zusammen

*un hiver suffit
amplement à la collecte sire
c'est à cela que sert cette expédition en secret
par courrier rapide ensuite à la mer les demi-jours
abattu chaque gris semble bien vouloir être désormais inhospitalier
ciel qu'il est mouillé ce rocher en plus l'air grince dans les voûtes
si les saisons n'existaient pas déjà majorque tu
les répartirais en mois de vent
ou de pluie ce
serait tout*

« Lento » est composé de dix lignes dont la longueur des cinq premières va croissant, et dont celle des cinq dernières va décroissant. Il en résulte une forme triangulaire, qui peut rappeler une forme géométrique ou une vague ; par ailleurs, le titre, lento, invite à lire le texte lentement, ce qui accentue l'image de la mer affluant et refluant. Ainsi, bien que le texte comporte beaucoup de lignes courtes, il ne paraît pas haché. Cette structure est maintenue dans la traduction. En ce qui concerne les sonorités, les quatre dernières lignes commencent par des mots en « w », caractéristique qui n'est pas conservée dans la traduction. À la troisième ligne, une allitération en « d » est rendue plus apparente par le fait que le « d » se trouve au début des mots. De plus, les deux lettres « i » et « e » y apparaissent quatre fois associées, formant deux fois la séquence « ie » et deux fois la séquence « ei ». En ce qui concerne l'ordre syntactique, les mots les plus visibles, c'est-à-dire ceux qui sont placés en début ou en fin de phrase ainsi que ceux qui sont

mis en exergue par des effets de style, ont souvent une place semblable dans le texte traduit. On relève deux exceptions. À la cinquième ligne, « inhospitalier » se retrouve en fin de ligne pour des raisons de différences de syntaxe entre l'allemand et le français ; et la conjonction « oder » à la huitième ligne est reléguée à la neuvième ligne en français pour créer une différence de longueur plus remarquable entre les deux dernières lignes. Quant au point de vue énonciatif, on devine la présence d'un « je » poétique, ce qui est inhabituel chez Urweider. En effet, une double adresse dans le poème implique l'existence d'un énonciateur. La première personne s'adresse à un « sire » dans ce qui semble être un dialogue, puis à l'île de Majorque personnifiée, ce qui suggère la présence de deux types de discours différents dans le texte. Toutefois, l'absence de phrases discernables dans le poème crée une continuité entre les deux parties. On peut supposer que la transition se fait entre la troisième et la septième ligne. Dans la traduction, l'utilisation de la locution « c'est à cela » à la troisième ligne, relevant davantage du langage parlé que du langage poétique, accentue l'impression de dialogue. Ainsi, la transition entre les deux adresses semble se faire plus tard.

Pour ce poème, une traduction modifiée est proposée afin de décrire simultanément la réflexion aboutissant au texte traduit. Dans cette version, une attention particulière est portée aux sonorités du texte, au détriment du sens si nécessaire.

Traduction de Simon Koch

un hiver suffit
 amplement à la collecte *sire*
 c'est à cela que servit cette expédition en secret
 par courrier rapide ensuite à la mer les demi-jours
 abattus chaque gris semble bien vouloir être désormais inhospitalier
 ciel qu'il est mouillé ce rocher en plus l'air grince dans les voûtes
 si les saisons n'existaient pas déjà majorque tu
 les répartirais en mois de vent
 ou de pluie ce
 serait tout

Traduction modifiée

un hiver suffit
 largement à la récolte *sire*
 voilà à quoi servit ce voyage *voilé*
 par voie maritime rapide ensuite de moroses
 demi-jours maintenant tous les gris devront bien être hostiles
 ciel ce rocher détrempé et puis l'air geint dans les voûtes
 s'il n'y avait pas déjà des saisons majorque tu
saurais te les répartir en mois de
souffle ou d'eau ce
 serait tout

À la troisième ligne, le texte original présente une allitération en « d ». La traduction publiée ne l'a pas conservée. On remarque ici que, pour produire une allitération semblable, il faut négliger certains éléments du contenu. Pour une allitération en « v » comme on en a l'exemple ici, le mot « heimlich » est traduit par « voilé », ce qui peut prêter à confusion. De même, pour que les quatre dernières lignes commencent par la même lettre, il faut apporter quelques modifications au sens – par exemple, remplacer « répartirais » par « saurais répartir », ou traduire « wind » par

« souffle », ce qui est ambigu. Or, le traducteur ne semble en général choisir de modifier le contenu signifiant du texte au profit de sa forme que dans les cas où il considère que celle-ci prime sur le fond³³ – et donc dans les cas où le poème n’a pas de sens clairement discernable –, ce qui explique le choix de Simon Koch.

Stratégie : Dans « lento », la stratégie du traducteur est cohérente avec celle que l’on a observée dans « agitato ». La préservation du sens est privilégiée par rapport à celle des allitérations, qui ne sont reproduites que dans les cas où elles n’entraînent pas de modifications du contenu. Le niveau de langue peu soutenu est conservé, voire accentué. La créativité ressort dans la conservation du sens associée à celle de l’arrangement des lignes pour produire un effet visuel.

Vivace

ein vogel im fluge
per zufall vors auge dir
an diesem ruhigen morgen

*un oiseau en vol
par hasard devant tes
yeux en ce matin calme*

kommt ein mond
schon mitten am tage bleibt er
nur mancherorts die nacht über

*apparaît une lune déjà
en milieu de journée elle ne reste
qu’à certains endroits pour la nuit*

« Vivace » est constitué de deux strophes comportant chacune trois vers arrangées de la plus courte à la plus longue, structure qui est respectée dans la traduction. Le poème ne comporte pas d’éléments sonores notables, et le texte est moins haché que celui de « lento ». Comme dans « agitato », on peut supposer, malgré l’absence de marqueurs orthographiques, que le poème est composé de deux phrases d’une strophe chacune. Toutefois, ici, aucune des deux n’est subordonnée à l’autre. Les strophes décrivent deux événements indépendants, avec pour seul point commun leur lien thématique avec le ciel. Dans la traduction, la structure et l’ordre des mots sont majoritairement conservés, selon une approche que l’on peut qualifier de littérale. La première ligne de la deuxième strophe, « kommt ein mond » – une suite de mots qui n’est pas inhabituelle en allemand – devient « apparaît une lune déjà », séquence qui est plus surprenante pour le lecteur francophone. L’effet produit n’est pas tout à fait le même dans les deux textes.

³³ Cette hypothèse est formulée sur la base de lectures de poésie effectuées entre autres dans le cadre de ce travail. La seule traduction où la préservation de l’aspect formel du poème primait sur celle du sens était la traduction de « vers für den gestrigen Traum », mentionné dans le point relatif à la traduction du son. Or, dans ce poème, le sens n’est pas clair ; le son est la composante principale à préserver.

Les deux lignes qui suivent et closent le texte présentent un découpage imprévu en allemand, comme dans la traduction. Dans la seconde strophe, le découpage donne l'impression que chaque ligne constitue la fin d'une phrase, tandis que la ligne suivante déçoit cette attente et apporte de nouvelles informations sur le début et la fin de la séquence signifiante. Cet effet est difficile à conserver en français, car l'ordre des mots y est moins variable. Par ailleurs, dans la traduction, le lecteur ne s'attend pas à ce que la phrase finisse à la fin de la deuxième ligne.

Dans ce troisième poème, nous jugeons intéressant de proposer une traduction personnelle ; celle-ci sera moins attachée à la structure du texte afin d'observer les changements que cette optique de traduction entraîne.

Traduction de Simon Koch

un oiseau en vol
par hasard devant tes
yeux en ce matin calme

apparaît une lune déjà
en milieu de journée elle ne reste
qu'à certains endroits pour la nuit

Traduction modifiée

*un oiseau en vol
par hasard devant tes yeux
en ce matin calme*

*une lune arrive
déjà au milieu du jour elle reste
seulement par endroits pendant la nuit*

En privilégiant l'ordre des mots dans la première strophe, on modifie la structure du texte. Au lieu d'un arrangement des lignes par ordre croissant, on aboutit à une forme de vague rappelant celle du poème précédent, *lento*. Même en faisant en sorte que la structure de la deuxième strophe soit identique à celle du texte d'origine, l'effet visuel, l'un des éléments centraux de l'œuvre, se trouve changé. Néanmoins, le choix reste justifiable. En effet, la forme du texte reste proche de celle du texte allemand, bien qu'elle devienne asymétrique ; le changement n'est pas radical, car il y a toujours un découpage en deux strophes de trois lignes. De plus, ce choix permet de conserver d'autres éléments de l'œuvre originale, mentionnés précédemment. Par exemple, dans cette traduction, une solution a été avancée afin que l'impression que la phrase puisse se terminer à la fin de la deuxième ligne subsiste. Dans ce cas, cette solution n'entraîne pas de modification importante dans d'autres éléments du texte.

Stratégie : Pour résumer la stratégie du traducteur dans ce poème, on relève qu'il privilégie la conservation de la structure et adopte une approche plus orientée vers le texte source que vers le texte cible. La créativité se manifeste principalement par la restitution de la structure dessinée par le texte d'origine.

Andantino

geh einige schritte
sie werden dir zum ereignis
leistest du das einige

*va quelques pas
ils te seront une sensation
si tu y mets du tien*

nennst mediterrane
sommerfrische geschenk
der danaer geh du trojaner

*tu nommes la méditerranée
villégiature cadeau des
danaïdes va troyen*

die schritte nur du
willst dir den fussmarsch doch
nicht mit pferd und plane verdenken

*juste les pas tu
ne veux pourtant pas te gâcher
la marche à pied avec un cheval et une bâche*

Dans ce poème, le « je » poétique s'adresse à un destinataire dont on sait uniquement qu'il est un « trojaner ». Composé de trois strophes de trois lignes, il s'agit de l'un des rares poèmes du recueil *Lichter in Menlo Park* où l'effet visuel produit par la longueur des lignes est modifié dans la traduction. En effet, dans la version d'origine, les lignes de la deuxième strophe sont arrangées dans un ordre croissant, alors qu'elles vont décroissant dans la version traduite. En apportant cette modification, le traducteur peut laisser les mots placés en début et fin de lignes à leur place. Cependant, il introduit une rupture entre la première et la deuxième strophe, alors que le poème d'origine la place entre la deuxième et la troisième strophe. Cela crée une continuité entre les deux dernières strophes qui n'est pas présente en allemand, où la dernière strophe semble isolée des deux autres par une rupture dans l'ordre de longueur des lignes. Ainsi, la pause dans le rythme de la lecture ne se fait pas au même endroit dans les deux textes. Du point de vue du sens, cela implique que la dernière strophe est mise en valeur dans le texte d'origine, alors que la première ressort davantage dans la traduction.

En ce qui concerne les sonorités, nous ne relevons rien de très marquant dans ce poème. Dans la première strophe, les lettres « e » et « i » sont, abstraction faite du « du das » à la troisième ligne et du « zum » à la deuxième, les uniques voyelles présentes. Cette caractéristique élément, qu'il s'agisse d'un choix conscient ou non, n'est pas conservé dans la traduction. De même, la répétition du mot « eigene » n'est pas reproduite par une répétition en français. En revanche, la répétition du son « a » dans « va » et « pas », ainsi que celle du son « on » dans « seront » et « sensation » reconstituent dans une certaine mesure un jeu de sonorités. Pour ce qui est du rythme, on remarque qu'en allemand les trois strophes comportent presque le même nombre de syllabes : 21 pour les deux premières, et vingt pour la dernière. En français, le nombre de

syllabes va croissant : les strophes comportent respectivement 19, 24 et 26 syllabes. La longueur de chaque unité représentée par une strophe est donc irrégulière.

Tentons cette fois une approche du texte conservant le nombre de syllabes dans une version modifiée :

Traduction de Simon Koch
va quelques pas
ils te seront une sensation
si tu y mets du tien

Traduction modifiée
va quelques pas
ils seront pour toi une sensation
si tu fais un petit effort

tu nommes la méditerranée
villégiature cadeau des
danaïdes va troyen

*nommes méditerranée
balnéaire cadeau
des danaïdes va troyen*

juste les pas tu
ne veux pourtant pas te gâcher
la marche à pied avec un cheval et une bâche

*juste les pas tu
ne veux pas te gâcher
la marche avec cheval et bâche*

Cette modification visant à conserver le nombre de syllabes produit un troisième type de construction visuelle où la deuxième strophe forme une vague inversée. Elle entraîne également une ambiguïté dans le sens, l'adjectif « balnéaire » remplaçant le nom « villégiature ». Certains éléments signifiants sont même perdus, comme le complément de « marche » et le marqueur de concession « pourtant ». La conservation d'un seul élément formel entraîne plusieurs modifications dans le contenu signifiant.

Stratégie : Le traducteur altère l'effet visuel du texte afin de conserver la répartition du contenu dans les lignes. Il rallonge le poème pour éviter de perdre un élément signifiant. Sa créativité s'exprime dans le choix des mots et la restitution, dans une certaine mesure, de la musicalité du texte.

Quanten – Quanta

« Quanten » est un ensemble de cinq poèmes, également inclus dans le recueil *Lichter in Menlo Park*. À la différence de « Fingersatz », dont les thèmes – la musique et la nature – s'apparentent à ceux de la poésie traditionnelle, cette œuvre de Raphael Urweider adopte un point de vue inhabituel en poésie. Elle décrit les objets du quotidien dans toute leur banalité ; le poète ne tente pas de les transcender, mais les inscrit dans une réflexion logique sur leur existence réelle.

Le deuxième poème de « Quanten », retranscrit ici, n'a pas de titre, comme tous ceux de l'ensemble. Il s'agit d'observations sur la couleur et la matière d'une façade.

was diese farbe an der aussenmauer solle
ihre beschaffenheit sei wie sie schütze
was die bestandteile dieser farbe seien ob sie

*ce que signifie cette couleur sur la façade
ce qu'est sa condition comment elle protège
ce que sont les composants de cette couleur si elle*

vonnöten sei uns in weiterem sinne
beurteilen wir wir fragen uns ob die
in lichtemission gleissenden partikel

*est absolument nécessaire à nous au sens large
nous jugeons nous nous demandons si dans les
émissions de lumière les particules étincelantes*

der aussenmauer mineralisch seien ob quarz
oder quarz verwandt silicium vielleicht und was
quarz oder vielleicht silicium notwendig mache

*de la façade sont minérales de quartz ou de
silice apparentée au quartz peut-être et ce qui
rend le quartz ou peut-être la silice nécessaire*

an der aussenmauer wir anerkennen die rauheit
der mauer mit knöcheln und fingern in
den spuren der verputzmasse unter der

*sur la façade nous reconnaissons la rugosité du
mur avec les phalanges et fouillons de nos
doigts dans les traces du crépis sous la*

farbe an der aussenmauer über deren beschaffenheit
und funktion wir uns nicht sicher sind wir prüfen
die glänzenden partikel mit dem finger

*couleur sur la façade nous ne sommes pas sûrs
de sa fonction et de sa condition nous examinons
les particules brillantes avec le doigt*

Le poème, comportant cinq strophes de trois lignes, présente un élément visuel nouveau : quatre espaces anormalement longs au milieu de quatre lignes. L'un à la première ligne de la deuxième strophe, les autres à la deuxième ligne de la première, quatrième et cinquième strophes. Seule la strophe centrale n'a pas d'espace surnuméraire. Ces espaces sont disposés de manière à créer un effet visuel plus qu'un effet rythmique, car ils n'apparaissent pas de manière régulière ou systématique dans les lignes comportant un nombre de syllabes inférieur ou supérieur aux autres. S'ils tendent à être présents dans les lignes au nombre de syllabes inférieur aux autres, c'est plutôt parce que ces lignes sont logiquement plus courtes que les autres. Dans la traduction, ces espaces sont placés de manière à ce que l'effet visuel soit le même ; cependant, cela implique qu'ils ne soient pas placés après les mêmes mots que dans le texte d'origine. En allemand, ils suivent deux fois le verbe « sei », puis le mot « knöcheln » et le mot « sind ». En français, ils sont placés après « condition », « nécessaire », « phalange » et « condition ». Ainsi, Simon Koch a répété deux fois une même séquence mot-espace tout en conservant l'effet visuel. De plus, abstraction faite de la dernière strophe, il a séparé par des espaces les mêmes composés signifiants qu'en allemand. À la deuxième strophe, pour conserver la séquence espace-mot, il met une emphase sur le pronom « nous » en y ajoutant la préposition « à », alors que le « uns »

allemand est non marqué. Le niveau de langue est légèrement plus familier. À la deuxième ligne de la deuxième strophe, les deux pronoms « wir » juxtaposés, qui créent un effet de surprise, n'ont pas été conservés en français. Certes, le texte traduit présente aussi une répétition du mot « nous », mais ils ne paraissent pas incongrus puisqu'ils sont rattachés au verbe « demandons ». Il aurait été possible de traduire cette ligne avec une inversion du type « jugeons-nous », mais l'ambiguïté de « beurteilen wir » aurait été perdue. En effet, on ne peut déterminer si ces deux mots sont indépendants ou s'ils sont liés aux lignes précédentes.

À ma connaissance, *Lichter in Menlo Park* n'a été traduit qu'une seule fois en français. Cependant, il existe une traduction en anglais de certains des poèmes du recueil par la poétesse et traductrice Rosmarie Waldrop, qui donne l'occasion de comparer la traduction de Simon Koch avec une autre traduction publiée.

ce que signifie cette couleur sur la façade
ce qu'est sa condition comment elle protège
ce que sont les composants de cette couleur si elle

*what this color is doing on the outer wall
what its condition how it protects
what its components and if it's*

est absolument nécessaire à nous au sens large
nous jugeons nous nous demandons si dans les
émissions de lumière les particules étincelantes

*needed by us in the wider sense
we assess we ask ourselves if the
particles glistening with light emission*

de la façade sont minérales de quartz ou de
silice apparentée au quartz peut-être et ce qui
rend le quartz ou peut-être la silice nécessaire

*on the outer wall are mineral are quartz
or quartzlike silicum maybe and why
we need quartz or silicum maybe*

sur la façade nous reconnaissons la rugosité du
mur avec les phalanges et fouillons de nos
doigts dans les traces du crépis sous la

*on the outer wall we acknowledge the rough cast
of the wall with our knuckles and finger
the traces of plaster under the*

couleur sur la façade nous ne sommes pas sûrs
de sa fonction et de sa condition nous examinons
les particules brillantes avec le doigt

*color on the outer wall whose condition
and function we're not sure of we test
the glistening particles with our finger*

On remarque au passage la concision de l'anglais par rapport au français, qui rappelle certaines contraintes évidentes mais vite oubliées qu'impose une langue d'arrivée. Exception faite de la dernière strophe, Rosmarie Waldrop a toujours placé les espaces après les « mêmes » mots qu'en allemand, comme Simon Koch. L'effet visuel est conservé, sauf à la deuxième strophe, où l'espace survient plus tôt dans la phrase traduite. Ainsi, la traductrice privilégie le respect de l'effet visuel dans un cas, et le respect de la séquence mot-espace dans un autre cas. Il s'agit probablement d'un exemple de traduction instinctive, où les choix ne sont pas toujours opérés

consciemment – autrement dit d'un passage où le poète passe avant le traducteur. Ainsi, Rosmarie Waldrop crée dans la strophe centrale une répétition de la séquence « silicum maybe », alors qu'il aurait été aisé de calquer l'ordre allemand, car l'anglais permet d'inverser les deux mots. La répétition de sons ou de séquences étant souvent associée à la poésie, on trouve ici un deuxième cas où la traductrice écrit véritablement un texte poétique. En ce qui concerne le niveau de langue, on remarque l'utilisation de la forme contractée « it's » caractéristique de la langue parlée. Cependant, il s'agit plus ici de restituer la langue du texte d'origine, qui n'est pas l'allemand lyrique de la poésie traditionnelle, que d'opter délibérément pour un niveau de langue familier. De plus, la forme « it's » est très proche du déterminant « its », déjà répété deux fois dans la première strophe.

