

QUESTIONS DE TRADUCTION. LE *LYRISCHES INTERMEZZO* DE HEINE ET SES VERSIONS FRANÇAISES

Béatrice Lamiroy
Katholieke Universiteit te Leuven

I. PRESENTATION DU CORPUS

L'étude présentée ici se soumet dès le début à une triple restriction. On ne s'occupe que des traductions du *Lyrishes Intermezzo*, qui est le second cycle du recueil du *Buch der Lieder* (1). On n'a étudié, en second lieu, que des traductions en vers (2). Et il faut souligner enfin que cette étude suivra le fil des traductions du *Lyrishes Intermezzo* pendant une époque déterminée, à travers quatre traductions particulières, écrites entre 1857 et 1910 (3). Ce sont celles de P. Ristelhuber (4), de E. Perrot de Chezelles (5), de J. Tallenay (6) et de M. Pellisson (7). Ces quatre traductions sont évidemment loin d'être les seules qui aient jamais été écrites (8). Deux autres versions dont on a également pu disposer, celles de M. Buchon (9) et de J. Pellerin (10), n'ont pas été étudiées de façon exhaustive. Ces deux traducteurs ne reproduisent qu'une fraction du *Lyrishes Intermezzo* (11), leurs textes interviendront dès lors de manière secondaire dans le présent travail.

II. LE *LYRISCHES INTERMEZZO* FACE A LA CRITIQUE ACTUELLE

2.1 *La critique actuelle*

Il semble impossible d'entreprendre l'analyse de textes traduits indépendamment d'une interprétation du texte qui a

-- 22 --

servi de modèle. Celle-ci ne devrait pas servir de mise en accusation dirigée contre le(s) traducteur(s), car il serait malhonnête d'exiger de sa(leur) part une lucidité en quelque sorte idéale. Il importe toutefois de se former une idée systématique de l'original afin de situer les options et leurs implications qui se font jour dans la traduction. C'est pourquoi je me fonde sur un état de la question, dont seules les options essentielles seront rappelées ci-dessous. Comme le constate H.S. Reis (12), il y a, depuis la seconde guerre mondiale environ, une évolution nette, un renouveau dans la critique de Heine, allant de pair avec une renaissance de sa poésie. Après les nombreuses "biographies romancées", plusieurs nouvelles études ont paru, révélant des vues jusqu'ici inconnues sur le fond de l'œuvre. Le trait le plus saillant de ces théories récentes est sans doute l'approche problématique de l'œuvre littéraire du poète allemand. Une attitude de plus en plus sceptique s'est répandue vis-à-vis de l'ancienne critique qui voyait dans la poésie de Heine - et certainement dans le *Lyrishes Intermezzo* - une "Erlebnisdichtung".

Selon la critique récente, et notamment selon G. Storz (13), une caractéristique essentielle du *Lyrishes Intermezzo* serait l'opposition nette entre l'intensité avec laquelle le

poète semble avoir vécu l'expérience amoureuse d'une part et la "modestie formelle" avec laquelle celle-ci est exprimée d'autre part.

Le problème qui se pose est celui du décalage, présent dans tout le recueil, entre ce que l'auteur dit et la façon dont il le dit, entre le quoi et le comment: à tel point qu'on peut se demander si la dénotation - l'obsession du thème amoureux - n'est pas mise en question ou même détruite par la connotation formelle.

Il s'agira donc d'examiner quels éléments du texte ont amené la critique à avancer ces vues: par quels procédés, à quels niveaux se justifient-elles?

2.2 *Le Lyrisches Intermezzo*

2.2.1 Les niveaux étudiés

Le recueil a été analysé à quatre niveaux différents: celui de la syntaxe, celui de la ponctuation, celui de la versification et enfin celui du point de vue. Le choix de ces critères n'a rien d'arbitraire et rien d'absolu. Ils me permettent d'observer avec précision les options prises par les traducteurs face à des éléments fonctionnels des textes (original et traduits) en tant que textes poétiques. Je ne prétends nullement épuiser l'analyse poétique des textes traduits, mais je m'attache à des données que tous les *Intermezzo* en question signifient comme pertinentes.

