

Introduction

Répondant à l'un de ses traducteurs qui s'étonnait de son choix d'écrire en français, Samuel Beckett, en 1954, invoque pour justifier cette décision son « besoin d'être mal armé¹ ». Au-delà de l'apparente légèreté du jeu sur le patronyme de Mallarmé², cette réponse révèle une attitude radicale face au langage, considéré non comme un outil docile et complice, mais comme un partenaire rétif et ombrageux, difficilement maîtrisable. Souhaiter se sentir mal armé dans le poème, c'est désirer être étranger à la langue que l'on manie cependant. C'est également postuler une relation de confrontation avec celle-ci,

-
1. « Depuis 1945 je n'écris plus qu'en français. Pourquoi ce changement ? Il ne fut pas raisonné. [...] Je vous donnerai quand même une piste : le besoin d'être mal armé. » (Samuel Beckett, lettre à Hans Naumann, 17 février 1954, *The Letters of Samuel Beckett (1941-1956)*, George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck et Dan Gunn (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, vol. 2, p. 463-464).
 2. Concernant l'ascendant de Mallarmé sur Beckett, voir par exemple Alain Chestier, *La Littérature du silence : essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris, L'Harmattan, 2003.

un face-à-face dont l'issue demeure incertaine. Être mal armé implique non pas de rendre les armes, ces mauvaises armes dont on dispose, mais de se mettre soi-même en difficulté, en danger, de prendre un risque : celui d'être trahi, dominé, vaincu par le verbe. Ce qui apparaît à travers cette réponse de Beckett est moins un rapport d'hostilité que l'idée d'une indépendance de la langue vis-à-vis de celui qui en use : à l'instrumentalisation et à la servilité est substituée l'autonomie, où les mots prennent « l'initiative » selon la formule mallarméenne. La soumission ne va pas de soi, elle doit être conquise. Le langage est donc le lieu d'une dépossession qui se révèle nécessaire au poème.

Une telle position implique un bouleversement radical dans la conception du langage, bouleversement dont le départ se situe dans l'œuvre de Mallarmé. Celui-ci fut à l'origine de ce « brusque doute », « ce subit envahissement, comme d'une sorte indéfinissable de défiance »³ face au langage. Il amorça le « démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien⁴. »

Le second élément décisif de cette citation est l'aveu de Beckett : cette façon nouvelle d'envisager le langage passe par le recours au français dans l'écriture. Le poète a besoin du détour par l'étranger pour parvenir à établir cette distance et cette tension entre lui-même et le langage, au point, dans son cas, d'écrire dans un idiome qui n'est pas le sien, pour créer une situation de confrontation vis-à-vis de son propre instrument et s'offrir ainsi l'occasion de l'observer de l'extérieur, de se trouver en difficulté face à lui. Afin de sonder l'étrangeté constitutive de l'acte littéraire, Beckett choisit d'écrire dans une langue étrangère, prolongeant la réflexion de Mallarmé en une décision extrême, celle d'abandonner son anglais maternel.

La traduction permet, elle aussi, de poser sur le langage un regard extérieur, et procède d'un mécanisme comparable à la

3. Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, t. 2, p. 66.

4. *Ibid.*, p. 67.

solution radicale envisagée par Beckett. Elle implique un rapport de confrontation face aux deux langues envisagées, de sorte que s'il est une situation dans laquelle l'écrivain est inévitablement « mal armé », c'est bien celle de traducteur.

Le statut du poète traducteur réunit ainsi des enjeux théoriques majeurs permettant d'analyser une idée moderne de la poésie, caractérisée par un rapport critique vis-à-vis de toute catégorie instituée. La traduction possède une réelle portée critique, et c'est sur celle-ci que se fonde cette réflexion. Il ne s'agit pas d'affirmer que la traduction est *poétique*, c'est-à-dire qu'elle possède une valeur littéraire, mais qu'elle est *une poétique* : le travail de traduire contient une poétique tacite – « à l'état latent⁵ », dirait Mallarmé –, et la pratique de la poésie qu'elle implique est en elle-même *critique*.