Stratégie : En ce qui concerne la stratégie de Simon Koch dans la traduction de ce poème, il fait le choix notable de ne pas créer d'ambigüités. Il garde une langue simple et adaptée au texte, dont la poésie ne provient pas d'un thème ou d'un vocabulaire « élevé », mais du sens et de l'organisation de mots et d'idées pragmatiques.

Simon Koch : traduire l'équilibre

Simon Koch est un traducteur de l'équilibre. Sa sensibilité de traducteur bilingue lui permet parfois de lever des ambigüités du texte source et d'exprimer son interprétation du contenu. Dans l'analyse de poèmes individuels, on discerne une stratégie de traduction qui tend vers la neutralité. Les modifications des traductions de Simon Koch proposées dans le cadre de l'analyse, qui visaient à conserver un élément précis du texte original – et étaient donc moins neutres –, ont montré que la préservation d'un élément entraîne une « déloyauté » envers un autre. La présence du traducteur se fait donc sentir dans les passages où l'équilibre visé nécessite un choix de traduction plus apparent. Toutefois, le plus souvent, Simon Koch reflète la langue libre et la pensée méticuleuse de Raphael Urweider dans sa traduction. Les choix de traduction reflètent un équilibre entre le respect de différents éléments du texte original : le sens précis des mots et du texte, les sonorités, le rythme, la place et l'ordre des mots, ainsi que les constructions visuelles. Il y a peu de choix radicaux privilégiant l'un des aspects au détriment des autres – à une exception près : quand des tensions entre la forme et le fond apparaissent dans le texte allemand, le traducteur donne la priorité au contenu signifiant. En effet, le contraire exigerait d'opter pour une solution extrême pour un traducteur. Les différents éléments de la

forme du poème sont mis en balance et le traducteur accorde de l'attention à chacun, tout en faisant certaines concessions à la langue cible afin de ne négliger aucun des différents aspects formels. En conservant une certaine neutralité, il laisse parler le texte impersonnel où le « je » poétique n'a pas sa place, comme dans le texte d'origine.

Klimaforschung – Recherche climatique

Présentation

Nora Gomringer

Nora-Eugenie Gomringer est née en 1980, d'une mère allemande et d'un père suisse, lui aussi poète, Eugen Gomringer. Après des études de lettres, elle se lance dans la poésie et le *slam*, organisant des manifestations qui mêlent les deux genres. Elle est directrice de la Maison internationale des artistes de Bamberg depuis 2010 et a reçu de nombreux prix, notamment le Prix de littérature Hattinger en 2003, le Prix culturel de la Bavière en 2007, mais aussi le Prix du Championnat national de poésie slam en 2004. Nora Gomringer s'implique dans ses textes, au sens propre du terme. Elle annonce ses intentions de « faire quelque chose avec la langue », affirme son identité en tant que poétesse, et se dévoile en tant que narratrice. Ses poèmes sont souvent personnels, voire intimes, et font intervenir un « je » très présent. Elle y décrit son activité de création, moins en tant que réflexion sur l'art poétique qu'en tant que réflexion sur cette part d'elle-même.

Vincent Barras

Né en 1956, Vincent Barras a étudié la médecine et les lettres avant de s'orienter vers l'histoire des sciences. Il est actuellement professeur et directeur de l'institut universitaire d'histoire de la médecine et de la santé à l'université de Lausanne. Il est également très actif dans le monde littéraire. Il a dirigé la publication d'un ouvrage sur la poésie sonore et a organisé des

lectures et des performances de poésie. Enfin, il a traduit de nombreux poètes, dont Nora Gomringer en 2011. Vincent Barras n'a pas eu de contact avec l'auteur pendant le processus de traduction, mais a découvert son univers par la suite, au travers de lectures en commun et de tables rondes. *Recherche climatique* représente donc son interprétation personnelle du texte. Il considère son travail de traduction comme un travail de « torsion, voire de violence » sur la langue française, qui doit produire un écart similaire avec la langue standard que celui présent dans le texte d'origine.

Klimaforschung – Recherche climatique

Publié en 2008, *Klimaforschung* est le quatrième recueil de Nora Gomringer. Elle y explore la langue parlée et écrite, qu'elle transmet à un lecteur-auditeur par oral et par écrit, joignant au livre un CD audio où elle lit ses propres poèmes. Le livre est divisé en quatre parties, qui présentent la langue sous un aspect de moins en moins structuré, de plus en plus chaotique. Les thèmes explorés y sont ceux de la vie quotidienne et, en particulier, les relations, mais elle puise aussi son inspiration dans le registre de la mythologie, de l'histoire et des contes. Ses textes reflètent ses expérimentations linguistiques. Tantôt ils ont une structure bien définie, tantôt ils se présentent sous forme de prose dense, tantôt ils jouent avec les signes visuels. La poétesse, comme elle l'annonce elle-même au début de son recueil, « joue avec la langue » : elle lie et mélange les mots, change de registre, et pose des questions métalinguistiques.

Afin de pouvoir établir des comparaisons, nous citerons dans le cadre de notre analyse certaines traductions anglaises des poèmes de Nora Gomringer, publiées sur lyrikline.org. Ces traductions ont été signées par Catherine Hales, poétesse et traductrice anglaise vivant à Berlin.

Analyse thématique

Aspect formel et étrangetés

On trouve dans les traductions de Vincent Barras certains choix visant à créer une langue naturelle pour le lecteur francophone ; pour décrire ce concept en poésie, on pourrait utiliser les termes d'élégance, de fluidité, d'harmonie, voire d'idiotisme. D'autres solutions de traduction

restent plus proches de la langue source, ce qui s'apparente à des étrangetés pour le public ne connaissant pas cette dernière. Notons aussi que Nora Gomringer expérimente la langue et produit parfois des textes aux constructions inhabituelles, même pour le lecteur allemand. Dans ces cas de figure, il s'agit de conserver ou non des étrangetés présentes dans le texte source. Dans ses traductions, Vincent Barras choisit parfois de calquer les structures allemandes :

Muss lange fühlen,
Ob mein Puls mich noch schlägt
Muss am Spiegel stehen, zu sehen
Ob mein Atem noch trübt

Dois longuement sentir
Si mon pouls me bat encore
Dois me tenir devant le miroir pour voir
Si mon souffle ternit encore

On remarque deux éléments non idiomatiques : l'absence du sujet « je » aux premières et troisièmes lignes de l'extrait, et l'ajout d'un pronom personnel « me » en tant que complément d'objet indirect à la deuxième ligne de l'extrait. L'ellipse de sujet est courante chez Nora Gomringer, mais, dans la majorité des cas, le traducteur ne la conserve pas en français. En effet, une ellipse de sujet est un choix moins radical en allemand, et correspond au langage parlé. Ici, le sujet n'est pas ajouté dans la traduction, même si l'ajout créerait aussi une séquence anaphorique : « Je dois » en début de ligne. On peut avancer que l'effet de l'anaphore est plus marquant si elle ne porte que sur un mot ; cependant, l'anaphore du début des deuxième et quatrième lignes porte sur deux mots. Ainsi, le choix de traduction est ici un choix de traduire une étrangeté de la langue. L'ajout du pronom « me » vise à atteindre le même objectif. En effet, en allemand aussi, le complément « mich » est superflu et constitue donc un choix signifiant de l'auteur. L'étrangeté du français reproduit l'étrangeté de l'allemand.

La reproduction d'étrangetés s'éloignant de la structure naturelle de la langue peut aussi mettre en exergue un élément signifiant du poème. Dans « Arche/Telos », de la partie « Makroklima », une virgule sépare la ligne française en deux :

2 Tölpel, blaufüssig aus Madagaskar

2 fous, à pieds bleus de Madagascar

La structure du français voudrait normalement qu'il n'y ait aucune virgule dans la ligne, ou éventuellement deux. Le fait que la virgule soit unique est inhabituel et attire donc l'attention sur la séparation de la ligne. Du point de vue du sens, l'isolement du mot « Tölpel » induit le jeu entre les deux sens possible du terme, celui d'une personne sotte ou empotée et celui d'un oiseau. En français, le jeu est reproduit presque à l'identique avec les deux sens du mot « fou ».

Arrangement des mots et effet visuel

L'arrangement des mots en lignes et en strophes permet de créer automatiquement des pauses dans le texte, de regrouper certains éléments signifiants et d'en isoler certains autres. On peut supposer qu'il a pour but de créer un effet visuel. En effet, les pauses créées par les espaces entre deux lignes ou entre deux strophes ne sont pas placées au même endroit que les pauses dans la lecture à haute voix enregistrée sur le CD audio. L'arrangement des mots crée également un contraste, lors d'une lecture du texte accompagnée de l'écoute du CD, entre ce qui est lu et ce qui est entendu. Par ailleurs, l'ordre des textes est légèrement différent dans le CD ; le poème « Ich werde etwas mit der Sprache machen » est lu en guise d'ouverture, et les deux pistes « Epilog » (dans le recueil sous le nom de « Fortsetzung ») et « Outtakes » (l'équivalent audio de scènes coupées) font office de conclusion. Recueil et CD sont donc arrangés de manière à ce qu'ils correspondent à leur support matériel. Le traducteur se fonde sur le texte écrit, qu'il reproduit également à l'écrit.

Plusieurs poèmes présentent un effet visuel qui leur est particulier. Nora Gomringer joue avec la langue et explore plusieurs manières d'introduire des composantes visuelles dans ses textes. Dans un poème en particulier, l'effet visuel est notable ; il s'agit de « Dich aus dem Leben lösen », dans la partie « Wetter und Wandel ». Nora Gomringer y introduit des espaces séparant les lignes, ainsi que des barres verticales au milieu des espaces.

Pfarrer sagt: in alle Ewigkeit | die Uhr, die Zähne vor der Kremation, sag ich Adieu
Du aus dem Leben: ab jetzt | mein ich: schade, ab jetzt du aus dem Leben

Pasteur qui dit : pour | l'éternité | la montre, les dents avant la crémation, je dis adieu
Toi loin de la vie : dès maintenant | je pense : dommage, dès maintenant toi loin de la vie

Dans la traduction, l'arrangement de ces barres verticales n'est pas reproduit à l'identique. Les espaces sont placés après les « mêmes » mots que dans le texte source, ce qui implique que le motif dessiné par les barres est plus étiré dans la version française. Toutefois, bien que le traducteur ait conservé en priorité l'emplacement des espaces par rapport aux mots, il n'a pas négligé l'effet visuel. À la première des lignes reproduites ci-dessus, la traduction comporte deux

barres verticales au lieu d'une en allemand. Par conséquent, l'espace est placé au même endroit que dans le texte source, et le motif dessiné par les barres est conservé.

Dans la grande majorité des autres poèmes, la composante visuelle ne pose pas de problème de traduction. En effet, l'arrangement des lignes et des strophes ne forme pas de motif distinct. La longueur des lignes peut donc être modifiée sans que cela ait de conséquences.

Syntaxe

L'une des difficultés de traduire la poésie de Nora Gomringer réside dans son emploi des spécificités de la langue allemande. Certaines de ses tournures ne sont pas traduisibles telles quelles en français. Lorsque le cas se présente, le traducteur ne peut pas choisir de conserver la structure allemande. Il ne s'agit donc pas d'observer les écarts de structures entre le texte source et le texte traduit, mais d'étudier les solutions trouvées par Vincent Barras pour adapter la structure allemande au français.

L'auteure de *Klimaforschung* a souvent recours à la nominalisation de verbes qui consiste à ajouter une majuscule et un déterminant neutre à un verbe, ce qui n'est pas traduisible en français. Les verbes nominalisés apparaissent aussi sous la forme de participes présents, comme dans le poème portant le nom du recueil, « Klimaforschung » :

Haben wie Nichtbesitzen. Diese Entgleitenden ... *Avoir et ne pas posséder. Ces deux qui glissent des mains ...*

Pour produire une traduction compréhensible, le traducteur ajoute un complément au verbe et le transforme en phrase relative. Il semble alors expliciter son interprétation du verbe « entgleiten » en le paraphrasant, mais en réalité, il en conserve l'ambiguïté. « entgleiten » signifie « glisser, tomber de quelque chose » ou « échapper à quelqu'un »³⁴, et le traducteur a opté pour une solution, « glisser des mains », qui évoque ces deux sens. Il trouve également une solution qui ne l'oblige pas à expliciter à quel nom le démonstratif « Diese » pourrait s'appliquer. Il le traduit par « Ces deux », qui reste vague, mais réduit le nombre des « Entgleitenden » à deux.

Dans « Arche/Telos », c'est le numéral « Hunderten » qui pose problème :

³⁴ Selon la définition du Duden online, « aus etwas gleiten, entfallen » ou « verloren gehen, sich jemandem entziehen ». www.duden.de, consulté le 10.05.2015

2 die einen Wald betreten, betreten nach Hunderten

*2 qui marchent dans une forêt où des centaines ont
marché*

À nouveau, le traducteur doit trouver une solution pour éviter de devoir préciser le numéral – on ne sait pas quel concept l’adjectif numéral « Hunderten » détermine. Il en fait donc le sujet du verbe « ont marché ». Ce faisant, il supprime une virgule ainsi que les deux occurrences de « betreten » qui se suivent dans le texte allemand.

Dans « Weg war ich », la nominalisation du déterminant « Viel » en « Vieles » présente une difficulté de traduction similaire :

[...] und sah mich betrogen / Um Vieles

[...] et je me voyais trompée / En tout

« Um Vieles » est traduit par « En tout », un glissement de sens qui permet d’éviter de préciser à quel nom se rapporte « Vieles », ainsi que de conserver une ligne courte de deux mots. Il s’agit de l’un des rares cas où le traducteur conserve l’aspect formel au détriment du sens, sans que cela constitue une étrangeté dans le texte d’arrivée.

Enfin, une autre particularité de l’allemand posant un problème de traduction est la position du verbe, comme on peut l’observer dans le poème « Warum ich da nicht hingehge ? » :

Weil alle so
[...]
Andere so einen Aufstand

*Parce que tous tellement
[...]
Les autres une telle agitation*

Les deux phrases de l’extrait sont inachevées. En allemand, on suppose qu’il leur manque un verbe en fin de ligne, car la conjonction « weil » repousse le verbe en fin de phrase. En revanche, dans la traduction, le verbe semble manquer au milieu de la phrase. L’impression d’un discours interrompu n’est pas entièrement reproduite à cause de la différence de construction syntaxique entre l’allemand et le français.

En optant pour les diverses solutions de traduction prises comme exemple, Vincent Barras évite de créer des étrangetés. Ce faisant, il est cohérent dans son respect de l’écart entre la langue du texte allemand et l’allemand usuel. En effet, les structures des poèmes sources ne constituent pas des étrangetés en allemand. Son approche est davantage cibliste que sourcière, car la traduction ne reproduit pas les spécificités de l’allemand qui sont inexistantes en français.

Perspective

Les poèmes de Nora Gomringer se présentent dans la majorité des cas sous la perspective de la première personne du singulier, que l'on qualifiera de « je » poétique. Le je poétique est présent dans la plupart des poèmes, qui prennent alors la forme d'un monologue intérieur. Les auteurs de ces monologues, les divers je poétiques, sont parfois identifiés, notamment dans le poème « -zu- », qui commence par une introduction de l'énonciateur, « Engel ». De nombreux textes se présentent également sous forme de dialogue ; parfois, la limite entre le discours intérieur et le dialogue est peu claire. Aucun signe de ponctuation ne marque jamais le début ou la fin d'un dialogue. L'extrait ci-dessous, tiré du poème « Vom Fach », montre une modification de la perspective dans la traduction :

So ein Huhn, das hält sich
Wie lange ?
Nur einen Schenkel, bitte

*Une poule comme ça, ça se conserve
Combien de temps ?
Seulement une cuisse, s'il vous plaît*

La première ligne de l'extrait est la continuation d'un discours intérieur amorcé au début de la strophe. Dans la version d'origine, la deuxième ligne de l'extrait est perçue comme une interruption du discours intérieur et la reproduction d'un dialogue. Dans la version traduite en revanche, le dialogue semble commencer à la première ligne de l'extrait déjà, car les deux premières lignes de l'extrait mises bout à bout forment une phrase cohérente et syntaxiquement correcte. L'extrait est un exemple de cas où la perspective est modifiée accidentellement dans le processus de traduction.

Le changement de perspective se rapproche parfois d'un glissement de sens, comme dans le poème « Froschkönig » :

Aus der Kehle die Wünsche
Emporgebracht

*Les désirs
Sortis de la gorge*

Dass doch jemand
käme, wollend

*Que vienne pourtant
Quelqu'un, s'il veut*

Dans la version allemande, la conjonction « dass » et le verbe « käme » relie la dernière strophe de l'extrait à l'antécédent « Wünsche ». En français, la dernière strophe peut être

interprétée de la même manière, mais on peut aussi la percevoir comme une strophe isolée comportant deux verbes à l'impératif, et s'adressant donc à une tierce personne.

Mais le changement de perspective peut également être un choix du traducteur, comme dans le poème « Nussbaumedelob » :

Sie geschwenkt und guter Cognac gesagt

Les ont fait tourner et dit Bon cognac

Dans le texte d'origine, « guter Cognac » est certes la retranscription d'un dialogue, mais il n'est pas introduit par un signe de ponctuation. En français, la courte séquence de discours direct est introduite par une majuscule. Le traducteur a choisi de marquer le dialogue, bien que le texte soit compréhensible sans majuscule. Dans cet exemple, le monologue intérieur semble s'interrompre pour céder la place au dialogue, un cas de changement de perspective intentionnel.

Analyse par poème

Contrairement à la méthode employée pour l'analyse de *Lichter im Menlopark*, des traductions modifiées ne seront pas systématiquement présentées dans l'analyse de poèmes isolés tirés de *Klimaforschung* et de sa traduction. En effet, l'aspect formel y est moins apparent et codifié ; il varie davantage, de sorte qu'il est possible de comparer les traductions de Vincent Barras entre elles.

Tragödie – Tragédie

Version

Version

Mama hat mich
Immer gewarnt

*Maman m'a
Toujours dit*

Mit dir verrat ich
Dem Wolf die Geisslein
Im Schrank

*Avec toi j'ai livré
Les chevrettes au loup
Dans le placard*

Papa näht jetzt
An einem geleerten Bauch

*Papa recoud maintenant
Un ventre vide*

Premier poème de la partie « Mesoklima », « Tragödie » revisite un conte de Grimm, « Le loup et les sept chevreaux », dans lequel sept chevreaux dévorés par un loup sont ensuite sauvés par

leur mère. Il s'agit de l'un des deux poèmes du même nom présents dans le recueil ; le deuxième est inclus dans la partie « Mikroklima » et se base sur l'histoire de la guerre de Troie. « Tragödie » est constitué de quatre petites unités textuelles d'une, de deux ou de trois lignes. La deuxième unité comporte deux lignes de quatre syllabes en allemand, et deux lignes de trois syllabes en français. Le traducteur a conservé la régularité du rythme. Dans la dernière strophe, il a inversé la longueur des lignes et finit le texte sur une note plus courte que dans la langue d'origine. Ce texte a été traduit par Vincent Barras de sorte à devenir harmonieux pour le lecteur francophone. Par exemple, « gewarnt » est traduit par « dit » et non par « averti », qui serait une variante plus sourcière. De même, « geleert » n'est pas traduit par « vidé » mais par « vide », qui est plus naturel en français. Ces solutions de traduction reflètent le fait que, dans ce poème, la langue source n'est pas inhabituelle pour le lecteur allemand. Il n'y a donc pas de réelle distorsion de la langue à reproduire en français. Quant à la référence intertextuelle, le mot « Geisslein » se réfère directement au conte de Grimm « Die sieben Geisslein », intitulé en français « Le loup et les sept chevreaux ». Ici, Vincent Barras traduit « Geisslein » par « chevrette ». Il exprime le fait que le narrateur est féminin, ce qui est évident dans le CD audio où la voix est féminine, mais non dans le texte. On décèle donc ici une influence du texte parlé sur la traduction du texte écrit.