A propos de catégories telles que "syntaxe", "ponctuation", on aurait pu s'attendre à des considérations relatives aux systèmes linguistiques du français et de l'allemand. Ce recours à la stylistique comparée ne m'a pas paru pertinent ici, entre autres raisons parce que Heine

-- 23 --

comme ses traducteurs donnent visiblement la priorité aux systèmes poétiques, et à leurs traditions.

Comme l'analyse des traductions françaises par rapport au *Lyrisches Intermezzo* s'est effectuée aux mêmes niveaux, et selon la même méthode, je tiens à donner les résultats de l'analyse des différentes traductions. Si on n'a donc pas réservé de place ici à une analyse préalable du recueil, c'est pour des raisons pratiques - question d'espace en premier lieu - : il est clair que, méthodologiquement, l'analyse du *Lyrisches Intermezzo* a été la première étape de l'enquête comparative.

La méthode suivie est la même pour les quatre niveaux: l'analyse débute normalement sur un relevé quantitatif de la fréquence d'un signe ou d'un procédé. Le recours à des chiffres est un moyen, et rien qu'un moyen, permettant de saisir les options les plus évidentes de la part des traducteurs. Une série d'exemples illustre chaque fois les schémas obtenus. Ce n'est qu'après ce "froid entendement technique" - j'emprunte l'expression à Novalis (14) - qu'on passe à une interprétation du phénomène constaté. Cette interprétation se situe au niveau du strict phénomène qui se produit. Cela veut dire que, pour les traductions par exemple, on ne cherche pas à donner une explication ayant trait à la personnalité du traducteur; de même, les jugements de valeur, les évaluations qualitatives ont été évitées.

2.2.2 Les procédés

Les procédés de “persiflage” par lesquels “l’authenticité” du recueil est rendue problématique se ramènent en général à deux types fondamentaux.

Un premier procédé - le plus explicite mais le moins fréquent dans le recueil - est l’emploi d’éléments de rupture. Le choix des mots calqués sur le français – “kapabel”, “ennuyieret” etc. - dans le poème 28 en est un exemple. La pointe qui apparaît dans plusieurs poèmes remplit la même fonction. Voici par exemple, le poème 30:

Die blauen Veilchen der Aeugelein
Die roten Rosen der Waengelein,
Die weissen Lilien der Haendchen klein,
Die bluehen und bluehen noch immerfort,
Und nur das Herzchen ist verdorrt.

Le second procédé, bien plus fréquent que le premier, en est apparemment le contraire: l’auteur ne rompt pas ouvertement l’illusion poétique, il “exagère” dans l’emploi des éléments traditionnels qui la créent, par une accumulation de motifs conventionnels, en maintenant jusqu’au bout une simplicité formelle. C’est précisément dans l’accumulation, dans la répétition que réside alors l’effet de persiflage. Ainsi les clichés, généralement hérités du romantisme, constituent un des moyens que Heine aime exploiter contre le romantisme ou du moins contre

-- 24 --

certaines de ces recettes. Ceci est particulièrement net au niveau du lexique. Le recueil est en effet axé sur un nombre déterminé de termes-clés, chacun ayant ses variantes. On peut ainsi établir plusieurs champs sémantiques qui renvoient en général à un vocabulaire tout à fait stéréotypé. Il s’agit presque toujours de l’évocation d’un univers que le romantisme allemand vient d’exalter et d’exhumer...

Un exemple très clair est celui du réseau qui désigne la bien-aimée. Le terme le plus fréquent (il apparaît quarante et une fois) est celui de “Lieb”, avec ses dérivés “Liebchen”, “Liebste”, “Allerliebste”, “Herzallerliebste” etc. Il présente sept variantes, à savoir “Kind(-chen)”, “Magd(-lein)”, “Braut(-chen)” (15), “Schwester”, “Traute”, “Schatz” et “Jungfrau”.

Il se pourrait ainsi que la critique du *Lyrisches Intermezzo* ait tant parlé du thème de l’amour malheureux et presque jamais du style - avec ce qu’il implique au niveau du sens -, précisément parce que le surcodage (16) du texte consistait dans une “exagération” d’éléments neutres et si peu dans l’emploi d’éléments positivement marqués.