La traduction est en effet la forme de création dans laquelle le langage se trouve interrogé de la manière la plus directe, la plus continue et la plus radicale⁶. Il est donc indispensable de l'explorer, dans la mesure où elle est le lieu, bien souvent insoupçonné, d'une investigation du « poétique ». Sa portée critique est multiple : la traduction met au jour une pensée des langues (en elle sont sondés le langage, ses mécanismes et ses origines) mais permet également d'appréhender la question de l'autorité (la traduction est un texte comme « désoriginé », et le traducteur un double fantomatique de l'auteur), et invite enfin à penser la création littéraire elle-même (observer à loisir l'œuvre d'autrui, en démonter le fonctionnement, et, finalement, tenter d'en saisir les mécanismes invisibles). Il s'agira donc dans ces

-
5. Stéphane Mallarmé, « Igitur ou la Folie d'Elbehnon », dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. 1, p. 476.
 6. Henri Meschonnic a établi la correspondance entre traduction et poétique dans *Poétique du traduire* : « La théorie du langage n'a pas, en ce sens, peut-être, de meilleur terrain que le traduire. Pas plus concret, pas plus immédiatement révélateur des enjeux du langage, dans ses activités, ses effets de pensée. Ou d'absence de pensée » (Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 10).

pages de rechercher ce que l'observation des traductions d'un auteur donné peut dévoiler – ou confirmer – de sa poétique.

La traduction apparaît donc comme un travail poétique et critique spécifique. Mieux, elle est investie par les poètes d'une réelle valeur théorique grâce à laquelle ceux-ci peuvent penser leur relation au langage, à l'altérité, et à l'idée même de littérature. Cela explique ses enjeux à l'échelle de l'œuvre d'un auteur, mais aussi, plus largement, à l'échelle d'une période. Il s'agit donc de mettre en valeur l'engagement poétique présent dans la traduction, en l'articulant, en l'occurrence, à une réflexion sur la modernité. Comment la traduction devient-elle un paradigme de l'écriture poétique moderne, tout en étant le nœud de création de poétiques singulières ?

*

C'est ce questionnement qui a guidé le choix de ce corpus. La réflexivité impliquée par l'activité de traduction trouve dans la modernité poétique une résonance toute particulière. Mallarmé s'est imposé comme le point de départ de cette réflexion, dans la mesure où l'élaboration de sa poétique est intrinsèquement liée à cette observation *in vivo* du langage que permet la traduction. Par ailleurs, il était intéressant de confronter l'étude des traductions mallarméennes à celle de deux autres poètes contemporains : Paul Valéry et Paul Claudel, tous deux également traducteurs.

Outre la valeur singulière de chacune de ces œuvres de traduction, les rapports étroits noués entre Mallarmé et chacun des deux autres auteurs de ce corpus constituent une justification supplémentaire et essentielle. Pourquoi, en effet, ne pas confronter la pensée mallarméenne à celle de deux « mardistes » dont les trajectoires furent cependant si différentes ? Valéry et Claudel, tout en admirant celui qu'ils considérèrent comme leur maître, ont cependant choisi des voies divergentes, dont leur pratique de la traduction offre une image. Cette filiation complexe, faite à la fois d'admiration et de rejet, correspond à la définition que Valéry propose de l'influence dans un texte consacré précisément à Mallarmé :

Il arrive que l'œuvre de l'un reçoive dans l'être de l'autre une valeur toute singulière, y engendre des conséquences agissantes qu'il était impossible de prévoir, et qui se font assez souvent impossibles à déceler. [...] Toujours *ce qui est fait* répète *ce qui fut fait*, ou le réfute : le répète en d'autres tons, l'épure, l'amplifie, le simplifie, le charge ou le surcharge ; ou bien le rétorque, l'extermine, le renverse, le nie ; mais donc le suppose, et l'a invisiblement utilisé. Le contraire naît du contraire⁷.