Comme pour l'analyse de *Lichter in Menlo Park*, commençons par traduire le poème avec un logiciel de traduction automatique – cette fois, le logiciel Reverso. Les erreurs, mises entre crochets, seront négligées.

Traduction de Vincent Barras

Version

Maman m'a
Toujours dit

Avec toi j'ai livré
Les chevrettes au loup
Dans le placard

Papa recoud maintenant
Un ventre vide

Traduction Reverso

Version

[La] maman m'a
Toujours mis en garde

Avec toi [la trahison] je
Au loup les petites chèvres
Dans l'armoire

Maintenant, [le] papa coud
[A] un ventre vidé

En utilisant Reverso, on arrive aux mêmes conclusions que dans l'analyse. Une traduction littérale n'utilise pas « dit » pour « gewarnt », ni « vide » pour « geleert ». On remarque également que dans la traduction automatique, l'ordre des compléments d'objet à la deuxième

ligne de la troisième strophe est inversé. L'ordre y est donc identique à l'allemand ; le complément indirect précède le complément direct, ce qui est correct en français. L'ordre choisi par Vincent Barras est plus idiomatique et évite une liaison peu confortable entre deux voyelles dans la séquence « livré au loup ».

Le deuxième poème du recueil intitulé « Tragödie » a été traduit par Catherine Hales. Poétesse et traductrice anglaise vivant à Berlin, cette dernière a publié les traductions de plusieurs poèmes de Nora Gomringer, qui sont actuellement en ligne sur le site lyrikline.org, fondé par l'association Literaturwerkstatt Berlin. La première strophe, « Mama hat mich / Immer gewarnt », est identique dans les deux poèmes. Catherine Hales a choisi de la traduire par « Mother was always / warning me », dont la connotation s'éloigne de la traduction française, « Maman m'a / Toujours dit ». Le *past continuous* de l'anglais insiste sur l'aspect incessant de l'avertissement de la mère ; et, du côté francophone, la notion d'avertissement disparaît. Les traducteurs expriment deux lectures différentes du texte.

Stratégie : dans la traduction de « Tragédie », le rythme est conservé, ainsi que la référence intertextuelle au conte de Grimm. La créativité du traducteur se manifeste dans son explicitation de sa lecture personnelle du texte.

Kieselweg – Chemin de galets

Im Garten hört sich silbern ein Wort
Schwingt golden von Blatt zu Blatt

*Dans le jardin on entend argenté un mot
s'élance doré d'une feuille à l'autre*

Wo die Wanzen abends sitzen an der Mauerspalte
Flüstert Thisbe in ein Salamanderohr

*Là où les punaises se tiennent le soir vers la crevasse du mur
Thisbé souffle dans une oreille de salamandre*

Pyramus verspielt seinen Fährmannstaler
Bei den Dachsen und Erwachsenenschritte

*Pyrame perd son thaler de passeur
Auprès des blaireaux et des pas d'adulte*

Knirschen heran.

S'approchent en crissant.

Dernier poème de la partie « Mikroklima », « Kieselweg » est composé de trois strophes de deux lignes auxquelles a été ajouté un appendice d'une demi-ligne. Il s'inspire du roman médiéval *Pyrame et Thisbé*, qui narre l'histoire malheureuse de deux amants. Le traducteur introduit certaines nuances de sens en rendant son texte idiomatique. Chez Nora Gomringer, Pyrame « verspielt » son thaler, il le perd au jeu, alors que chez Vincent Barras, il le « perd ». Il n'est pas précisé dans la traduction qu'il perd son argent au jeu, car cela rallongerait la ligne traduite. Les

nuances de sens sont aussi introduites pour restituer l'effet sonore du texte. Ainsi, Thisbé « souffle » dans la traduction et « flüstert » dans le texte d'origine, les deux mots rappelant la sonorité du prénom « Thisbe » et le son d'un instrument à vent. Le traducteur opte également pour des solutions qui rendent son texte harmonieux, et qui n'ont pas d'autre raison explicable par la seule lecture du texte. Par exemple, « von Blatt zu Blatt » est traduit par « d'une feuille à l'autre », une solution moins immédiate et moins proche du texte d'origine que « de feuille en feuille ». La traduction de Vincent Barras accentue légèrement une ambiguïté du poème d'origine. À la deuxième ligne de la troisième strophe, le fait de répéter le déterminant « des » implique, à première lecture, que Pyrame perd son argent « auprès des pas d'adulte ». Ce faisant, le traducteur crée une tension résolue dans la dernière demi-ligne. En allemand, la tension est résolue plus rapidement, car le mot « Erwachsenenschritte » n'est pas au datif. Dans la version audio, chaque mot se découpe clairement, et les pauses sont fréquentes. Par ailleurs, une pause sépare « den Dachsen » et « und Erwachsenenschritte » – bien qu'elle ne soit pas d'une longueur sensible. Les remarques portant sur la version audio des poèmes ne s'appliquent à la traduction de Vincent Barras que dans une moindre mesure, cette dernière se basant sur le texte écrit.

Stratégie : Quelques nuances de sens sont introduites dans la traduction pour produire un poème à l'aspect formel semblable à celui du texte d'origine. La créativité du traducteur s'exprime dans le choix de mots produisant des effets sonores similaires à ceux du texte source.

Liebesrost – Rouille d'amour

Über Nacht
Bist du oxidiert
Neben mir

*Du jour au lendemain
Tu es oxydé
À côté de moi*

Hast auf mich reagiert
Bist rostig geworden
Du sagst
Golden
Ich lecke an deinem Hals
Du schmeckst wie der
Wetterhahn

*Tu as réagi à moi
Tu t'es rouillé
Tu dis
En or
Je te lèche le cou
Tu as le goût d'un
Coq de clocher*

Rouille d'amour est un poème de « Mikroklima » agencé en deux strophes, la première comptant deux lignes et la deuxième sept. La première strophe, très courte en allemand, est plus longue en français ; la première et la dernière ligne comptent plus de syllabes en français, afin que le sens du texte soit respecté. Au début de la deuxième strophe, l'ajout du sujet pronominal, omis dans le

texte source, crée une anaphore en « tu » dans la version française. Cet ajout du sujet se justifie par le fait que l'allemand tolère mieux les ellipses de sujet que le français. Écrire « as réagi à moi » aurait accentué l'effet produit par le sujet manquant, ce qui constitue tout autant une déviation du texte source, mais dans le sens d'une approche sourcière. En revanche, la traduction de « Wetterhahn » par « Coq de clocher » représente un choix plus orienté vers la langue source. En effet, le mot « girouette » est plus usité par le public francophone. Le choix de « coq de clocher » permet d'inclure l'image des deux noms qui le composent, et de reproduire ainsi l'image du coq évoquée par le texte allemand, mais aussi de ne pas inclure la connotation de versatilité ou de légèreté apportée par le nom « girouette ».

Une traduction anglaise de « Liebesrost » a été signée par Catherine Hales.

Rouille d'amour

Du jour au lendemain
Tu es oxydé
À côté de moi

Tu as réagi à moi
Tu t'es rouillé
Tu dis
En or
Je te lèche le cou
Tu as le goût d'un
Coq de clocher

Love rust

*Overnight
You've oxidised
Next to me*

*You've reacted to me
Gone rusty
You say
Golden
I lick at your neck
You taste like the
Weathervane*

Catherine Hales ajoute également un sujet pronominal à la première ligne de la deuxième strophe. Cependant, elle choisit la forme contractée, usitée dans la langue familière, qui raccourcit la séquence sujet-verbe, comme le fait l'ellipse du sujet en allemand. La formule « You've reacted » est donc une façon de traduire l'ellipse de sujet « Hast reagiert ». À la ligne suivante, non seulement elle n'ajoute plus de sujet, mais elle supprime aussi l'auxiliaire « have ». Nous en concluons qu'elle considère le sujet manquant non pas en tant qu'ellipse mais en tant qu'expression d'un langage oral ou familier. En anglais, « Ich lecke an deinem Hals » est traduit par « I lick at your neck », structure semblable possible grâce à la proximité entre l'allemand et l'anglais. En français, « Je te lèche le cou » a été privilégié par rapport à « Je te lèche au cou », structure existante mais moins usuelle, ou à « Je lèche ton cou », également peu courant dans le langage oral employé dans le poème. Dans la première solution, l'emphase porte sur le nom « cou ». Dans la deuxième, les deux mots « lèche » et « cou » ressortent : chacun se trouve au centre d'un groupe de mots et les deux sont reliés par un lien indirect. Dans la troisième, « Je

lèche ton cou », aucun des deux mots ne ressort plus que l'autre, et le groupe verbal et le groupe nominal sont reliés directement. Les nuances de sens entre ces trois solutions sont minimales, et aucune ne conserve exactement la structure de la langue source. Vincent Barras a opté pour la solution la plus naturelle dans la langue cible parlée. Dans le texte anglais, « Wetterhahn » a été traduit par « weathervane », très proche de l'allemand. Cette traduction contenant le mot « weather » permet de conserver l'image du temps qu'il fait, évoquée en allemand par « Wetter », mais perd l'image du « coq » conservée dans la traduction française.

Stratégie : Après comparaison, il apparaît que la stratégie déployée par le traducteur francophone fait primer le sens sur le rythme ; il y a une occurrence de choix sourcier, pouvant être perçue comme une étrangeté, et une occurrence de choix cibliste, plus proche de la langue cible. Malgré cela, les choix de traduction restent cohérents, car ils préservent l'écart entre la langue poétique et la langue usuelle.

Wie geht das noch – Comment ça va déjà

Zeile für Zeile, Wortsucherei, Finden der Zwischenräume, des Gähnens, des Wortwartens.

Halbieren des Sinns für Form und Fachschaft. Der Hund wartet. Ich muss raus.

Ligne après ligne, recherche des mots, trouver les interstices, le bâillement, l'attente du mot.

Partager le sens en deux pour la forme et la profession. Le chien attend. Je dois sortir.

« Wie geht das noch » décrit le processus de création du poète dans son environnement quotidien. En allemand, on trouve deux verbes nominalisés, « Finden » et « Halbieren ». En français, la nominalisation des verbes n'est pas aussi répandue, et le traducteur a choisi de laisser « trouver » et « partager en deux » sous forme verbale. Par conséquent, l'impersonnalité du texte est atténuée, et on perçoit la présence d'un « je » plus tôt dans le texte. De plus, la liste de mots qui constitue la première phrase, et qui exprime la lenteur et l'ennui, est dynamisée. L'utilisation de la forme verbale permet au traducteur de ne pas élever le niveau de langue, mais aussi de reproduire l'effet d'un langage prosaïque. L'effet de dynamisme dans la première phrase de la version française provient aussi de la décomposition de « Wortsucherei » et « Wortwarten », deux néologismes qui sont paraphrasés dans la version française. Dans ces cas, un néologisme dans la traduction aurait été difficile à comprendre pour le public francophone, car la réunion de deux mots pour en créer un troisième n'est pas un procédé courant en français. Dans la deuxième phrase, les mots « Form » et « Fachschaft » se font écho par leur première lettre. En français, leur

initiale n'est pas la même, mais la lettre « f » est tout de même présente dans les deux mots. Il s'agit d'un choix du traducteur, car d'autres traductions du mot « Fachschaft » existent. La dernière phrase « Ich muss raus », clôt le poème de manière abrupte. Dans la traduction, cette courte phrase est presque rendue à l'identique, avec « Je dois sortir », une locution assez neutre. On aurait pu imaginer une autre solution, par exemple « il faut que je sorte », qui exprime davantage la nécessité, voire l'urgence. Le choix de la neutralité est cohérent avec les autres solutions de traduction relevées en début de texte.

Stratégie : le traducteur prend ses distances de la syntaxe du texte source et des structures propres à l'allemand pour créer un texte cible naturel. La créativité tient à la traduction des néologismes et aux modulations syntaxiques.

Weiss – Blanc

Täuscht an dieser Wand
Schrieb und stand
Einst schwand einst
Nicht zu deuten
Ein flammendes Wir.

*Trompe devant ce mur
Écrivit et se tint
Un jour disparut un jour
Ne pas expliquer
Un Nous enflammé.*

Ce bref poème, inclut dans la partie « Mikroklima », présente plusieurs problèmes de traduction. Tout d'abord, la traduction de « Täuscht » par « Trompe » introduit une ambiguïté, car elle peut laisser imaginer qu'il s'agit de la forme impérative du verbe. Pour résoudre l'ambiguïté, il serait néanmoins nécessaire d'ajouter un sujet, ce qui constituerait une interprétation limitative du texte. Le traducteur a préféré une légère accentuation de l'ambiguïté à une limitation des possibles dans le poème. Ensuite, la préposition « an » à la première ligne de la version allemande, introduit un groupe prépositionnel qui peut compléter trois verbes : « Täuscht », « schrieb » et « stand ». En français, la préposition « devant » choisie par le traducteur peut également être reliée aux trois verbes « trompe », « écrivit » et « se tint ». Elle représente toutefois un choix interprétatif du traducteur ; en effet, il aurait pu opter pour « près de » ou « à côté », à titre d'exemple. La direction du regard narratif n'aurait alors pas été précisée. Le choix « devant » implique que le regard narratif se dirige en direction du mur, au contraire des autres possibilités de traduction mentionnées. Une personne se trouvant « devant » un mur voit son champ de vision bloqué ; une personne se trouvant « à côté » d'un mur peut porter son regard dans la direction opposée. En ce qui concerne la sonorité, dans les trois premières lignes apparaît

trois fois le son [ʌnd] en allemand, avec « Wand », « stand » et « schwand ». L’assonance est accentuée par la proximité de « schrieb » et « stand », qui comportent tous deux le son [ʃ]. En français, la prédominance des voyelles aiguës [i], [y] et [ɛ̃] s’approche de l’assonance, mais l’effet est moins notable et n’est pas forcément ressenti comme un jeu de sonorités par le lecteur. La rime, intentionnelle ou non, entre « expliquer » et « enflammé », déplace la répétition sonore vers la fin du poème. La conservation de l’effet sonore n’a pas été prioritaire pour le traducteur. À la troisième ligne, l’indication temporelle « einst » a été traduite par « un jour », expression qui peut aussi dénoter un futur. Cette indication pourrait être équivoque sans la présence du verbe « disparut » au passé simple indiquant un passé. Cependant, ce choix du traducteur crée – ou reproduit – l’ambiguïté, dans une certaine mesure. En effet, on peut interpréter « un jour » comme complément circonstanciel de la phrase verbale « Ne pas expliquer », et non du verbe « disparut ». Dans la version audio, une pause sépare le premier « einst » du verbe « schwand », comme si la narratrice reprenait le début d’une histoire en corrigeant ses propres propos. Dans cette optique, la traduction de « einst » par « un jour » peut produire le même effet lors de la lecture à haute voix. Enfin, le sens de la séquence « Nicht zu deuten » a été rendu par « Ne pas expliquer », ce qui peut être considéré comme une réduction du sens, car on pourrait interpréter cette quatrième ligne comme « Ne pouvant pas être expliqué ».

Stratégie : L’interprétation du sens est exprimée, mais légèrement. L’effet sonore est conservé dans une certaine mesure seulement, et pas nécessairement de manière intentionnelle. Dans ce poème, la simple résolution des problèmes de traduction est une expression de la créativité du traducteur.

Vater: sagen die Kinder – Père : disent les enfants

Ohne William James
 Wäre er nicht pragmatisch
 Er stellt sich hin
 Und trinkt ein Ei aus der Schale
 Füchslein: sagen die Kinder
 Stiehlt ein Ei

*Sans William James
 Il ne serait pas pragmatique
 Il se pose
 Et boit un œuf à la coquille
 Petit renard : disent les enfants
 Il vole un œuf*

Ce court poème d'une strophe, de la partie « Mesoklima », commence par l'évocation du penseur William James, inventeur du « sentiment de rationalité ». ³⁵ Par ailleurs, le texte mêle expression hermétique des sentiments et rationalité. À la troisième ligne, la troisième personne, dont on peut supposer qu'il s'agit du père ou du renard mentionné dans le poème, « se pose », selon la traduction française. À la différence d'autres solutions possibles, notamment « se placer » ou « s'installer », le verbe « se poser » rappelle un oiseau, ce qui crée un lien signifiant avec les deux occurrences du mot « œuf ». Sur le même thème, « Aus der schale » est traduit de manière idiomatique par « à la coquille ». On observe donc la continuité et la cohérence du texte traduit.

À la dernière ligne, le traducteur rajoute le sujet pronominal « il » au verbe « voler ». Il reprend probablement le sujet « Petit renard », qui est en allemand le sujet direct du verbe « stiehlt ». Le discours ainsi produit rappelle le langage enfantin, où les reprises de noms par des pronoms sont courantes. Cette reprise crée également une ambiguïté, puisqu'elle implique que « Petit renard » n'est pas obligatoirement le sujet du verbe « voler ». Enfin, elle induit la triple apparition du pronom « Il » en début de ligne. Cet ajout est une expression de l'interprétation du texte par le traducteur.

Sans William James
 Il ne serait pas pragmatique
 Il se pose
 Et boit un œuf à la coquille
 Petit renard : disent les enfants
 Il vole un œuf

*Without William James
 He wouldn't be pragmatic
 He sits himself down
 and drinks an egg from the bowl
 Foxy say the children
 Is steeling an egg [sic]*

« Er stellt sich hin », traduit en français par « Il se pose », devient en anglais « He sits himself down », ce qui véhicule une image tout autre et pourrait se rattacher au sujet « Foxy », qui apparaît à la cinquième ligne. La traductrice a par ailleurs choisi de reproduire l'autre sens de « Schale », en traduisant le mot par « bowl », et non pas par « shell ». Ainsi, alors que la traduction de Vincent Barras crée une continuité dans un thème – l'oiseau et l'œuf – en employant deux traductions issues de ce champ lexical, Catherine Hales interprète le texte à l'opposé. Elle diversifie son texte traduit qui semble composé de fragments de narration. Elle supprime également les deux points de la cinquième ligne, malgré le fait qu'ils font écho au titre. Elle supprime donc une référence intratextuelle et, par conséquent, le lien entre le « father » du titre et le « foxy » du texte. Il est intéressant de signaler que la traduction anglaise comporte un

³⁵ Goodman, Russell, "William James", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/james/>, site consulté le 05.05.2015

mot orthographié de manière incorrecte, à la dernière ligne. Il ne s'agit ni d'une erreur ni d'une coquille, car la source sur laquelle se base la traduction comporte elle aussi une faute, le mot « stiehlt » y étant orthographié « stielt ». L'apparition d'une telle coquille dans le texte allemand est surprenante ; la source du texte est certes un site internet, mais un site fiable cité dans la version imprimée du recueil de Nora Gomringer. On constate que la traductrice a conservé cette étrangeté du texte source.

Stratégie : Le traducteur francophone – comme la traductrice anglaise – fait preuve de cohérence. Contrairement à Catherine Hales, il produit de la continuité dans son texte traduit, car il trouve le moyen de respecter un réseau sémantique. C'est ainsi que se manifeste la créativité du traducteur dans ce poème.