III. LE LIRISCHES INTERMEZZO FACE AUX TRADUCTIONS FRANÇAISES

3.1 *La syntaxe*

3.1.1 Coordination et subordination

Une étude de la syntaxe, des “relations entre les formes élémentaires du discours” (Robert) dans le *Lyrisches Intermezzo* révèle un extrême dépouillement. Ce sont en particulier la juxtaposition et l’enchaînement des éléments par une simple conjonction de liaison “und” - tant des éléments qui s’enchaînent logiquement que de ceux qui s’opposent diamétralement - qui semblent caractéristiques. Ceci est net par exemple dans ces vers du poème 26:

Wir haben oft Mann und Frau gespielt,
Und dennoch uns nicht gerauft und geschlagen.
Wir haben zusammen gejauchzt und gescherzt
Und zartlich und gekuesst und geherst.

Ou encore, dans le poème 31 :

Die Welt ist so schoen *und* der Himmel so blau,
Und die Luefte, die wehen so lind *und* so lau,
Und die Blumen winken auf bluehender Au',
Und funkeln *und* glitzern im Morgentau,

Il s’agira ici de voir comment les traducteurs ont réagi vis-à-vis de ce trait syntaxique du *Lyrisches Intermezzo*, dans quelle mesure il y a une différence et, s’il y en a une, en quoi elle consiste: les schémas donnés

-- 25 --

indiquent la fréquence de “und” dans le *Lyrisches Intermezzo* d’une part, la fréquence de “et” dans les traductions d’autre part. On indique, en second lieu, les rapports qui existent entre les fréquences respectives, au moyen de pourcentages.

	UND / ET	
	nombre total	en début de vers
Heine	256	120
Ristelhuber	166	90
Chezelles (17)	137 (sur 215)	46
Tallenay	141	80
Pellison (17)	138 (sur 242)	74

On constate qu’aucun traducteur n’atteint le nombre total de conjonctions de liaison qu’on trouve chez Heine. Exprimé en pourcentages, cela donne, pour la reprise de *und*

Ristelhuher	dans 65 % des cas
Chezelles	64 %
Tallenay	55 %
Pellison	56 %

Là où les traducteurs ne reprennent pas la conjonction de liaison - ou la coordination en général -, ils opteront forcément pour une autre construction. La subordination, qu'elle soit réalisée au moyen d'une proposition de temps, d'un participe, d'une relative, devient prédominante dans les traductions. En voici quelques exemples.

Ristelhuber:

Da kam der Mai, *und* sie ward spendabel,
 Parut le mois de mai, *qui la fit secourable*
 (poème 28)

Chezelles:

Sie nannten mich den Bosen,
Und du hast alles geglaubt.

Ils t'ont dit gravement, *trompant ton innocence*,
 Ils t'ont dit que j'étais un diable séducteur.
 (poème 24)

Tallenay:

Sie sassen und tranken am Teetisch,
 Und sprachen von Liebe viel.

Autour d'une table, on attend le thé
Devisant d'amour avec gravité;
 (poème 50)

-- 26 --

Pellison:

Die Welt ist dumm, die Welt ist blind,
Und dich wird sie immer verkennen;
 Sie weiss nicht, wie suess deine Kuesse sind,
Und wie sie beseligend brennen.

Ce monde, *sans gout et sans yeux*,
 Il faut bien qu'il te méconnaisse
Puisqu'il ignore quelle ivresse
 Versent tes baisers amoureux.

Par l'introduction de subordonnées, de participes qui soulignent ou explicitent les rapports entre les éléments du texte, la valeur référentielle du message verbal est davantage accentuée (18). Avec plus de netteté que l'auteur, le traducteur structure le texte en fonction d'un contenu informatif explicite qu'il veut communiquer (19). La conséquence d'une telle modification est très importante. En effet, la coordination, étant tellement nette dans le *Lyrisches Intermezzo*, semble répondre à une option de la part de l'auteur: elle est donc voulue comme telle et devient par là pertinente pour le style. Dans les traductions, où chaque élément est énoncé en même temps que le rapport qui existe entre lui et les autres éléments constitutifs de l'ensemble, cette valeur stylistique de la syntaxe (ou d'une certaine syntaxe: celle du recueil original) est beaucoup moins évidente.