En d'autres termes, une œuvre contient en puissance les éléments lui permettant d'être prolongée, imitée, rejetée ou niée. Notre corpus nous permet donc d'envisager le « legs » de Mallarmé chez deux de ses disciples, en la « vacance⁸ », en réalité, de tout maître : le poète a en effet cherché à suspendre toute position magistrale et n'a occupé cette place que de manière subtile et ironique, la rendant vacante, de sorte que chacun de ses « disciples » trouve finalement sa propre identité comme poète. Dès lors, un même ancrage mallarméen donne lieu à des poétiques très différentes. Au-delà, donc, des rapports de Valéry et Claudel avec Mallarmé, il s'agit de chercher à comprendre en quoi les œuvres de chacun sont, paradoxalement, contemporaines, et ce qui les rapproche en dépit de leurs profondes divergences.

L'étude de ces trois œuvres de traduction permet ainsi de révéler un moment de la pensée du langage et de la poésie. Se distinguant de la conception moderne qui valorise la multiplicité des idiomes et les singularités linguistiques, Mallarmé, Valéry et Claudel témoignent, chacun à leur façon, d'une certaine résistance à cette idée. Ce moment littéraire correspond en effet à un entre-deux : entre modernité et néoclassicisme – ce dernier terme prenant des formes diverses, suggérant à la fois une résistance à la modernité et sa continuation. Prenant acte du mallarméen « défaut des langues », c'est-à-dire du drame babélien – « manque la suprême » –, ces poètes maintiennent cependant l'idée

7. Paul Valéry, « Stéphane Mallarmé », dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. 1, p. 634.

8. Stéphane Mallarmé, « Déplacement avantageux », dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 56.

paradoxe d'une possible langue universelle, qui prend chez chacun des traits différents, mais renvoie à une certaine forme de classicisme. De manière contradictoire, la conservation de cette manière de classicisme est sans doute l'élément le plus moderne en chacune de ces œuvres. À cet égard, les travaux de traduction de chacun reflètent très fidèlement cette tension entre tradition et modernité.

*

C'est à la lumière de l'œuvre de Walter Benjamin que ce corpus sera examiné, suivant la conception de l'histoire élaborée au fil de ses écrits⁹. Selon lui, la discipline historique tout entière doit faire l'objet d'une révolution. Les événements ne doivent pas être considérés comme une succession de faits sur une frise chronologique, n'ayant entre eux que des rapports de cause et de conséquence, mais en fonction de la notion, centrale, de mémoire¹⁰, qui invite à appréhender le passé dans son lien essentiel avec le présent. La tâche du chercheur doit donc être principalement de

prendre conscience de la constellation critique dans laquelle tel fragment de passé entre avec tel présent. [...] C'est une image irrécupé-

-
9. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], dans *Œuvres complètes*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch, Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, t 1, p. 427-443 ; *Origine du drame baroque allemand* [1928], trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985 ; « Eduard Fuichs, collectionneur et historien » [1937], dans *Œuvres complètes*, trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rusch, Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, t. 3, p. 170-225 ; « Lettre à Florens Christian Rang, 9 décembre 1923 », dans *Correspondance I, 1910-1928*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 294-295.
10. Georges Didi-Huberman explique la position de Benjamin en ces termes : « La "révolution copernicienne" de l'histoire aura donc consisté, chez Benjamin, à passer du point de vue du *passé comme fait objectif* à celui du *passé comme fait de mémoire*, c'est-à-dire comme fait en mouvement, fait psychique aussi bien que matériel. La nouveauté radicale de cette conception – et de cette pratique – de l'histoire, c'est qu'elle part, non des faits passés "eux-mêmes", cette illusion théorique, mais du mouvement qui les rappelle et les construit dans le savoir présent de l'historien. Il n'y a pas d'histoire sans théorie de la mémoire. » (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, « Critique », 2000, p. 103).

nable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle¹¹.