Etymologie der Werktätigen – Étymologie des actifs

Nachtigall: Nacht in Galle
Scheinwerfer: Schein dem Werfer
Martinhorn: Martini und Hohn
Sommernacht: Sommer und Schlacht
Dichtung: Dichter und Dung

Rossignol : nuit dans bile
Projecteur : certificat au lanceur
Sirène d'alarme : martini et mépris
Nuit d'été : été et bataille
Poésie : poète et fumier

Ce poème, tiré de la partie du recueil nommée « Makroklima », est représentatif de la nécessité de choisir entre fond et forme. En effet, il est impossible de conserver les deux dans la traduction, puisqu'il établit une étymologie personnelle de mots allemands se basant sur la décomposition en unités signifiantes et sonores. Vincent Barras a choisi de conserver le sens au détriment de la forme, ce qui a du sens tant que le poème est publié dans un recueil bilingue. Lu individuellement, le texte traduit perd sa raison d'être. Cela n'implique pas, néanmoins, que la tâche du traducteur ait été une simple traduction littérale dénuée de réflexion ; on le constate à la troisième ligne, où « Martini und Hohn » a été reproduit par « martini et mépris ».

Dans le cas de ce poème, il est possible de choisir une optique de traduction ne respectant pas le sens, mais la démarche de l'auteur, à savoir l'élaboration d'une étymologie personnelle liée aux sonorités du mot. Par exemple, la traduction modifiée retranscrite dans la colonne de droite élabore une étymologie personnelle de cinq mots français qui sont, eux, traduits du poème allemand :

Traduction de Vincent Barras
Rossignol : nuit dans bile

Traduction modifiée
Rossignol : rosse et gnôle

Projecteur : certificat au lanceur
Sirène d'alarme : martini et mépris
Nuit d'été : été et bataille
Poésie : poète et fumier

Projecteur : pro des vecteurs
Sirène d'alarme : sirènes en larmes
Nuit d'été : Fuit l'été
Poésie : poète et lie

Le sens véhiculé par ces étymologies change, seule la démarche est conservée. Le poète est associé à une maladie, et non plus à un déchet. L'image amère de la bile disparaît, remplacée par celle de l'alcool. Le mépris et la violence de la nuit d'été disparaissent. Ainsi, ce type de traduction ne peut pas servir d'indication au lecteur souhaitant comprendre le texte source allemand, mais il peut aider à la compréhension de la démarche choisie par Nora Gomringer. En conservant le sens, Vincent Barras a opté d'une part pour une traduction béquille du texte allemand sur laquelle le lecteur peut s'appuyer pour lire la version source, d'autre part pour une traduction permettant d'évoquer les mêmes images mentales chez le lecteur francophone que chez le lecteur germanophone. On peut estimer que les tableaux mentaux évoqués par le texte sont un élément essentiel du poème, et donc non modifiable dans la traduction.

Stratégie : la stratégie du traducteur consiste à conserver les images mentales suggérées par le texte et à servir d'appui au lecteur souhaitant comprendre le texte d'origine. Malgré le peu de marge de manœuvre que laisse cette démarche, la créativité se manifeste par le choix du vocabulaire.

Daran sterbe ich jetzt aber sicher – Mais je vais sûrement mourir de ça maintenant

Sage ich zu meiner Ärztin
Die lächelt und sagt, ja sicher
Wenn sie das wollen
Sie können aber auch weiterleben und
100 werden und sehen, wie Ihre Enkel
Heiraten und Ihre Urenkel auf die Welt kommen
Aber nur, wenn Sie wollen
[...]

Je dis à mon médecin
Qui sourit et dit, oui sûrement
Si vous voulez
Mais vous pouvez aussi continuer à vivre et
Devenir centenaire et voir vos petits-enfants
Se marier et vos arrière-petits-enfants venir au monde
Mais seulement si vous voulez
[...]

Ce poème, dont le titre constitue la première ligne, reproduit un dialogue entre le « je » poétique et son médecin. La langue est donc celle d'une conversation de la vie courante. La traduction française se détourne du langage écrit dans le titre déjà, en utilisant le démonstratif « ça ». À la deuxième ligne, une virgule sépare le discours du « je » de celui du médecin, légère étrangeté reproduite dans la traduction française. Par ailleurs, dans cet extrait du texte français, on ne sait pas que le médecin en question est de sexe féminin ; il faut attendre la huitième ligne pour

l'apprendre. Le traducteur n'a pas voulu créer d'étrangeté dans le texte en écrivant « ma médecin », peu habituel. À la cinquième ligne, le nombre 100 écrit en chiffres apparaît dans le texte source. La traduction ne conserve pas ce chiffre et reproduit « 100 werden » par « devenir centenaire », une solution élégante et idiomatique, mais où l'effet visuel du nombre 100 n'est pas conservé. Cela n'est pas dû à une volonté de supprimer le chiffre, car ce dernier apparaît plus tard dans le poème. Il s'agit d'une solution orientée vers la langue cible, car la langue française privilégie l'écriture en toutes lettres dans ce type de tournures ; de plus, la formulation est idiomatique. Cependant, ce n'est pas un choix consciemment orienté vers la langue cible.

À la troisième ligne, l'article défini « das » du texte source est supprimé dans la traduction française ; d'autres solutions de traduction, telles que « Si vous le voulez » ou « Si c'est ça que vous voulez » l'auraient conservé. Toutefois, la première de ces possibilités ne serait pas naturelle dans le langage parlé, et la seconde entraîne une connotation négative de l'objet voulu. Le choix du traducteur reste neutre. Par conséquent, le texte traduit comporte une répétition de la séquence « si vous voulez », séquence apparaissant à la troisième et à la septième ligne ; celle-ci n'est pas présente dans le texte allemand. De même, la traduction introduit la répétition de la conjonction « mais » en début de phrase. Ces répétitions mettent l'accent sur la septième ligne, « Mais seulement si vous voulez ». Le traducteur va plus loin que l'auteure dans sa démarche poétique.

Stratégie : Comme dans plusieurs autres poèmes de *Recherche climatique*, la traduction conserve les étrangetés quand elles paraissent signifiantes, et produit des solutions de traduction proches de la langue cible quand la possibilité se présente. La créativité se manifeste dans le ton du poème et l'accentuation de la démarche poétique.

Stratégies du traducteur : harmonie et cohérence

Vincent Barras dit que chaque texte l'oblige à revoir sa stratégie. Même au sein d'un poème, il peut élaborer une nouvelle approche d'une ligne à l'autre, lorsque les difficultés de traduction l'exigent. Cependant, les poèmes traduits présentent une cohérence interne, que l'on peut qualifier de trace du traducteur. La conservation d'effets de sonorité reste au second plan, ce qui n'est pas une surprise, car les jeux de sonorités ne sont pas caractéristiques des textes de

Nora Gomringer. En revanche, certains éléments du poème, considérés par le traducteur comme propres à la démarche de l'auteure, sont systématiquement conservés, même s'ils sont souvent nuancés. Ces éléments relèvent généralement des images mentales produites par le texte, que ce soit par le vocabulaire ou les références intertextuelles.

Dans les traductions de nombreux poèmes, on remarque la fluidité de la langue de Vincent Barras. En tant qu'observateur extérieur, on peut considérer qu'il s'agit d'une stratégie visant à donner au texte un caractère idiomatique, et donc une approche cibliste. Cependant, on relève dans d'autres textes certaines étrangetés qui vont à l'encontre de cette tendance. Si nous considérons ces conclusions à la lumière de ce qu'en dit le traducteur lui-même, nous pouvons expliquer ces différences. Selon Vincent Barras, il s'agit de respecter la différence entre la langue du poème et la langue standard présente dans le texte source. Ainsi, nous en concluons que le travail du traducteur de poésie, dans ce cas, consiste en un choix conscient, et que la tendance à produire une langue harmonieuse et élégante est une trace littéraire du traducteur.

Analyse comparative

L'analyse comparative des deux œuvres et de leur traduction se fera uniquement de manière thématique, en étudiant des thèmes généraux qui peuvent s'appliquer aux méthodes des deux traducteurs. Il n'y aura pas d'analyse par poème, car seuls certains extraits ou exemples de procédés tirés des deux recueils sont assez proches pour permettre une comparaison. Les derniers thèmes, « stratégie » et « objectifs », feront déjà office d'introduction à la conclusion.

Étrangetés

Le texte poétique manipule la langue. Par définition, il contient des tournures qui s'écartent de la langue standard. L'une des tâches du traducteur de poésie est de trouver un juste milieu entre la traduction littérale et l'assimilation à la langue cible standard. Dans les deux recueils étudiés, en règle générale, les traducteurs ne créent pas d'étrangeté dans la langue cible tant qu'il n'y a pas d'étrangeté dans la langue source. Aucune des deux traductions ne présente d'approche fondamentalement sourcière. Dans les cas où la structure de la langue est naturelle pour le lecteur germanophone, elle est traduite de façon à l'être également pour le lecteur

francophone, comme on peut l'observer dans la traduction du poème de Raphael Urweider « Armaturen » :

was sind mir meine beine

à quoi riment mes jambes [...]

Si la structure était calquée sur celle du texte d'origine, la traduction, « que me sont mes jambes », ne serait pas idiomatique. Ce ne serait pas un problème en soi ; le problème résiderait dans le fait que la phrase serait idiomatique dans le texte source, et ne le serait pas dans le texte cible.

Les deux recueils traduits présentent un exemple plus problématique de ce phénomène : les passages en anglais. Dans la traduction de Vincent Barras, ceux-ci sont traduits en français – même les deux poèmes rédigés entièrement en anglais par Nora Gomringer. Dans la traduction de Simon Koch, ils sont laissés en anglais dans le deuxième poème de « Tagwerk », qui comporte plusieurs emprunts à l'anglais. Cela ne doit pas être considéré comme la création d'une étrangeté, même si le public germanophone tolère mieux les emprunts à l'anglais que le public francophone. En effet, dans ce poème, les mots anglais doivent être remarqués, même en allemand. Ce ne sont pas des emprunts entrés dans le vocabulaire – même familier – des germanophones, mais plutôt un effet voulu par l'auteur. Par ailleurs, dans le deuxième poème de la partie « Armaturen », l'unique séquence en anglais, « in den arabian nights », est traduite par son correspondant français, « dans les mille et une nuits ».

En tant que textes poétiques, *Klimaforschung* et *Lichter in Menlo Park* comportent également de nombreuses tournures qui ne font pas partie du langage standard. Dans la grande majorité des cas, les étrangetés de l'allemand sont traduites comme telles par les deux traducteurs, c'est-à-dire qu'elles conservent un caractère particulier et ne sont pas assimilées à la structure du français. Cependant, dans la traduction de Vincent Barras, elles sont parfois atténuées – autrement dit, francisées – de manière à être compréhensibles pour le lecteur. On en observe un exemple dans la traduction de « Raum für Echos » :

Hier alles wie Wohnung
Nur Bett nicht Bett und Stuhl nicht Stuhl und

*Ici, tout comme un appartement
Sauf que lit pas de lit et chaise pas de chaise et*

La traduction française reste saccadée et elliptique. Cependant, le traducteur a ajouté un article au nom « appartement » à la première ligne, ainsi que deux articles contractés « de » à la

deuxième ligne. Le même phénomène est observable dans le poème « das ist für Friederike Mayröcker » :

Ich liebe das Ding, das du bist, bist und bist, der
Maschine gleich

*J'aime la chose que tu es, que tu es, que tu es, telle la
machine*

Le traducteur a opté pour la répétition de « que tu es » comme correspondant de « bist und bist ». En effet, la traduction littérale « es et es » serait inhabituelle et difficilement prononçable ; surtout, elle produirait un effet, semblable à celui d'un jeu de mot, qui n'existe pas dans le texte source. Suivant son optique de conserver l'écart entre la langue du poète et la langue naturelle, Vincent Barras réduit donc le niveau d'étrangeté afin de conserver l'étendue de cet écart. L'élément conservé ne relève ni de la forme ni du sens, mais de la démarche poétique.

Les étrangetés relevées jusqu'à présent étaient syntaxiques. Or, dans les poèmes de Raphael Urweider, elles sont plutôt sémantiques. De nombreuses collocations s'écartent de l'allemand standard, et Simon Koch les a traduites de manière à ce que cet écart reste semblable, notamment dans le premier poème de « Tagwerk » :

sind nur die hände des trauerfloristen ganz wach [...]

*seules les mains du fleuriste funéraire sont tout à fait
réveillées*

De même, dans « Manufakturen », le complément direct et le verbe forment une collocation inhabituelle :

den zweitakter der die ambiance verhackt [...]

le deux-temps qui saccade l'ambiance [...]

Les textes de Raphael Urweider et ceux de Nora Gomringer s'écartent tous deux de la langue usuelle, mais pas de la même manière. Ceux de la poétesse jouent avec les spécificités de la langue et en font les instruments de son expression artistique personnelle, tandis que ceux du poète déshumanisent la langue et en expriment la mécanique désincarnée. Les étrangetés du langage n'ont donc ni la même forme, ni la même fonction. Ainsi, de par leur différence de forme, les étrangetés sont conservées par Simon Koch dans la grande majorité des cas, tandis qu'elles ne sont pas toujours conservées par Vincent Barras. Par ailleurs, si l'on compare deux phrases similaires où survient une étrangeté, on peut constater que les choix des deux traducteurs sont souvent les mêmes :

Agitato, « Fingersatz », *Lichter in Menlo Park*

wie johann sebastian bach auch
erregt durchquert jedes vorspiel
[...]

comme jean-sébastien bach aussi
il traverse excité chaque prélude

« Vater: sagen die Kinder », *Klimaforschung*

Füchslin: sagen die Kinder
Stiehlt ein Ei

Petit renard : disent les enfants
Il vole un œuf

Confrontés à la même ambigüité dans la syntaxe, que l'on peut, dans une certaine mesure, qualifier d'étrangeté, les traducteurs optent pour la même solution en ajoutant un sujet pronominal.

« Sporen », *Lichter in Menlo Park*

die sich ähnlich sind wie verfertigte kopien

qui se ressemblent comme des copies façonnées

« Mädchen, das schlecht sieht », *Klimaforschung*

[...], wenn einer laut genug schaut

[...], quand quelqu'un regarde suffisamment fort

Confrontés à une collocation inhabituelle, les traducteurs la conservent à l'identique dans le texte cible. Ils cherchent à produire les mêmes images mentales chez le lecteur francophone que celles qu'évoque le texte source chez le lecteur germanophone. Ils conservent tous deux l'association d'éléments signifiants entre eux, même si la collocation qui en résulte est une étrangeté linguistique. Chez Vincent Barras, cette conservation se fait parfois au détriment d'associations sonores, comme celle du verbe « schaut » avec l'adverbe « laut » dans l'extrait retranscrit ci-dessus. Cela arrive plus rarement chez Simon Koch, qui reproduit alors un effet sonore similaire à l'effet perdu à un autre endroit du texte.

Dans certains cas, les traducteurs créent l'étrangeté afin de conserver certains aspects du poème – par exemple dans la traduction du texte « Etymologie der Werkstätigkeiten », afin de conserver les images mentales produites par le texte allemand, ou dans la traduction de certains poèmes de « Fingersatz », afin de conserver l'arrangement des vers et des strophes. Les deux traducteurs ont recours à ce procédé, mais rarement, et uniquement pour conserver des éléments importants du texte. Les deux stratégies de conservation des étrangetés sont donc similaires. Une différence est cependant notable : Simon Koch préserve davantage les effets de sonorité lorsqu'il reproduit l'étrangeté.

Créativité et libertés

Toute traduction littéraire est un processus créatif, puisque traduire consiste à reproduire un texte à partir d'images mentales inspirées du texte source. Cependant, la créativité, appliquée à diverses situations de traduction isolées, peut se manifester de plusieurs façons, et peut s'attacher à la reproduction de différents éléments du texte. Lors de l'analyse des deux recueils et de leur traduction, nous avons eu l'occasion de relever les principaux éléments auxquels s'applique la créativité des deux traducteurs. Dans les textes traduits par Vincent Barras nous avons surtout relevé la cohérence, la continuité et le ton du texte. Cet effet d'harmonie est le résultat de choix de traduction isolés, parmi lesquels figurent la décomposition des néologismes et les modulations syntaxiques. La traduction des effets sonores a également été relevée, mais elle n'est pas systématique. Dans les textes traduits par Simon Koch, nous avons pu relever l'expression de la créativité du traducteur dans l'association de la conservation du sens et des éléments formels. Même si nous avons remarqué une tendance à privilégier le sens sur la forme, si l'on considère le recueil dans son ensemble, aucun élément formel n'a été négligé. La conservation des aspects formels, ou plutôt leur recréation dans le texte traduit, fait partie intégrante du processus créatif.

Ainsi, la créativité se manifeste différemment chez les deux traducteurs. Toutefois, cela tient peut-être uniquement aux différences entre les deux textes d'origine. Afin de pouvoir comparer leurs degrés de créativité, il faut tout d'abord comparer la résolution de problèmes de traduction similaires. Prenons l'exemple d'un passage où le texte source présente une certaine musicalité qui ne réside pas dans des éléments formels clairement identifiables – autrement dit, où aucune assonance, allitération, ni anaphore n'est considérée comme essentielle à reproduire dans la traduction :

« Erzähl », *Klimaforschung*

Den Frauen vom Spinnen
Des Strohs, wie sie es lernen
Das mit dem Gold
Dann bist du erlöst

*Aux femmes le filage
Alors tu es délivré
De la paille, comme elles l'apprennent
Celui avec l'or*

« Presto », « Fingersatz », *Lichter in Menlo Park*

sowie mit gutem erz
besetzte pferde
soldaten und
massenhaft wasser

*des masses d'eau
ainsi que des chevaux
parés de bon airain
des soldats et*

Partons du principe que, pour reproduire le sens de ces deux extraits, il est possible d’opter pour d’autres choix de tournure et de vocabulaire. Dans le poème « Erzähl », chacune des lignes commence par la consonne [d]. Cet effet n’est pas conservé dans le texte traduit. En revanche, dans ce dernier, chacune des lignes comporte au moins deux fois la même consonne : [f] à la première ligne, [p] et [l] à la deuxième, [l] à la troisième et [l] à la quatrième. La répétition du son [l] dans toute la strophe, même si elle ne produit pas un effet manifeste, donne à la traduction le même effet sonore que la répétition du [d] en début de ligne dans le texte source. Dans ce cas, Vincent Barras a donc rendu l’effet de sonorité en utilisant la même technique – la répétition d’une consonne – que dans le texte allemand. Dans l’extrait de « Presto », on remarque la similarité sonore des mots « erz » et « besetzte », ainsi que la répétition du son [as] à la dernière ligne. De plus, la fin de la première ligne et la deuxième ligne ont pour seule voyelle le « e », prononcée [ɛ] ou [ə]. Dans la traduction, le texte ne présente pas de répétition de sonorités évidente. Cependant, plusieurs sons se font écho, à plusieurs mots d’intervalle, pour créer un effet sonore différent. Par exemple, « airain » répond à « ainsi » et à « paré ». Le mot « eau » répond au mot « chevaux » de par la rime introduite. De plus, les sons [r] et [s] sont répétés plusieurs fois dans la strophe. Ainsi, Simon Koch a reproduit la musicalité du texte en utilisant d’autres effets sonores que l’auteur.

Deuxièmement, il est intéressant de considérer deux passages où les traducteurs ont fait appel à leur créativité sans reproduire un élément du texte d’origine. Dans la traduction de *Lichter in Menlo Park*, les éléments créatifs qui ressortent relèvent généralement de la forme du texte, comme dans le mouvement « Largo » de « Fingersatz » :

du wünschst *ein hôtel sowie altare*

tu souhaites des autels et un hôtel

Dans cet extrait, le jeu entre les deux homophones « autel » et « hôtel » est le résultat d’une coïncidence, puisque ces deux mots sont les traductions littérales des mots « hôtel » et « altare ». Cependant, le traducteur a inversé l’ordre des mots afin que le rythme de la ligne soit plus régulier. Au lieu d’avoir une séquence de deux, puis trois, puis quatre syllabes en optant pour la traduction « tu souhaites un hôtel et des autels », nous observons trois séquences de trois syllabes séparées par la conjonction « et ».

Dans les deux extraits du cinquième poème de « Tagwerk », reproduits ci-dessous, le traducteur se montre créatif du point de vue de la musicalité du texte :

gummiert der sternenhimmel gewienert der reif in höchsten / höhen [...]	<i>voilà qu'elle ouvre visiblement poursuivie par la lumière un œil après l'autre</i>
jetzt öffnet sie sichtbar verfolgt vom licht auge um auge	<i>ciré le ciel étoilé astiqué l'anneau dans les hauteurs absolues [...]</i>

Dans la traduction du premier extrait, une assonance en [e] a été introduite. Dans le deuxième, c'est une allitération en « v » et, dans une moindre mesure, la répétition du [i], qui donne sa musicalité au texte. On pourrait y voir une prise de liberté de la part du traducteur, ou une approche allant plus loin dans la démarche poétique que l'auteur. Néanmoins, le texte d'origine, considéré dans son ensemble, présente également la musicalité habituelle de Raphael Urweider. Les effets de sonorité introduits dans ces extraits sont ainsi des moyens de rendre la sonorité d'autres passages du texte afin de créer un effet global de musicalité dans le texte traduit, comme dans la strophe de « Presto » retranscrite plus haut.

Dans la traduction du recueil de Raphael Urweider, la créativité peut également se manifester spontanément par la suppression ou l'ajout d'un mot, comme dans le quatrième poème de « Tagwerk » :

[...] die härtesten sessel sind ihm sprungbretter er trägt seinen schlips als unauffälliges löschblatt vom schlaf [...]	<i>[...] les sièges les plus durs lui sont des plongeurs il porte sa cravate comme buvard du sommeil</i>
--	--

Dans la traduction, une rime interne apparaît entre les mots « plongeurs » et « buvard ». De plus, le mot « unauffälliges » n'est pas reproduit, ce qui produit un rythme de phrase plus régulier. Dans l'analyse de la traduction de *Lichter in Menlo Park*, nous avons pu constater que le traducteur avait tendance à privilégier le maintien du sens. Par ailleurs, il est très rare qu'il laisse un élément signifiant de côté dans la traduction. Il semble donc que ce passage soit une réelle liberté créative de Simon Koch.

Enfin, mentionnons le cas de figure où la créativité s'applique à un problème de traduction résolu de manière créative sans se baser entièrement sur le texte source, comme dans « Allegretto » :

die nacht im gelblicht / gewünschter <u>laternen</u> [...] die stadt der plätze / die nächte <u>laternen</u>	<i>la nuit dans la lumière jaune / des <u>réverbères</u> souhaités [...] la ville des places / les nuits <u>réverbèrent</u></i>
---	---

Le fait que le traducteur n'invente pas de verbe, comme l'a fait l'auteur, relève en partie du hasard qui veut que le mot allemand « laterne » soit traduisible par « réverbère », qui peut être un nom ou une forme verbale en français. Toutefois, « laterne » peut également être traduit par les mots « lampion » ou « lanterne ». Un traducteur souhaitant rester plus proche du texte d'origine pourrait donc traduire le second extrait retranscrit ci-dessus par une phrase du type « la nuit lanterne ». Comme nous l'avons déjà constaté, Simon Koch n'hésite pas à se démarquer du texte source.

Dans *Recherche climatique*, on a relevé certains éléments créatifs similaires aux procédés de *Lumière à Menlo Park*. Il y arrive aussi que le traducteur ne reproduise pas un terme, par exemple dans la traduction de « Shibolet » :

Den letzten / Angesetzt ein Messer / An der Kehle

Le dernier / Un couteau / À la gorge

Supprimer le participe « Angesetzt » permet d'avoir trois lignes consécutives d'égale longueur, et donc un rythme régulier. Cependant, les trois lignes de cet extrait sont insérées au milieu d'autres lignes de longueur inégale, et l'effet produit sur l'ensemble du poème n'est pas très marquant. Nous pouvons donc supposer qu'il existe une autre motivation pour la suppression de ce mot, à savoir son inutilité et la difficulté de le rendre de façon harmonieuse. Par ailleurs, dans un autre poème, « Dir einen Teller vorsetzen – Alles lauwarm darauf », le traducteur ajoute une ligne supplémentaire afin que la langue soit plus naturelle :

Als ich Kniestrümpfe trug
Und einen Pferdeschwanz
An meinem Hinterkopf

*Quand je portais des mi-bas
Et qu'on me faisait
Une queue-de-cheval
Sur l'occiput*

La première ligne de l'extrait dans sa version allemande est reproduite en deux lignes dans la version française. Sans ce rajout, deux solutions sont envisageables pour la traduction : premièrement, rattacher la deuxième ligne de l'extrait en français à la troisième, et par conséquent avoir une deuxième ligne beaucoup plus longue que les autres ; deuxièmement, supprimer la deuxième ligne de la version en français, et par conséquent rattacher le verbe « portais » à un deuxième complément direct, « queue-de-cheval ». La première solution isolerait la deuxième ligne de l'extrait par rapport à toutes les autres lignes du poème – un effet non désiré – tandis que la deuxième créerait une collocation inhabituelle, et donc une étrangeté.

Cependant, on observe dans la traduction de *Klimaforschung* peu de libertés créatives en ce qui concerne les sonorités. Cette différence entre les deux traductions est en partie explicable par la différence entre les deux textes source. En effet, les poèmes de Raphael Urweider suivent une série de règles formelles qui constituent des contraintes de traduction, notamment le découpage des lignes en structures visuelles. En revanche, chacun des poèmes de Nora Gomringer explore des règles formelles différentes. Par ailleurs, Vincent Barras explique qu’il change parfois de stratégie d’un poème à l’autre. Sans contrainte formelle précise, le traducteur exprime plus de créativité dans le ton du poème, le niveau de langue, et l’harmonie de la langue. De plus, sans fil conducteur qui proviendrait de l’auteur pour relier les poèmes, il crée sa propre cohérence et laisse davantage de traces de traduction que son collègue. Par exemple, il traduit les deux mots allemands « Weg » – dans « Kein Protokoll » – et « Bahn » – dans « Bett » – par le même mot français, « voie ». Il ajoute plusieurs fois des virgules qui ne sont pas présentes dans le texte source. Il explicite son interprétation de certains éléments du texte, comme dans les lignes retranscrites ci-dessous, respectivement tirées de « Dichtertreffen » et « Arche/Telos » :

Sekt in den gespaltenen Hufen

Champagne chez les sabots fendus

2 die nur ahnen können, wie alles wird

2 qui peuvent seulement deviner comment ça va finir

Ces interprétations visent aussi à conférer au texte fluidité et naturel. Le premier extrait est même l’une des quelques occasions où le traducteur crée un effet sonore, ici une répétition de fricatives. Enfin, Vincent Barras a une manière créative de manipuler le niveau de langue des textes ; il sélectionne parfois un mot d’un niveau de langue plus élevé, créant l’effet d’une langue poétique, et parfois abaisse le niveau de langue, créant l’effet d’une langue orale :

Mit dir zieh ich mir / Ein holzernes Pferd

Avec toi je mène / Un cheval de bois

Auf diese Weise / Wie auf jede andere

De cette manière / Comme de n’importe quelle autre

Dans le premier extrait, tiré du poème « Tragödie », la traduction élève le niveau de langue ; dans le deuxième, tiré de « Schöpfung », il s’approche plutôt du langage parlé. Ces libertés interprétatives prises avec le ton du texte sont beaucoup moins présentes chez Simon Koch.

Ainsi, la créativité dont les traducteurs font preuve peut prendre des formes diverses selon les cas de figure : ajout ou suppression d’un élément, répétition de sonorités, modification de l’ordre des mots ou des lignes. De même, les situations dans lesquelles ils font preuve de

créativité, parfois en prenant des libertés, peuvent être classées en différents cas de figure, selon l'objectif visé par le procédé créatif : reproduire un effet présent de manière globale dans le poème, suivre une démarche de traduction, exprimer son interprétation du texte. Pour résumer les différences principales entre les deux traductions du point de vue de la créativité, nous pouvons dire que Simon Koch est créatif dans sa façon de respecter les contraintes de traduction, et que Vincent Barras l'est dans sa façon d'apporter une cohérence à l'ensemble du texte traduit.

Objectifs

Le traducteur, en plus d'élaborer une stratégie, cherche à atteindre un objectif en traduisant un texte. Certains éléments des traductions de *Lichter in Menlo Park* et *Klimaforschung* reflètent ces objectifs qui, bien que globalement similaires, présentent quelques différences, qu'il est possible d'observer d'un point de vue externe : Vincent Barras a été contacté par un éditeur qui lui a confié la traduction du recueil de Nora Gomringer, et il n'a pas eu de contacts avec l'auteure avant la publication ; en revanche, Simon Koch a beaucoup communiqué avec Raphael Urweider durant les quelques mois qu'il a consacrés à sa traduction. Par conséquent, la traduction de *Klimaforschung* a été conçue comme partie d'un ensemble, à savoir le recueil bilingue, tandis que la traduction de *Lichter in Menlo Park* a été envisagée comme un tout – et certains détails ont par ailleurs été modifiés par l'auteur. Cette différence n'est pas toujours manifeste, mais elle produit tout de même quelques effets visibles dans les poèmes traduits.

Tout d'abord, chez Vincent Barras, les poèmes en anglais sont traduits en français, alors que le recueil original vise un public germanophone – les poèmes d'origine sont donc rédigés dans une langue étrangère au public cible, mais compréhensible pour la majorité du grand public, l'anglais étant peu complexe :

Good dog needs love
Show love to good dog

*bon chien a besoin d'amour
Montrez amour à bon chien*

Dans ce cas, la traduction ne rend pas accessible l'œuvre et la démarche de l'artiste à un nouveau public ; en revanche, elle élargit le public cible. Du reste, l'anglais reste moins connu des francophones que des germanophones. Malgré cela, les traductions sont harmonieuses et peuvent

aussi bien être lues individuellement qu'en regard de l'original, exception faite de la traduction du poème « Etymologie der Werktätigkeiten », mentionné plus haut.

Simon Koch a remanié les textes suivant une méthode non linéaire, ce qui suggère une méthode de traduction plus libre. Il a traduit la partie la plus délicate du recueil, intitulée « Fingersatz », riche en problèmes de traduction, en écoutant les 24 préludes de Chopin, se basant ainsi sur le texte et sur la musique. On remarque l'influence de Chopin dans l'atmosphère de chaque texte, par exemple dans le onzième poème, « Vivace » :

geh mal mal in deine alben
wie der regen fällt hier

*vas-y va peindre tes albums
comment tombe la pluie ici*

Dans la strophe tirée du poème, la traduction reflète le tempérament de la musique, avec l'entrée en matière dynamique du double impératif « vas-y va ». Ainsi, le cadre dans lequel s'instaure le rapport entre le traducteur et son texte n'est pas sans conséquences.

Stratégies

Tout au long de notre analyse, nous avons mis au jour diverses stratégies de traduction. Chez Simon Koch, nous avons pu relever la conservation d'éléments signifiants, de concepts ou d'images, au détriment des effets sonores. Cependant, il faut préciser que le choix de négliger quelques figures de style relatives à la sonorité n'empêche en rien que la musicalité des textes soit, dans l'ensemble, reproduite de manière efficace. Le traducteur parvient à cet effet en se démarquant parfois du texte, par exemple en produisant dans un certain passage du texte cible un effet sonore qu'il n'a pas reproduit en traduisant un autre passage du texte source. Nous avons également observé que l'ensemble des choix de traduction tendait vers la neutralité et atteignait un certain équilibre. Chez Vincent Barras, nous avons remarqué des stratégies différentes selon le poème traduit. Dans la majorité des cas, tous les éléments signifiants sont conservés ; cependant, des nuances de sens se glissent parfois entre le texte d'origine et la traduction, sous forme d'interprétation du texte. Nous avons remarqué l'importance de la cohérence et de la fluidité du texte traduit, et l'attention portée au ton du texte.

Observons à présent quelques passages où les stratégies de traduction, telles que résumées ci-dessus, ont une incidence sur le texte. Il s'agira d'inscrire les caractéristiques de

chaque traduction dans la stratégie des traducteurs résumée ci-dessus. Le premier extrait retranscrit ci-dessous est tiré de « Manufacturen », le second de « Kieselweg ». Tous deux présentent des effets de sonorité particuliers :

grillen zirpen quer durchs stille zimmer

des grillons grésillent à travers la chambre calme

Flüstert Thisbe in ein Salamander ohr

Thisbé souffle dans une oreille de salamandre

Dans le premier extrait, traduit par Simon Koch, le texte allemand comporte deux paires de mots aux sonorités similaires ; « grillen » et « stille », pour la première, « zirpen » et « zimmer » pour la deuxième. Chaque mot de ces deux paires est séparé de son correspondant sonore par trois autres mots. Dans le texte traduit, Simon Koch a choisi d'accoler les deux paires de mots, « grillons » à « grésillent », et « chambre » à « calme » – pour autant que l'on considère cette dernière comme une paire de correspondants sonores, car la correspondance est davantage graphique³⁶. Le traducteur a procédé à la déconstruction et à la reconstruction d'un effet sonore. Dans le deuxième extrait, trois mots comportent des sonorités proches : « Flüstert », « Thisbe », et « Salamander ». Dans la traduction de Vincent Barras, ces trois « mêmes » mots, traduits en français, présentent également une proximité sonore : « Thisbé », « souffle », et « salamandre ». Le traducteur l'a traduit selon une méthode linéaire, de manière à ce que chaque mot comporte le son voulu.

Dans les deux extraits suivants, tirés de « Vivace » et de « Indiofrau », les différentes stratégies de traduction touchent le découpage du texte :

ein breites weisses landhaus kommt
in polen doch kaum ohne geister aus
die treiben sich sehr wohl [...]

*une maison de campagne large et blanche
en pologne est presque impensable sans
fantômes ceux-ci traînent bien volontiers*

Weil man Schicksal und Fügung
Glaubt wie ein Azteke

*Parce qu'on croit au destin et à la providence
Comme un Aztèque*

Dans le second extrait, traduit par Vincent Barras, l'ordre des mots et le découpage est conservé à l'identique, excepté pour le verbe « croit » qui est placé après le sujet pour respecter les règles syntaxiques du français. Le texte traduit est idiomatique et conserve la structure du texte source. Dans le premier extrait, traduit par Simon Koch, l'ordre du complément circonstanciel « en

³⁶ car la ressemblance sonore passe aussi par l'aspect graphique, comme mentionné dans la partie théorique relative au son.

pologne » et du verbe « est » est inversé, le verbe étant par ailleurs repoussé à la deuxième ligne, et le mot « fantômes » à la troisième. Les divers éléments du texte source sont désassemblés puis réorganisés dans la traduction.

Pour terminer, les extraits reproduits ci-dessous sont respectivement tirés de « Quanten » et de « Hündin ». Ils rassemblent plusieurs caractéristiques propres aux deux traducteurs :

sich ändert mit geschwindigkeit
des trocknens und der farben
liegendebliebener waren im licht

*change à la vitesse
de ce qui sèche et des couleurs
des denrées laissées à la lumière*

liegendebliebene die geschmack
und geruch entwickeln eigengeruch
von trockenem brot zerlassener butter

*celles qui un goût et une
odeur développent une propre odeur
de pain sec de beurre fondu*

Dans cet extrait de « Quanten », nous relevons plusieurs éléments de la méthode de traduction employée par Simon Koch. Premièrement, la paraphrase du verbe nominalisé « trocknen » – une façon de régler ce problème syntaxique également observée chez Vincent Barras. Deuxièmement, la deuxième occurrence de l'adjectif « liegendeblieben » est remplacée par le démonstratif « celles ». En français, répéter un adjectif isolé serait difficilement compréhensible pour le lecteur. Au lieu de répéter le nom « denrées », le traducteur pronominalise le tout. Enfin, le verbe « développent » est placé après ses compléments, suivant la structure de l'allemand. À première lecture, ce type de calque sur la structure allemande laisse à penser que Simon Koch traduit linéairement, voire de façon littérale. Cependant, il a été observé maintes fois au cours de l'analyse qu'il se démarque du texte et adopte une approche globale de la ressemblance entre texte source et texte cible. Il découpe le texte source en pièces, qu'il réassemble pour aboutir au texte traduit. La séquence « qui un goût et une odeur développent » doit être considérée, dans ce cas, comme l'une de ces pièces détachées.

Dann, eines Tages
Mich ausgesetzt
Nach langer Fahrt mit verbundenen Augen
Oder zu weitem Stöckchenwurf

*Puis, un jour
M'a abandonnée
Après un long voyage les yeux bandés
Ou un jet de bâton trop long*

Ich erhob mich, legte mein Fell ab

Je me suis dressée, ai enlevé mon pelage

À la deuxième ligne de cet extrait de « Hündin », Vincent Barras ajoute l'auxiliaire avoir au participe passé « abandonné » afin de ne pas créer d'étrangeté dans le texte traduit. Par ailleurs, dans tout le poème, il ajoute systématiquement l'auxiliaire aux participes passés lorsqu'il s'agit

de verbes pronominaux ; cela s'inscrit dans sa stratégie de cohérence développée tout au long du recueil. En outre, on relève deux parties distinctes dans le texte allemand. La première, qui coïncide avec la première strophe, est rédigée au parfait, tandis que, dans la deuxième, les verbes sont au prétérit. Dans la traduction, les verbes sont tous retranscrits au passé composé, ce qui uniformise le niveau de langue et le ton du texte.

Certes, après avoir mis en relief les stratégies des traducteurs, il ne faut pas aller jusqu'à rattacher tous les éléments de la traduction aux méthodes observées. Les choix de traduction s'opèrent parfois de manière intuitive, même pour celui qui applique une stratégie de traduction bien déterminée. Cependant, continuer l'analyse après avoir résumé les stratégies des traducteurs a permis d'étudier le texte en se basant sur les suppositions effectuées, et de comparer les choix de traduction observés à ces suppositions.

Conclusion

Lors de l'analyse thématique effectuée pour chacun des deux recueils, différents éléments ont été soulignés. Les thèmes choisis étaient relatifs aux caractéristiques particulières de chaque traduction ; pour la traduction de Simon Koch, la musicalité et l'effet visuel du texte ont été jugés primordiaux, tandis que, pour la traduction de Vincent Barras, l'analyse s'est plutôt attachée à des thèmes relatifs à la fluidité et à l'aspect idiomatique du texte. Ces différences doivent être attribuées en partie aux différences entre les deux textes d'origine, *Lichter in Menlo Park* et *Klimaforschung*. Toutefois, elles sont également dues aux différences dans les stratégies de traduction. Deux stratégies communes ont principalement été relevées chez les traducteurs. Tout d'abord, ils visent à établir une cohérence interne dans le poème, ce qui relève certainement d'un choix conscient. Dans ce but, ils ont harmonisé leur méthode de traduction. Nous avons pu constater que Vincent Barras allait plus loin dans l'établissement d'une cohérence interne, introduisant à cet effet certaines nuances de sens ou de forme. Deuxièmement, ils respectent la démarche de l'auteur – ou du moins de leur conception de sa démarche, qui n'est pas obligatoirement la même, et qui est également influencée par la démarche artistique du traducteur. Cette stratégie consiste à traduire de manière à ce que la somme des éléments

marquant le lecteur dans le texte traduit soit équivalente à la somme des éléments marquants dans le texte d'origine. Ainsi, l'effet global est conservé, ce qui est à rattacher aux concepts de loyauté et de fonctionnalité mentionnés au début du présent travail.