Mallarmé représente le centre d'une constellation. Non pas comme influence, comme cause – élément déclenchant – mais dans une perspective benjaminienne, en rupture avec la simple chronologie. L'origine n'est pas une *source*, mais plutôt un *tourbillon*¹², au sens où elle peut surgir à tout moment sur le cours de l'eau, sans considération du sens d'écoulement du fleuve – c'est-à-dire de la chronologie – et de manière imprévue.

Pourquoi un tel parti pris théorique ? Tout simplement parce que la traduction constitue en elle-même un modèle de non-linéarité chronologique en littérature. Un texte est traduit, retraduit, et cet ensemble de retraductions successives ne constitue jamais une évolution. Les traductions ne s'ajoutent pas les unes aux autres, ne s'annulent pas les unes les autres. Au contraire, chacune éclaire tout d'abord l'œuvre originale, mais également les traductions précédentes et potentiellement les suivantes, et forme avec elles une constellation, et non une succession, encore moins une évolution ou un progrès. Il s'agit d'une élaboration progressive, d'un réseau, d'une matière vivante, en travail permanent.

Penser la traduction avec Benjamin, c'est rompre avec la perspective historique traditionnelle – linéaire et chronologique – en nous autorisant des va-et-vient anachroniques. Si l'image de Mallarmé est bien présente chez Valéry et Claudel, les échos de ces derniers se font entendre, en retour, jusque chez Mallarmé lui-même, et permettent d'appréhender son œuvre sous un nouveau jour. C'est pourquoi ce corpus est à analyser comme une « constellation », qui contient, outre Mallarmé, un nombre potentiellement infini d'autres étoiles. Ainsi, évitant une perspective chronologique faisant de chacun de ces auteurs un

11. Walter Benjamin, « Eduard Fuichs, collectionneur et historien » [1937], dans *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 174-175.

12. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 43-44.

jalon de l'histoire littéraire, et de Mallarmé une origine¹³, nous choisissons de considérer le travail de traducteur de Mallarmé à partir de celui de Valéry et de Claudel, et réciproquement. Les rapports entre auteurs ne seront pas considérés comme un prolongement, ni même une rupture, mais comme une rémanence, la trace lumineuse qui demeure devant nos yeux après que nous les avons fermés, et lorsque nous les ouvrons à nouveau, quelle que soit la direction de notre regard.

Ainsi, entre chacun des chapitres consacrés à un auteur, un « Passage » sera inséré, destiné à tisser des liens entre les traducteurs, à circuler de l'un à l'autre, en dehors de la rigidité que suppose une démarche chronologique, linéaire, et de la logique des causes et des effets. Sur le modèle des passages parisiens qui fascinèrent Benjamin, ces brèves sections tentent d'éclairer l'un par l'autre, grâce au motif de la traduction, les deux poètes envisagés. Comme les passages parisiens, ceux-ci pourront être empruntés librement, dans les deux directions – il ne s'agit pas uniquement d'aller de Mallarmé à Valéry, mais également de Valéry à Mallarmé. Le dispositif ainsi mis en place invite à penser l'histoire littéraire, comme un tourbillon, un aller-retour permanent. Les « Passages », où la circulation s'établit à double sens constituent donc un moyen de déconstruire l'histoire littéraire, en révélant ses failles et en proposant, simultanément, d'autres modèles.

13. Cette remise en question de la notion d'origine s'applique d'autant mieux à Mallarmé qu'il s'est attaché, malgré le statut de maître qu'il eut pour bien des jeunes poètes, à laisser cette place du maître vacante. En pensant mes trois auteurs avec Benjamin, il s'agit donc aussi de respecter l'esprit mallarméen, en déjouant comme lui les attentes et en laissant sa place de matrice vacante.