Toutefois, dans plusieurs cas, les stratégies développées par les traducteurs se révèlent différentes. En effet, la poésie contemporaine et sa traduction se plient à relativement peu de règles codifiées, telles que la rime ou la métrique. Ainsi, le traducteur fait le choix des contraintes qu'il s'impose et des libertés qu'il prend afin d'obtenir un équilibre. En outre, certains choix du traducteur, comme ceux du poète, ne reposent pas sur un processus de réflexion rationnel. D'autres relèvent de la conception qu'a le traducteur de son activité de traduction littéraire. Enfin, d'autres sont influencés par l'univers de l'auteur, son style, voire ses commentaires. Simon Koch, qui a eu des contacts avec l'auteur avant et pendant le processus de traduction, produit plus d'étrangetés que Vincent Barras, qui n'a rencontré Nora Gomringer qu'une fois la traduction achevée. Les commentaires de Raphael Urweider à son traducteur portaient principalement sur la musicalité de la langue, et donc sur l'aspect formel du texte. L'influence de l'auteur a donc pu augmenter le nombre d'étrangetés présentes dans le texte. De plus, la langue particulière de Raphael Urweider a ses propres règles, contrainte supplémentaire pour Simon Koch. Enfin, le bilinguisme du traducteur a pu l'aider à déconstruire les différents éléments signifiants du texte pour le reconstruire sous la forme souhaitée. Vincent Barras, quant à lui, a parfois reçu des critiques trouvant son texte peu idiomatique ou pas assez élégant. Pourtant, rares sont les étrangetés n'apparaissant pas dans les poèmes de Nora Gomringer qui surviennent dans ses traductions. Au passage, notons que cela confirme l'une des hypothèses formulées au début de ce travail : la langue doit être particulière pour que le traducteur s'autorise de reproduire des aspects formels causant des étrangetés, et le respect de structures non idiomatiques est sujet à la critique. Vincent Barras a souvent traduit de façon linéaire, faisant preuve d'habileté dans la production d'un texte harmonieux. Ses traductions se lisent aisément et permettent au lecteur d'approcher l'univers de Nora Gomringer à travers un filtre qui émousse parfois les points marquants du poème.

Ainsi, il nous semble qu'il n'y a pas – fort heureusement – de consensus sur la manière de traduire les œuvres de poésie contemporaine que nous avons examinées. Plusieurs éléments communs aux deux auteurs observés se sont révélés différents dans les traductions, parce que les traducteurs ont choisi de les restituer de manières différentes ; mais en règle générale, les

traducteurs prennent relativement peu de libertés dans leur travail. Comme nous l'avons vu, cela peut être profitable, car les contraintes peuvent être source de créativité. De plus, il s'agit de trouver un juste milieu entre la démarche du poète, qui s'inspire du texte d'origine et dont l'activité s'apparente plutôt à la réécriture, et celle du traducteur, dont le but est de produire une traduction béquille, un texte sur lequel s'appuyer pour lire le texte d'origine. Le concept d'une traduction loyale peut sembler limitatif quand il s'agit de traduire la poésie d'aujourd'hui, qui est le terrain de tous les possibles. Cependant, il reste un fondement de la démarche du traducteur, dont l'objectif ne doit pas être confondu avec celui du poète.

Bibliographie

Gomringer Nora, *Klimaforschung / Recherche climatique*, traduit de l'allemand par Vincent Barras, préface de Christa Baumberger, Éditions d'en bas, Lausanne, 2011.

Urweider Raphael, *Lichter in Menlo Park / Lumières à Menlo Park*, traduit de l'allemand par Simon Koch, préface de Daniel Rothenbühler, Éditions Empreintes, Moudon, 2005.

Gomringer Eugen, *Worte sind Schatten : die Konstellationen 1951-1968*, Helmut Heissenbüttel (éd.), Reinbek b. Hamburg : Rowohlt, 1969.

Perec Georges, *La Disparition*, Paris, Gallimard, coll. « Collection L'Imaginaire », 1989.

Waldrop Rosmarie (éd.), *16 new (to American readers) poets*, Dichten n.10, Burning Deck, Providence, 2008.

Littérature secondaire

Bachleitner Norbert, « Visuelle und Kinetische Poesie », in : *Formen digitaler Literatur 2.0*, <http://complit.univie.ac.at/skripten/digitale-literatur-20/>

Bassnett Susan, Bush Peter (éd.), *The Translator as Writer*, Continuum, London, 2006.

Bernik France, « Unübersetzbarkeit der Lyrik ? », in : Bernik France, *Lyrikübersetzung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2006.

Bonnefoy Yves, *L'Inachevable : Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Albin Michel, Paris, 2010.

Bonnefoy Yves, *La communauté des traducteurs*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

Buffoni Franco, *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milan, 2004.

De Campos Haroldo, « Translucifération », in : Hapax Magazine n.4, « Jeux », 1985. Version revue, corrigée et traduite par Inês Oseki-Dépré, Aix-en-Provence, octobre 2006.

<http://en.calameo.com/read/000047099e738bd0eb0d0>, site consulté le 23.06.2015

Dessons Gérard, Meschonnic Henri, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Dunod, Paris, 1998.

Drawert Kurt (éd.), *Lagebesprechung : junge deutsche Lyrik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

Etkind Efim, *Un art en crise : Essai de poétique de la traduction poétique*, L'âge d'homme, Lausanne, 1982.

Ghignoli Alessandro, *Transmediazioni : lingua e poesia*, Kolibris, Bologna, 2011.

Guignoli Alessandro, « Identità e immagine: la ricezione della poesia italiana contemporanea in Spagna. Il « transautore » nella comunicazione letteraria tradotta », in : *Diacronie*, n.5, janvier 2011. http://www.studistorici.com/dossier/numero_5/, site consulté le 23.06.2015

Kemp Friedhelm, « De la traduction comme invention et stimulant », in : Gadoffre Gilbert, Ellrodt Robert, Maulpoix Jean-Michel (éd.), *L'Acte créateur*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

Kussmaul Paul, *Kreatives Übersetzen*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2000.

Laederach Monique, *Traduire la poésie : notes sur un séminaire au CTL*, Centre de Traduction littéraire de l'université de Lausanne, Lausanne, 1992.

Loffredo Eugenia, Perteghella Manuela (éd.), *Translation and Creativity*, Continuum, London, 2006.

Lott Martin, *Dichtung, Lyrik und Musik*, Verlag Dr. Kovac, Hamburg, 1996.

Maurer D., Pathman T, et Mondloch C.J., « The shape of boubas: Sound-shape correspondences in toddlers and adults », in: *Developmental Science* 9 (3), 2006, pp. 316–322.

Oseki-Dépré Inês, *Traduction et poésie*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004.

Schafroth Elmar, Selig Maria (éd.), *Testo e ritmi : Zum Rhythmus in der italienischen Sprache*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2012.

Vegliante Jean-Charles, *D'écrire la traduction*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1996.

Vischer Mathilde, *La traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Éditions Kimé, Paris, 2009.

Sites web

www.cnrtl.fr : portail du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

gr.bvdep.com : Le Grand Robert online

www.duden.de : dictionnaire monolingue en ligne

www.lyrikline.org

www.schillerstiftung.ch

lexikon.a-d-s.ch

www.culturactif.ch

Autres

Entretien téléphonique avec Simon Koch et échange de courriels avec Vincent Barras

Annexe

H.C. Artmann *Vers für den gestrigen Traum*

silsam soliman
safferan !
salum bec und
safferan...
sonne mund und
augentram
mond und samen
safferan !
silsam ilsam
soliman...
soliman am
zungenzahn !!

Raphael Urweider *Lichter in Menlo Park*

« Kontinente »

I

blaugeädert die ozeane in atlanten
derart gerecht verteilter frost und
kuppen geduckter bauten im ungefähren norden

eindunkeln und andere fähigkeiten
die taglicht entwickelt plus ein puls der
sich zusammenzieht und wieder gehen lässt im süden

weltliche gewölbe münzen noten und fakturen
wie auch träume vom rundweg der welt und
ihren kuppeln sich einfindende spuren in folianten
westlich

ausstoss und papiere in fluren
ansammlungen der akten gebläute finger
bis hin zum in der hohlen hand in gebäudeabschnitten
ost

IV

während der längsten geographischen epoche
soll das festland ein kontinent gewesen sein
ungebrochen und vollständig von wasser umgeben
in gemässigtem klima unter hemisphären geringfügig
anderer konstellation um einige lichtminuten andere
dieser

kontinent habe im vergleich zur erdkruste
vornehmlich aus leichtem gestein bestanden er sei wie
jetzt

das eis an den polkappen gebrochen und soll sich in
sechs nun losen stücken über die erde verteilt haben
die in ihrer form nicht mehr nahtlos ineinander
passen ihre ränder ändern sich beständig

« Armaturen »

(1)

aus verschiedenen montagen habe ich
wochen in mir gebastelt andere wochen

und andere wochentage sind in meinen
augen mehrere meiner augen sind

in halbtrauer geschlossen die täglichen
wozus habe ich auf geographische wos

gekürzt eine anzahl meiner beine
ist zum abflug bereitgestellt wo

« Continents »

I

veinés de bleu les océans dans les atlas
si bien répartis le gel et les calottes
des constructions courbées à peu près au nord

s'assombrir et d'autres aptitudes que
développe la lumière du jour plus un
pouls qui se contracte et laisse à nouveau aller au sud

arcades terrestres monnaies notes et factures
comme des rêves de la ronde du monde et de ses
coupoles des traces qui se trouvent dans les incunables à
l'ouest

surplus et papiers dans les couloirs
rassemblements des dossiers doigts bleuis
jusque-là dans la main creuse dans des sections
d'édifices à l'est

IV

durant la plus longue époque géographique
la terre ferme aurait formé un continent
intact et tout entier entouré d'eau dans un climat
tempéré sous les hémisphères d'une constellation
à peine différente pour quelques minutes-lumière
comparé

à la croûte terrestre ce continent
aurait été formé surtout de roches légères il se serait
disloqué

comme aujourd'hui la glace aux calottes polaires et se
serait dispersé à la surface de la terre en six pièces
détachées

qui en leur forme ne s'emboîtent plus sans
peine leurs arêtes varient sans arrêt

« Cadrans »

(1)

de différents lundis je me suis
bricolé des semaines d'autres

semaines et d'autres jours sont dans
mes yeux plusieurs de mes yeux sont

fermés en demi-deuil j'ai réduit
les pourquoi de toujours en où

géographiques nombre de mes jambes
sont mises en place pour l'envol où

wo sind die tage meine montage wie
zähle ich mir die finger die wochen

was sind mir meine beine
was die anderen tage in meinen augen

(3)
wir wollen nicht mit blättern gehen
nicht mit den blättern nicht

in celsius denken nicht fahrenheit oder
quecksilbersäulen entlang wir sind

uns eigenes blattgrün schmieden
temperaturen selbst hängen ihnen nach

wie pflanzen den blättern und blätter
dem wasser das wasser ist gefällig und

heisst schwerkraft schwerkraft in
säulen im grünen im quecksilber

wir wollen nicht mit den blättern gehen
sind zufällig schwerkraft wie wasser

« Tagwerk »

I
noch im traum windet der trauerflorist neblichte kränze
und bindet ihnen andächtig die schleifen mit goldenen

kondolenzzetteln es träumt ihm efeu und es träumt
ihm stechpalme die mit den beeren noch feucht die

roten breiten bänder hängen von grossen rollen über
dem gewichtigen arbeitstisch kleines kofferradio presst

gravierende klassik kurz vor den neun uhr neuigkeiten
sind nur die hände des trauerfloristen ganz wach sie

graben tief im efeu die trauerfloristin bringt ihm die
tasse
mit dunstendem kaffee ihr duft und der von efeu sie geht

wieder ihr andächtiger schritt zerdrückt mehrere beeren
der
stechpalmenäste derjenigen am boden der trauerflorist

trinkt und zündet mit feuchten fingern eine gelblichte
zigarette
erhängt die fertigen kränze an die für sie vorgesehenen
haken

où sont les jours mes lundis comment
me compter les doigts les semaines

à quoi riment mes jambes à quoi
les autres jours dans mes yeux

(3)
nous ne voulons pas aller avec les feuilles
pas avec ces feuilles ne pas penser

en celsius pas en fahrenheit ou le long
des colonnes de mercure nous sommes

notre vert des feuilles forgeons les
températures nous-même y sommes attachés

comme les plantes aux feuilles et les
feuilles à l'eau l'eau est coulante et

appelle la pesanteur pesanteur dans les
colonnes dans le vert dans le mercure

nous ne voulons pas aller avec les feuilles
nous sommes par hasard pesanteur comme l'eau

« Lot quotidien »

I
rêvant encore le fleuriste funéraire tresse des couronnes
nébuleuses et leur noue recueilli les boucles parées

d'écritures dorées de condoléances il rêve de lierre et
il rêve de houx celui aux baies encore humides et larges

rubans rouges pendent de grand rouleaux au-dessus
de la lourde table de travail un petit transistor crachote

du classique pesant peu avant les nouvelles de neuf
heures
seules les mains du fleuriste funéraire sont tout à fait
réveillées

elles creusent profondément le lierre la fleuriste
funéraire lui
apporte la tasse de café fumant son odeur et celle du
lierre elle

s'en retourne son pas recueilli écrase plusieurs baies des
branches de houx par terre le fleuriste funéraire remercie

boit et allume de ses doigts humides une cigarette jaunie
il suspend les couronnes terminées aux crochets prévus
pour elles

IV

heiss startet der nachmittag durch geschlossene scheiben
wühlt
wärme unbürokratisch staub auf die luft zum
verzweifeln der

jobhopper nimmt fistelnd die füsse vom schreibtisch
er knarrt sich
aus dem drehsessel kratzt sich am hellblau geblähten
viskosebauch

der schlips trägt feuchte spuren seines kurzschlafs
vierzehn uhr
die luft wäre zum verzweifeln verlöre er hier noch mehr
als diesen

nachmittag er nimmt einen apfel aus seiner mappe er übt
mümmelnd
nächste vorstellungsgespräche und gegenspricht mit der
gebleichten

vorzimmerin deren name ihn nie gekümmert was kratzts
mich am bauch
mamsell kaffee her und dass kein nagellack die tassen
ziere der jobhopper

hat den humor der galgenbauer und strickedreher die
härtesten sessel
sind ihm sprungbretter er trägt seinen schlips als
unauffälliges löschblatt

vom schlaf die mamsell bringt kafee in einer
handkolorierten
tasse der nachmittag vergisst sich bei halbschläfriger
raumtemperatur

V

gummiert der sternenhimmel gewienert der reif in
höchsten
höhen des zirkus in händen der schlafenden equilibristin
zirka

zehn uhr genickstarre zuschauer unter gummiertem
himmel
die equilibristin dämmert in hellstem licht vom verfolgter

verfolgt auf draht von mast zu mast in händen ein reif
der
blitzt im licht geübter schritt führt sicher im schlaf
gerade

aus auf stahldraht im gleichgewicht sonst gibt es nichts
kein mund ist zu im publikum die equilibristin findet

IV

brûlant l'après-midi démarre à travers les vitres fermées
la chaleur
remue la poussière de façon non bureaucratique l'air à
s'en désespérer

le jobhopper enlève doucereux les pieds du bureau il
grince hors de
son siège pivotant gratte son ventre de viscosité bleu clair
et dilaté la

cravate porte les traces humides de son court sommeil
quatorze heures
l'air serait à s'en désespérer comme s'il perdait ici
encore plus que cet

après-midi il sort une pomme de sa serviette il exerce
mâchonnant les
prochains entretiens d'embauche et converse avec la
secrétaire décolorée

dont le nom ne l'a jamais préoccupé qu'est-ce qui me
gratte au ventre
mamselle du café et sans vernis à ongle qui ornerait la
tasse le jobhopper

à l'humour des monteuses de potences et tresseuses de
cordes les sièges
les plus durs lui sont des plongeoirs il porte sa cravate
comme buvard

du sommeil la mamselle apporte le café dans une tasse
peinte à la main
l'après-midi s'emporte dans une somnolente température
ambiante

V

ciré le ciel étoilé astiqué l'anneau dans les hauteurs
absolues du
cirque dans les mains de l'équilibriste endormie environ
dix heures

des spectateurs à la nuque rigide sous un ciel ciré
l'équilibriste
somnole dans la lumière la plus claire poursuivie par le
poursuivant

sur le câble de mât en mât dans les mains un anneau qui
brille dans
la lumière somnambule le pas exercé conduit avec
assurance tout droit

sur le câble d'acier en équilibre sinon rien d'autre pas
une bouche

	bang	n'est fermée dans le public l'équilibriste éprouve un plaisir anxieux
gefallen jetzt öffnet sie sichtbar verfolgt vom licht auge	um	voilà qu'elle ouvre visiblement poursuivie par la lumière un œil
auge sie streckt sich setzt an zum sprung der ring bereit	poliert	après l'autre elle s'étire se prépare pour le saut l'arène prête polie
vor anbeginn des akts ein lied verstummt geräusch	entspringt	avant le début de l'acte une chanson faiblit le bruit ne provient plus
nunmehr der trommel sie dreht durch den ring der draht		dès ce moment que du tambour elle tourne à travers l'arène le câble
schwingt mit sie knickt ein in die knie die sterne zittern		oscille aussi elle plie les genoux les étoiles tremblent un peu dans
leicht im strahl der fuss greift seil sie setzt auf dünnen stahl		le faisceau elle prend pied sur la corde elle mise sur l'acier fin

« Fingersatz »
Zu Frédéric Chopins 24 préludes

« Doigté »
Sur les 24 préludes de Frédéric Chopin

I AGITATO

I AGITATO

wie Johann Sebastian Bach auch
sichtlich bewegt als ein Weg

comme Jean-Sébastien Bach aussi
visiblement transporté ainsi qu'une voie

erregt durchquert jedes Vorspiel
als Vorspiel zu einem Vorspiel

il traverse excité chaque prélude
en prélude à un prélude

2 LENTO

2 LENTO

ein Winter langte
Vollauf zur Sammlung *sire*
dazu diene diese Wegreise heimlich
per Schnellpost danach zur See gedrückte
Halbtage nun will wohl jegliches grau unwirtlich sein
Himmel so nasser Fels dazu knarrt Luft durch Gewölbe
wenns nicht schon Jahreszeiten gäbe Mallorca du
würdest sie dir aufteilen in Wind oder
Wassermonate das Käme da
wohl zusammen

un hiver suffit
amplement à la collecte *sire*
c'est à cela que sert cette expédition en secret
par courrier rapide ensuite à la mer les demi-jours
abattu chaque gris semble bien vouloir être désormais
inhospitalier
ciel qu'il est mouillé ce rocher en plus l'air grince dans les voûtes
si les saisons n'existaient pas déjà Majorque tu
les répartirais en mois de vent
ou de pluie ce
serait tout

3 VIVACE

3 VIVACE

ein Vogel im Flug
per Zufall vor's Auge dir
an diesem ruhigen Morgen

un oiseau en vol
par hasard devant tes
yeux en ce matin calme

kommt ein Mond
schon mitten am Tage bleibt er
nur mancherorts die Nacht über

apparaît une lune déjà
en milieu de journée elle ne reste
qu'à certains endroits pour la nuit

4 LARGO

wind weht in
eine richtung
hängen entlang
ein mangel an
post ohne gewähr
die briefe noch
einmal lesen und
wissen was auf
einen zukommt

stets wind aus
einer richtung
sagen halme
die bäume wirr
und blattlos gänzlich
den herbst kaum
ins auge fassen ihn
jedoch noch im
nackten haben

7 ANDANTINO

geh einige schritte
sie werden dir zum ereignis
leistest du das einige

nennst mediterrane
sommerfrische geschenk
der danaer geh du trojaner

die schritte nur du
willst dir den fussmarsch doch
nicht mit pferd und plane verdenken

9 LARGO

eine daguerreotypie in dieser zeit
von sich selbst oder von freunden
kostet einiges an silber und geht bei
lichte besehen schnell wieder dahin
gell eugene delacroix deine ebenso
dunklen farben halten da um einiges
länger du wünschst ein *hôtel* sowie
altare dem freund der nur selten zum
sehen oder zum zuhören bereitsteht
jedoch als modell den künstler abgibt
den du bei lichte besehen zwischen
eigens eingefärbte schatten stellst

4 LARGO

le vent souffle dans
une direction
le long des pentes
un manque de
courrier sans garantie
lire les lettres
encore une fois
et savoir ce qui
attend chacun

toujours le vent
d'une direction
disent les tiges
les arbres emmêlés et
tout à fait sans feuilles
à peine envisager
l'automne et
pourtant l'avoir
encore dans le dos

7 ANDANTINO

va quelques pas
ils te seront une sensation
si tu y mets du tien

tu nommes la méditerranée
villégiature cadeau des
danaïdes va troyen

juste les pas tu
ne veux pourtant pas te gâcher
la marche à pied avec un cheval et une bâche

9 LARGO

un daguerréotype à cette époque
de soi-même ou bien d'amis
requiert pas mal d'argent et
passe rapidement au grand jour
pas vrai eugène delacroix tes couleurs
pareillement sombres tiennent là bien
plus longtemps tu souhaites *des autels et*
un hôtel à l'ami qui rarement seulement
se tient prêt à regarder ou à écouter
et pourtant passe pour le modèle de l'artiste
que tu places au grand jour entre
des ombres spécialement teintées

10 ALLEGRO MOLTO

viel zu viel
ausgebaute farbigkeit
der schlechten laune

als kunstgriff
angefeindet vom statischen
paris im immer gleichen

umbrabraun
und auch neapelgelb wieso
fragen neider malt der

figürlich noch
dem klassischen nah mit so
viel rostrot als kontur

11 VIVACE

wohin maurice willst du tanzen
zu so früher stund

willst wohl durch dass wetter einmal
sonne malen gehn

licht und helle häuserschatten
wo nie welche sind

geh mal mal in deine alben
wie der regen fällt hier

wo der regen fällt

12 PRESTO

das ist die weichsel
zweifellos die weichsel
dies sind dragoner
zweifellohne dragoner

dies wird die brücke sein
eine weichselbrücke
und dies hufe
solid beschlagene

sowie mit gutem erz
besetzte pferde
soldaten und
massenhaft wasser

14 ALLEGRO

ein kleinster widerhall schon lärm
zu beginn des zeitalters der sich

10 ALLEGRO MOLTO

beaucoup trop
de coloris excessif
de la mauvaise humeur

comme truc
attaqué par le paris
statique dans un terre d'ombre

toujours pareil
et aussi un jaune de naples
pourquoi demandent les envieux peint-il

de manière figurative
encore proche du style classique avec
autant de rouge rouille pour les contours

11 VIVACE

où donc maurice veux-tu danser
à une heure si précoce

tu veux sûrement par ce temps
aller peindre le soleil

la lumière et l'ombre claire des maisons
où n'en tombe jamais aucune

vas-y va peindre dans tes albums
comment tombe la pluie ici

où tombe la pluie

12 PRESTO

voici la vistule
à l'évidence la vistule
ceux-ci sont des dragons
c'est évident des dragons

ça doit être le pont
un pont sur la vistule
et ça des sabots
solidement ferrés

ainsi que des chevaux
parés de bon airain
des soldats et
des masses d'eau

14 ALLEGRO

un minuscule écho du bruit dès le
commencement de l'époque des

von alleine bewegenden kräfte
mit dampf bereits ahnung
was an schwungrädern
noch folgen könnte
die maschine die
automatisch
für fast alle
nutzbar
wird

17 ALLEGRETTO

türme der stadt
in gedanken dir

die nacht im gelblicht
gewünschter laternen
die schöne möglichkeit
einer geographie gedachter
gassen und plätze
das plötzliche der ereignisse
ein eifer der antreibt
bei gedanken an

die stadt der plätze
die nächte laternen

19 VIVACE

ein breit gebautes landhaus
in polen ein schöner besitz wär
nicht der boden so ungreifbar hart
die hacken verbiegen im eis die nacht
ist lang und kälter noch als die nebelmüde
sonne die hungrig ums geviert streicht

ein breites weisses landhaus kommt
in polen doch kaum ohne geister aus
die traiben sich sehr wohl in dieser
wojwodschaft masowien herum und
gäben anlass zu allerlei märchen in
polnischer manier kommt kinder
wir glauben sie

« Kleinbauern »

überwältigt von der schönheit der natur
setzt sich der priester ins kühle nass
einer wiese kleinbauern hämmern

stehenden fusses zaunpfähle im
frühjahr der priester neigt sich
über kelchen rispen und knospen

die kleinbauern hämmern stets bis
zur mittagszeit ausser sonntags der

forces à vapeur qui se meuvent
d'elles-mêmes déjà l'intuition
de ce qui après les volants
d'inertie pourrait encore
suivre la machine qui
automatiquement
bénéficiera
presque
à tous

17 ALLEGRETTO

les tours de la ville
dans tes pensées

la nuit dans la lumière jaune
des réverbères souhaités
la belle possibilité
d'une géographie de ruelles
et de places imaginées la
soudaineté des événements
une ardeur qui entraîne
à la pensée de

la ville des places
les nuits réverbèrent

19 VIVACE

une large maison de campagne
en pologne une belle possession si
le sol insaisissable n'était pas aussi dur
les houes plient dans la glace la nuit est
longue et plus froide encore que le soleil fatigué
de brouillard qui rôde affamé autour de l'enclos

une maison de campagne large et blanche
en pologne est presque impensable sans
fantômes ceux-ci traînent bien volontiers
dans cette voïvodie de mazovie et donnent
lieu dit-on à toutes sortes de contes à
la manière polonaise allez les enfants
nous y croyons

« Petits paysans »

submergé par la beauté de la nature le
prêtre s'assied dans la fraîcheur mouillée
d'un pré des petits paysans martèlent

sur-le-champ des piquets au
printemps le prêtre se penche
au-dessus des calices étamines et panicules

les petits paysans martèlent toujours
jusqu'à l'heure de midi sauf le dimanche

priester lobt seine semipermeable soutane
in der mittagspause knien die kleinbauern
neben hämmern und zaunpfählen im gras
der priester studiert die biologie des frühjahrs
aus seiner soutane zieht er eine illustrierte
pflanzenfibel er liest fließend latein das
hämmern der kleinbauern erfüllt die
ansonsten ruhige frühjahrsluft der priester
ruft die wiesenflora bei ihrem lateinischen
namen die hämmer der kleinbauern sprechen
sonntags nie in der pflanzenfibel
findet sich einiges an biologischem
grundwissen des frühjahrs die soutane
wird an den knien feucht sowie
der priester einige kelche knickt in
mittagspausen lehnen kleinbauern am zaun

« Quanten »

nein diese butter nicht die
auf dem balkon liegendebliebene
von licht gelbgemachte gelbem licht

nicht das brot das im licht
getrocknete warme obwohl es
frisch riecht nicht wie drinnen

trocken gewordenes brot wegen licht
am nachmittag auf balkonen riecht
es licht das sich farblich langsam ändert

sich ändert mit geschwindigkeit
des trocknens und der farben
liegendebliebener waren im licht

liegendebliebene die geschmack
und geruch entwickeln eigengeruch
von trockenem brot zerlassener butter

« Sporen »

die geduld vermindert sich die epiloge

der träume werden länger als die träume und gehen
als geflatter von tauben die geduld verringert sich

wie finger die fingerringe verringern
sich in haut platz verschaffen
gleichzeitig verbreitet sich die zeit

le prêtre loue sa soutane semi-perméable
à la pause de midi les petits paysans sont
agenouillés à côté des marteaux et des piquets
dans l'herbe le prêtre étudie la biologie du printemps
de sa soutane il tire un manuel des
plantes illustré il lit couramment le latin
le martèlement des petits paysans emplit
l'air du printemps sinon calme le prêtre
appelle la flore des prés par son nom
latin les marteaux des petits paysans ne parlent
jamais le dimanche dans le manuel des
plantes se trouvent certaines des connaissances
biologiques de base à propos du printemps la soutane
devient humide aux genoux dès
que le prêtre prélève quelques calices aux
pauses de midi des petits paysans sont appuyés à la
barrière

« Quanta »

non pas ce beurre celui-ci
laissé sur le balcon jauni
par la lumière la lumière jaune

pas le pain celui à la
lumière sec chaud même s'il
a l'air frais pas comme à l'intérieur

du pain devenu sec à cause de la
lumière l'après-midi sur les balcons il a l'air
la lumière qui lentement change de couleur

change à la vitesse
de ce qui sèche et des couleurs
des denrées laissées à la lumière

celles qui un goût et une
odeur développent une propre odeur
de pain sec de beurre fondu

« Spores »

la patience s'épuise les épilogues

des rêves deviennent plus longs que les rêves et vont
comme bruissent les pigeons la patience s'annule

comme les anneaux annulent les annulaires
se faire une place dans la peau
en même temps s'étend le temps

verschafft sich platz in kerben der haut
in unseren adern in den armen anderer
verschafft sich platz während sich
unter ringen die finger vergessen

unter silber unter anderen edelmetallen
und steinen vergessen sie sich
wie diese die minen vergessen haben
und die finger entfernen
so selbstvergessen staub aus kerben

die geduld verkleinert sich wie
die minen menschen verkleinern
und metalle die haut der finger
die metalle verlieren sich
in periodischen systemen wie wir
uns in den armen anderer

verlieren können in den epilogen
des geflatters den träumen voller
tauben staub chemie und steinen

die geduld verflüchtigt sich
wie surrogate von edelmetallen
sich durch den säuerest verflüchtigen
ungeduldige surrogate

« Verfahren »

um im nächsten august erneut erregt den berg zu
ersteigen er klettert am rand der schlucht er schwitzt
spannt flaschenzüge erdet kupferdraht der sich

um spannung aus blitzen zu empfangen in einiger
distanz über dem kabel befinden müsse kurt urban
rechnet zum letzten mal bisher bekanntes durch

um in der kleinen warte auf dem monte generoso mit
anderen forschern auf noch unbekanntes zu warten das
in der materie eintreten soll wenn wetter es so will nur

um noch letzte zweifel auszuräumen rennt kurt urban
um sein werk herum der wind weht stark vor dem
gewitter
um ihn sehr unverhofft in die schlucht hinab zu stürzen

« Manufacturen »

(6)
grillen zirpen quer durchs stille zimmer
monsieur pasteur hört sie im ohr links auch

im ohr rechts sein blick geht durch das innere
schweift von zelle zu zelle durch die jalousien

se fait de la place dans les entailles de la peau
dans nos veines dans les bras des autres
se fait de la place pendant que sous
les anneaux les annulaires s'emportent

sous l'argent sous d'autres métaux précieux
et des pierres ils s'emportent
comme celles qui ont oublié les mines
et les doigts enlèvent si
distrainment la poussière des entailles

la patience rapetisse comme
les mines rapetissent les hommes
et les métaux la peau des doigts
les métaux se perdent
dans des systèmes périodiques comme
nous dans les bras des autres nous

pouvons nous perdre dans les épilogues
du bruissement les rêves remplis de
pigeons de poussière de chimie et de pierres

la patience se volatilise comme
les succédanés de métaux précieux
se volatilisent au test de corrosion
succédanés pressés

« Procédé »

pour escalader la montagne à nouveau excité en août
prochain il grimpe au bord du ravin il transpire
tend des poulies met du fil de cuivre à la terre qui

pour capter la tension des éclairs doit se trouver
à quelque distance au-dessus du câble kurt urban
calcule une dernière fois ce qui est connu jusque-là

pour attendre avec d'autres chercheurs dans la petite
tente sur le monte generoso ce qui est encore inconnu
qui
doit se produire dans la matière si le temps le veut juste

pour se débarrasser des derniers doutes kurt urban court
autour de son œuvre le vent souffle fort avant l'orage
pour très subitement le précipiter en bas le ravin

« Manufactures »

(6)
des grillons grésillent à travers la chambre calme
monsieur pasteur les entend dans l'oreille de gauche

comme dans l'oreille de droite son regard se promène
à travers
l'interne erre de cellule en cellule à travers les jalousies

schneidet licht halbdunkles quer wie das zirpen
louis pasteur traut seinen augen in der stillen

welt vom kristallinen im zimmer links und rechts
im ohr die grillen das licht hell unter deckglas

monsieur pasteur fröstelt traut sich nicht heraus
ist ganz auge im licht im mikroskop innen im

zimmer unterm deckglas kristallin gespiegelt
sein arbeiten ist nicht verspielt sein gesicht ist

erleuchtet von zwei lichern eines mit grillen
eines unter deckglas achtsam wirft er ein auge

millimeterweit er überblickt kristall und zellen
hört grillen quer durchs stille zimmer zirpen

(8)

bei wem klingelts bei abraham graham bell
er hat neulich den dialog entdeckt lautlos

sinkt in seinem rücken ein mond während
fröhlich der buntspecht in der leitung sitzt

wenn es klingelt räuspert sich abraham bell
schottisch dann rauscht das meer in einem

seiner gehörgänge die sprechmuschel ist rund
ein monda us bakelit und schwarz wie bakelit

abraham bell entdeckt den dialog mit einem
buntspecht einem mond der ihm im rücken

sitzt sowie dem rauschen seines hörorgans
beherzt mit schottischem akzent grüsst

graham bell die runde sprechmuschel morgens
nickt er dem mond zu der buntspecht knackt

entzückt in der leitung grüsst ins meer
nachdem bell lautlos neuen dialog entdeckt

(22)

otto nikolaus august überschreit vor freude
den zweitakter der die ambiance verhackt die

sicht vernebelt in seiner hölzernen garage
knattert es einzwei ottos motor mobilisiert

über alle massen den herrn daimler er schmettert
taktlos die rechte ans garagentor aus holz doch

découpe la pénombre de travers comme le grésillement
louis pasteur en croit ses yeux dans le monde calme du

cristallin dans la chambre de gauche et de droite
dans l'oreille les grillons la lumière claire sous verre

monsieur pasteur frissonne ne se risque pas dehors est
tout œil dans la lumière dans le microscope à l'intérieur

dans la chambre sous le verre miroité cristallin
son travail n'a rien d'un jeu son visage est

illuminé par deux lumières une avec grillons
une sous verre attentif il jette un œil

à quelques millimètres de là surveillance cristal et cellules
entend des grillons grésiller à travers la chambre calme

(8)

chez qui cela sonne-t-il chez abraham graham bell
il a dernièrement découvert le dialogue sans bruit

une lune se couche dans son dos pendant
que joyeux le pic épeiche occupe la ligne

quand cela sonne abraham belle toussote
écossais alors murmure la mer dans un

de ses conduits auditifs le bigophone est rond
une lune de bakélite d'un noir de bakélite

abraham bell découvre le dialogue avec
un pic épeiche une lune dans son dos

et le murmure de son appareil auditif
résolu graham bell salue avec un accent

écossais le bigophone arrondi le matin
il fait signe à la lune le pic épeiche cliquète

enchanté dans la ligne rend son salut à la mer après
que bell a découvert sans bruit le nouveau dialogue

(22)

otto nikolaus august exulte plus bruyant que
le deux-temps qui saccade l'ambiance qui

embrouille la vue dans son garage de bois ça
pétarade un deux le moteur d'otto mobilise

sans commune mesure monsieur daimler il tape sans
tact du droit contre la porte du garage en bois mais

nikolaus august otto hat nur ohren für den motor
er ortet keinen daimler vor dem tor die produktion

in massen ist das a und o des daimlers der wittert
die dicke luft durch die ritzen im holz ottos motor

stottert zwischen eins und zwei nachmittags ottos
herz setzt für zwei schläge aus der motor rumort

doch er stoppt nicht otto knotet seine hände er
lobt seine arbeit draussen berauscht sich daimler

am sound vom ottomotor die garage knattert und
qualmt ottos zweitaktgefühl gehört nun zum guten ton

nikolaus august otto n'a d'oreilles que pour le moteur
il ne détecte aucun daimler devant la porte la production

en masse est le b.a.-ba de daimler il flaire un air
épais à-travers les fentes du bois le moteur d'otto

a des ratés entre une et deux l'après-midi le cœur
d'otto manque deux battements le moteur tousote

mais il ne stoppe pas otto joint ses mains
il loue son travail daimler se grise dehors

au son du moteur otto le garage pétarade et fume
le deux-temps d'otto est à présent de bon ton

Nora Gomringer, *Klimaforschung*

SHIBOLET

Sprich meine Sprache
Feindlich auf den Ton
Den letzten
Angesetzt ein Messer
An der Kehle
Röchle, was uns trennt

DIR EINEN TELLER VORSETZEN ALLES LAUWARM DARAUF

Lange, die Stunden
Hinter dem Hollerbusch
Als ich Kniestrümpfe trug
Und einen Pferdeschwanz
An meinem Hinterkopf
Bis in den Nacken kämten liess
Du kamst zu mir
Nach dem Eins-bis-zehn-Zählen
Eigentlich ein paar Jahre später
Da war der Sandkuchen verweht
Das Springseil aufgetrennt
Ich eine wirre Frau
Deren Türe offen stand
Und in deren Flur die Blätter
Getrieben worden waren

WEG WAR ICH

Für den Fuss eine Dehnung
Spreizung, mit einer Richtung
Renkung
Diese Zehen wollten und gingen fort
Während ihre Glieder spannten
Sich aus. Ich fühlte mich

SCHIBBOLETH

Parle ma langue
Hostile, sur l'accent
Le dernier
Un couteau
À la gorge
Rôle ce qui nous sépare

TE SERVIR UNE ASSIETTE TOUTE TIÈDE

Les heures longues
Derrière le bureau
Quand je portais des mi-bas
Et qu'on me faisait
Une queue de cheval
Sur l'occiput
Jusque dans la nuque
Tu venais vers moi
Après avoir compté jusqu'à dix
En réalité, quelques années plus tard
Alors gâteau de sable était effacé
La corde à sauter décousue
Moi, femme confuse
Ma porte était ouverte
Et les feuilles avaient été poussées
Dans mon vestibule

J'ÉTAIS LOIN

Pour le pied une élongation
Disjonction, avec une direction
Luxation
Ces orteils voulaient et s'en allaient
Pendant que leurs membres
Se déplaient. Je me sentais

Angelächelt und sah mich betrogen
Um Vieles in diesem Garten.
Die Wege rund um den See,
In das Haus hinein, der Blick
Die Bäume hinauf, auf die Spiegelfläche
Hinunter. Ich war – wie soll ich es sagen –
War weit

TRAGÖDIE

Mama hat mich
Immer gewarnt

Mit dir zieh ich mir
Ein hölzernes Pferd
In die Mauern

Papa ringt jetzt
Mit den Schlangen
Am Strand

HÜNDIN

Mich mitgenommen
Aus der Kiste gehoben
An der Hand geführt
Aus dem Napf getränkt
Mir ein Halsband gezüchteter Perlen umgelegt
Tricks beigebracht, das Backen, Kochen, die Knopf-
annäherei
Dann, eines Tages
Mich ausgesetzt
Nach langer Fahrt mit verbundenen Augen
Oder zu weitem Stöckchenwurf

Ich erhob mich, legte mein Fell ab
Stieg in hohe Schuhe und stehe
Wartend

NUSSBAUMEDERLOB

Den Nussbaumedler haben sie gelobt
Wegen seiner bayerischen Dramatik und
Dem Wie-Franz-Xaver-Kroetz-Sein
Gut, Nussbaumedler, haben sie gesagt und
Ihre Münder an Stoffservietten gewischt
Die Cognacgläser gegen das Licht
Vom Starnberger See gehalten
Sie geschwenkt und guter Cognac gesact

Den Nussbaumedler haben sie dann vergessen
Weil das Essen gut und der Rock der Bedienung
Vielleicht etwas kürzer war
Das Stück mit dem Gurkenflieger und den Polen
Haben sie gar nicht verstanden
Aber gelobt haben sie den Nussbaumedler

Raillée et je me voyais trompée
En tout dans ce jardin.
Les chemins tout autour du lac,
Jusque dans la maison, le regard
Les arbres en haut, sur le miroir
En bas. J'étais – comment dire –
J'étais au large

TRAGÉDIE

Maman m'a
Toujours dit

Avec toi je mène
Un cheval de bois
Dans les murs

Papa lutte maintenant
Avec les serpents
Sur la plage

CHIENNE

M'a emportée
Soulevée de la caisse
Conduite à la main
Abreuvée à la jatte
M'a mis un collier de perles de culture
Appris des trucs, cuire, cuisiner, coudre
des boutons
Puis, un jour
M'a abandonnée
Après un long voyage les yeux bandés
Ou un jet de bâton trop long

Je me suis dressée, ai enlevé mon pelage
Ai grimpé dans des chaussures à talon et me voilà
À attendre

ÉLOGE DE NUSSBAUMEDER

Ils ont fait l'éloge de Nussbaumedler
Pour sa dramaturgie bavaroise et
Sa ressemblance avec Franz Xaver Kroetz
Bien, Nussbaumedler, ils ont dit, et ils ont
Essuyé leurs lèvres aux serviettes en tissu
Levé les verres à cognac dans la lumière
Du lac de Starnberg
Les ont fait tourner et dit Bon cognac

Ensuite ils ont oublié Nussbaumedler
Parce que le repas était bon et la jupe de la serveuse
Peut-être un peu plus courte
La pièce avec l'avion-concombre et les Polonais
Ils ne l'ont pas du tout comprise
Mais ils ont fait l'éloge de Nussbaumedler

Weil er ein bayerischer Dramatiker ist
Und Bayern so einen braucht

DICHTERTREFFEN

wir standen beisammen, dichter
Sekt in den gespaltenen Hufen
Wie die Tiere zur Heiligen Nacht
Gegenseitig erstaunt über unsere Sprache
Das Schwein ungläubig an die Lippen der Kuh
Gehängt, der Hahn am Schnabel der Ente
Die Lesungen, die folgten, waren ein Abtasten
Der Kehlköpfe, die bewegt durch fremde Beben
Gebäude rissen, wie die Löwen Antilopen
Die Presse blinzelte und hörte nicht, was wirklich
Gesagt wurde, es war mittlerweile der erste Feiertag
Und längst schwiegen wir wieder

ERZÄHL

Den Frauen vom Spinnen
Des Strohs, wie sie es lernen
Das mit dem Gold
Dann bist du erlöst
Von den Zeternden
Kannst tanzen im Wald
unbenannt

FROSCHKÖNIG

Wut an Wand
Wunder herab
Wild, die Nacht

Heinrich, der Wagen
Ein Band um mein Herz

In einem tiefen Brunnen
Goldballschimmern

Mädchen kalt
Wie wasser

Vergessen Versprechen
Gebrochen die Worte
Aus der Kehle die Wünsche
Emporgebracht

Dass doch jemand
Käme, wollend

Car c'est un auteur dramatique bavarois
Et la Bavière a besoin de quelqu'un comme ça

RENCONTRE DE POÈTES

Nous étions réunis, tout proches
Champagne chez les sabots fendus
Comme les animaux à la Sainte Nuit
Étonnés mutuellement de notre langage
Le cochon incrédule pendu aux lèvres de la vache
Le coq au bec du canard
Les lectures qui suivirent étaient une palpation
Des larynx mus par des séismes étranger, qui
Déchiraient des immeubles, comme les lions font des antilopes
La presse clignait des yeux et n'écoutait pas ce qu'on disait
Vraiment, c'était entre temps le premier jour férié
Et depuis longtemps nous étions silencieux

RACONTE

Aux femmes le filage
De la paille, comme elles l'apprennent
Celui avec l'or
Alors tu es délivré
De ceux qui criaillent
Tu peux danser dans le bois
Anonyme

ROI GRENOUILLE

Rage contre le mur
Miracle d'en haut
Sauvage, la nuit

Henri, le carrosse
Un ruban autour de mon cœur

Dans une fontaine profonde
Éclat des balles d'or

Jeune fille froide
Comme l'eau

Oubli promesse
Les paroles brisées
Les désirs
Sortis de la gorge

Que vienne pourtant
Quelqu'un, s'il veut

SCHÖPFUNG

Auf diese Weise
Wie auf jede andere
Blühen
Als wärst du oder wäre ich
Etwas, das blüht
Oder blühen könnte
Oder auch nur blühen wollte
Einem Menschen ins Auge hinein
Als ob, als ob
In diesem Auge eines Menschen
Etwas Blühendes gesehen werden könnte

KLIMAFORSCHUNG

Umtasten, eine Lücke
Zwischen Gesagtem
Auf Zungen wie: Gletschern
Ertasten
Aus dieser Schmelze trieft
Wollen, das Umsehen
Weit erfährt fein sinnliedriges
Haben wie Nichtbesitzen. Diese Entgleitenden...

Gehen einander forschend um die Beine
Nehmen Proben dieser Zustände
Sind des anderen Atem, Sphäre
Wandern, den Hunden nach, den Lichtern
Sind Ergebnis, errechnet, erreicht
Hintenan, neu begonnen.

VOM FACH

– *eine Beobachtung* –

Sie tanzen Walzer hinter der Fleischtheke
Nicht schwer
Links rechts
Zählen muss man
Sich führen lassen
Wohin?
100g von diesem Aufschnitt hier, wenn's nicht stört,
bitte

Sie heben die Leiber der gefederten Hühner sanft
In die Suppe
Schmackhaft
Auch im Ofen
So ein Huhn, das hält sich
Wie lange?
Nur einen Schenkel, bitte

Sie schliessen den Laden zur Nacht, treten vom Neon
unter den Mond

CRÉATION

De cette manière
Comme de n'importe quelle autre
Fleurir
Comme si tu étais ou si j'étais
Quelque chose qui fleurit
Ou pourrait fleurir
Ou simplement voudrait fleurir
Dans l'œil de quelqu'un
Comme si, comme si
Dans cet œil de quelqu'un
On pouvait voir quelque chose en train de fleurir

RECHERCHE CLIMATIQUE

Tâtonner, une brèche
Entre ce qui est dit
Sur les langues comme : glaciers
Tâter
Ruisselle de cette fonte
Vouloir, le regard alentour
Éprouve loin un sens gracile
Avoir et ne pas posséder. Ces deux qui glissent des
mains...

Vont se chercher l'un l'autre prendre dans les jambes
Prennent des preuves de ces états
Sont la respiration de l'autre, sphère
Errent, en suivant les chiens, les lumières
Sont le résultat, calculé, gagné
Par l'arrière, recommencé.

DU MÉTIER

– *une observation* –

Ils dansent des valse derrière le comptoir à viande
Tout léger
Gauche droite
Il faut compter
Se laisser guider
Où ?
100g de ce morceau-là, si possible, s'il vous
plaît

Ils plongent doucement les corps des poules plumées
Dans la soupe
Délicieux
Aussi au four
Une poule comme ça, ça se conserve
Combien de temps ?
Seulement une cuisse, s'il vous plaît

Ils ferment le magasin la nuit, sortent du néon
sous la lune

Wieder ein Tag
Du bist romantisch
Im Dialekt
Die Bäcker schlafen schon
In ihren Betten
Aus Mehl und Wasser und Salz

ARCHE/TELOS

2 Giraffen
2 Zebras
2 Grizzlys
2 Mädchen, eines blond, eines brünett
2 Tölpel, blaufüßig aus Madagascar
2 Schafe
2 Shetlandponys
2 Schwestern
2 Dromedare
2 Kamele
2 Eisbären
2 Hände von vieren, die sich halten, in Angst
umschauend
2 Borkenkäfer
2 Tausendfüßler
2 Ohrenzwicker
2 die sich auf zweimal zwei Füßen von vieren halten
2 Gorillas
2 Nilpferde
2 Kakadus
2 die der Marsch trieb und die Wachen und das
Gebrüll
2 Faultiere
2 Lemuren
2 Gemsen
2 die nur ahnen können, wie alles wird
2 Gänse
2 Tauben
2 Schafe
2 Rinder
2 Koffer, gefüllt von vier Händen von zwei Müttern
2 Enten
2 Heuschrecken
2 Tiger
2 die noch meinen, man könnte erklären
2 Pandas
2 Mambas
2 Nattern
2 denen die Leute Kartoffeln hinwerfen, trotz
Androhung von Strafe
2 Wanzen
2 Mücken
2 die im Wald Schüsse hören
2 Kaninchen
2 Araber
2 Schäferhunde
2 die einen Wald betreten, betreten nach Hunderten

Un jour de plus
Tu es romantique
En dialecte
Les boulangers dorment déjà
Dans leurs lits
De farine et d'eau et de sel

ARCHE/TELOS

2 girafes
2 zèbres
2 grizzlys
2 filles, une blonde, une brune
2 fous, à pieds bleus de Madagascar
2 moutons
2 poneys des Shetlands
2 sœurs
2 dromadaires
2 chameaux
2 ours blancs
2 mains sur quatre qui se tiennent, regardant
craintivement alentour
2 bostryches
2 mille-pattes
2 perce-oreilles
2 qui se tiennent sur deux fois deux pieds sur quatre
2 gorilles
2 hippopotames
2 cacatoès
2 que la marche et les gardiens et les rugissements ont
entraînés
2 paresseux
2 lémuariens
2 chamois
2 qui peuvent seulement deviner comment ça va finir
2 oies
2 pigeons
2 moutons
2 bœufs
2 valises remplies par quatre mains de deux mères
2 canards
2 sauterelles
2 tigres
2 qui pensent encore qu'on pourrait expliquer
2 pandas
2 mambas
2 couleuvres
2 à qui les gens jettent des pommes de terre malgré la
menace d'une amende
2 punaises
2 moustiques
2 qui entendent des tirs dans la forêt
2 lapins
2 arabes
2 chiens bergers
2 qui marchent dans une forêt où des centaines ont

2 Gruben
2 die sich trennen, denn hier endet es

2 Schatten, immer 2

INDIOFRAU

Jeden Mann
Betrachten wie
Den Verheissenen

Weil man Schicksal und Fügung
Glaubt wie ein Azteke,
Dem ein weisser Gott
Versprochen war
Und der Columbus bekam

HOW TO LOVE DOG

Good dog, she says
Good dog, that is
She says
Good dog needs love
Show love to good dog
Dog when out in rain
Dirty dog needs to shower
You dirty dog, dirty doggy need shower
Dog will stand at command and wait
Shower dirty doggy
Shower dog
Stop dog from shaking
No shaking, good dog
Good dog loves food
Dog food is loved
Give paw
Lift leg
Roll over
Play dead
Good dog
She says dog will not correspond to no
No is not in dog's vocabulary
Dog knows stop
Use stop when good dog bad
Bad dog stop barking
Stop licking
Stop running
Stop chasing
Stop whining
Then good dog again
You will love dog
Dog very lovable
When dog good

Just call if you have questions

marché

2 fosses
2 qui se séparent, car ça finit ici

2 ombres, toujours 2

FEMME INDIENNE

Tenir
Chaque homme
Pour l' élu

Parce qu'on croit au destin et à la providence
Comme un Aztèque
À qui un dieu blanc
Était promis
Et qui reçut Colomb

COMMENT AIMER CHIEN

Bon chien, elle dit
Bon chien, c'est ça
Elle dit
Bon chien a besoin d'amour
Montrez amour à bon chien
Quand chien dehors sous la pluie
Chien sale a besoin de douche
Toi chien sale, toutou sale a besoin de douche
Chien va se tenir aux ordres et attendre
Douche sale toutou
Douche chien
Arrête chien de secouer
Pas secouer, bon chien
Bon chien aime nourriture
Nourriture pour chien est aimée
Donne patte
Soulève jambe
Roule-toi
Fais le mort
Bon chien
Elle dit chien ne correspondra pas à non
Non n'existe pas dans vocabulaire chien
Chien sait arrêter
Dire arrête quand bon chien méchant
Méchant chien arrête d'aboyer
Arrête de lécher
Arrête de courir
Arrête de chasser
Arrête de gémir
Alors bon chien de nouveau
Vous aimerez chien
Chien très adorable
Quand chien bon

Appelez si vous avez questions

WARUM ICH DA NICHT HINGEHE ?

Ja, das ist wil,
Ich mich dort nicht wohlfühle
Ganz übel
So unter Druck
Weil alle so
Und ich noch kein viertes
Bisher, aber bald
Ja, und weil immer
Andere so einen Aufstand
Einen Lärm um sich und
Diese Themen
Da bin ich schon manchmal
Verblüfft. Als Lyriker hat man
Ja keinen Plot und keine Handlung
Und keinen schönen Protagonisten
Und kein Arschloch in den Zeilen
Und überhaupt steht man in der Lyrik
Heulend am Rand
Und stampft mit dem Fuss,
Wenn einen der vollbesetzte Erfolgsbus wieder mal mit
Wasser beim vorbeifahren
Pfüthenwasser einsaut
Und da kannst du nur heulen und stampfen
Und nass heimgehen
Und deinen Eltern die Schuld geben
An Gott zweifeln und vor allem an dir und
Deinen verdammten Dellen im Gewebe
Denn, wenn die nicht
Und da salles so
Dann wäre ja längst
Ja, auch einer mit so einer Agentur mal
Gekommen und hätte ja
Und jetzt
Mit ausgesprochenem Fragezeichen gesagt
Und der mit so einem
Warum dich nicht schon längst einer
Auf die Stirn geküsst
Überhaupt ist das da ein Mist
Weil es viel zu warm ist und du auf einmal
Den Schweiß deines Verlegers riechen kannst
Das ganze Östrogen der Verlagsrennemädchen
Die irgendwas mit Journalismus machen wollten
Und jetzt
Essen ist auch teuer
Wurst mit Senf ohne Brötchen 3,40
Und Limo und so ein Langnese-Eis
Horrend, und die paar, die einen erkennen und
Sachen sagen
Und die, die man beobachtet, wie sie Manuskripte
Versuchen rüberzuschieben
Oder bei den Abendpartys
Mit Visitenkarten von Verlagshengsten
Denen deine Dellen nur noch nicht
Bewusst sind

POURQUOI JE N'Y VAIS PAS ?

Oui, c'est parce que,
Je ne me sens pas bien là-bas
Toute nauséuse
Tellement sous pression
Parce que tous tellement
Et moi pas encore un quatrième
Jusqu'ici, mais bientôt
Oui, et parce que toujours
Les autres une telle agitation
Un tel bruit autour d'eux et
Ces thèmes
J'en reste parfois
Abasourdie. Comme poète
On n'a pas d'intrigue et pas d'action
Et pas de beau personnage
Et pas de trou du cul dans les lignes
Et d'ailleurs en poésie on reste
En marge à hurler
Et trépigner
Quand le bus de la réussite tout rempli
Vous asperge encore une fois en passant dans la flaque
Devant vous
Et là on ne peut que pleurer et trépigner
Et rentrer tout mouillé à la maison
Et donner la faute à ses parents
Douter de Dieu et surtout de soi et
De ses fichus creux dans le tissu
Parce que, s'ils n'avaient pas
Et si tout
Alors il y aurait longtemps
Oui, que même quelqu'un serait venu avec
Une agence et, oui
Et maintenant
Aurait dit avec des points d'interrogation bien prononcés
Et celui avec la
Pourquoi depuis tout ce temps on ne t'a pas
Embrassée sur le front
D'ailleurs toutes ces âneries
Parce qu'il fait trop chaud et que d'un coup
Tu peux sentir la sueur de ton éditeur
Tout l'œstrogène des demoiselles de la maison d'édition
Qui voulaient faire quelque chose dans le journalisme
Et maintenant
Manger aussi est cher
Saucisse moutarde sans petit pain 3,40
Et limonade et une glace Langnese
Exorbitant, et les quelques qui en reconnaissent un et
disent quelque chose
Et ceux qu'on observe en train d'essayer de
Refiler des manuscrits
Ou dans les cocktails
Ceux avec des cartes de visite des étalons d'édition
Qui n'ont pas encore pris conscience
De tes creux

Irgendwie ist mir das unangenehm
 Ich denke, da sist so eintfernt von meiner Arbeit
 Von meinem Brüten und Davonlaufen
 Das ist wie Skilager für Siebtklässler
 Oder The Real World und The Osbournes zusammen
 Ich geh da einfach nicht hin
 Und muss schon aufpassen...
 Weil die 13. Fee schnell wie 'ne Bitch klingt
 Aber die hatte ja auch ihre Gründe
 Vergessen die einfach die Einladung
Arschlöcher

Quelque part, ça me déplaît
 Je pense que c'est si éloigné de mon travail
 De ma réflexion et de mon éloignement
 C'est comme le camp de ski pour les classes de septième
 Ou The Real World ou The Osbournes ensemble
 Je n'y vais tout simplement pas
 Et je dois déjà faire attention...
 Parce que la 13^e fée est rapide comme une garce
 Mais elle avait aussi ses raisons
 Alors comme ça ils ont oublié l'invitation...
Trous du cul



| Dich aus dem Leben lösen

Zwei, drei Unterschriften – | die bindenden Verträge zu lösen, die Abmachungen, das Nötige –
 Zwei, drei Koffer packen | sagen doch alle immer wieder diese Sätze:
 Zwei, drei Menschen Bescheid | Schade, so ein Leben, wie schnell, so gut, so ein Guter,
 Zwei, drei Stunden beerdigen | jetzt bei den Eltern, den Engeln, der liebe Gott ein Aug auf
 Zwei, drei Minuten jedes weitere Jahr | alles, wart nur, der liebe Gott ein Aug, ein Zahn

Dich aus dem Leben lösen, | um Zahn dich ausgenagt aus der Weltstrickware
 Ausschälen aus dem Mantel | Steh ich winkend, steh ich mit explodierendem Sinn
 Das Vitaminreiche wegwerfen | eingefurcht in mir – contained im Plastikwännchen
 Pfarrer sagt: in aller Ewigkeit | die Uhr, die Zähne vor der Kremation, sag ich Adieu
 Du aus dem Leben: ab jetzt | mein ich: schade, ab jetzt du aus dem Leben



|
|
|
|
|
|
|
|

| Te défaire de la vie

Deux ou trois signatures – | pour défaire les contrats qui nous lient, les engagements, le nécessaire –

Deux ou trois valises à boucler | tout le monde redit toujours ces mêmes phrases :

Deux ou trois personnes sûrement | Dommage, une vie comme celle-là, si vite, si bon, un si bon type,

Deux ou trois heures pour l'enterrer | auprès des parents maintenant, des anges, le bon dieu veilles

Deux ou trois minutes chaque nouvelle année | tout, attendez, le bon Dieu, d'un oeil, une dent

Te détacher de la vie, | pour t'extirper la dent du tricot

De laine du manteau | Je fais un salut, debout, la tête explose

Jeter les vitamines | incrustées en moi – contenues dans des petits baquets en plastique

Pasteur qui dit : pour | l'éternité | la montre, les dents avant la crémation, je dis adieu

Toi loin de la vie: dès maintenant | je pense : dommage, dès maintenant toi loin de la vie

|
|
|
|
|
|
|