Un autre phénomène propre à beaucoup de traductions, et tout aussi important, est celui de la "poétisation" (20). En variant ce que Heine laisse uniforme, les traducteurs ont "littérisé" le texte: la disparition partielle du "und" qui donnait au *Lyrisches Intermezzo* une simplicité et un certain prosaïsme implique forcément un affaiblissement de ce prosaïsme et par là un embellissement du texte.

La traduction du poème 13 chez Pellison est une parfaite illustration de ce phénomène (la dernière strophe):

An deinen Busen sink'ich in,
Und glaube dass ich selig bin;
Ich glaube, Liebchen, ewiglich
Und noch viel langer liebst du mich.

Que ta poitrine d'immortelle
A pour hôte un coeur sans detours,
Fait pour d'éternelles amours,
Pour des amours plus qu'éternelles,

Il semble donc que nos traducteurs aient dû estimer nécessaire - leurs textes en témoignent - de donner une forme "belle", "poétique" à une poésie qui leur semblait sans doute trop simple ou simpliste.

-- 27 --

3.1.2 Répétition et parallélisme

Les traducteurs qui hésitent à reprendre l'accumulation d'éléments coordonnés semblent ressentir de la même façon une espèce de gêne vis-à-vis de la répétition et du parallélisme. Deux solutions se présentent à eux - aussi longtemps qu'ils ne reprennent pas la structure originale évidemment (21) - : l'omission et la variation. Des deux possibilités, la dernière est la plus fréquente. Je parle d'omission là où le traducteur ne reprend aucun des termes répétés (ou parallèles) ou lorsqu'il ne les reprend tous. Et j'entends par variation le fait de reprendre termes en les modifiant tous ou en variant au moins un termes.

Quant à la répétition, elle disparaît par exemple chez Chezelles, dans sa traduction du poème 12 (vers 1):

Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht
Qu'importe si tu dis que *tu ne m'aimes pas* !

Un cas ensemble se présente chez Tallenay, dans sa traduction d premier poème du recueil (les vers 1 et 5) :

Im wunderchoenen Monat Mai, (v. 1 – 5)
En mai, ce doux mois de l'anné (v. 1)
En mai, e fis l'aveu suprême (v. 5)

Ristelhuber opte pour la variation dans sa traduction du poème 51 (les vers 1 et 5) :

Vergiftet sind meine Lieder; - (v. 1 – 5)
Ma chanson de fiel est remplié : (v. 1)
Ma chanson paraît bien amère : (v. 5)

Le parallélisme disparaît totalement du poème 23, dans traduction de Chezelles (les deux premières strophes) :

Warum sin denn die Rosen so blass,
O sprich, mein Lieb, warum?
Warum sind denn im gruenen Gras
Die blauen Veilchen so stumm?

Warum singt denn mit so klaeglichen Laut
Die Lerche in der Luft?
Warum steigt denn aus dem Balsamkraut
Hervor ein Leichenduft?

Les roses des jardins se couvrent de pàleur.
Tristes, sur le gazon tombent les violettes.
Plaintives, dans les airs chantent les alouettes,
Et des jasmins s'élève une morne pesanteur.

Dans les quelques poèmes que Buchon et Pellerin ont traduits, la même tendance se fait jour.

-- 28 --

Pellerin ne reprend pas les répétitions du poème 12 (les vers 1 et 5) ; il y a omission de la première et variation (allant de pair avec une gradation dans ce cas-ci) de la seconde:

Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht,
Tu ne m'aimes pas? ... Je le crois (v. 1).
Du *hass*est, *hass*est mich sogar,
Tu vas me hair ... tu me hais!

Si un auteur répète un mot ou un groupe de mots, un vers ou une strophe, c'est que soit l'élément répété soit la répétition en elle-même et pour elle-même est important, et voulu, surtout. La disposition quantitative des éléments d'une oeuvre littéraire n'est jamais un détail gratuit et superflu, elle est révélatrice d'un certain style, et donc d'un certain sens.

Chez Heine, la répétition et le parallélisme sont fonctionnels comme "excès" précisément, comme illustration du "Klischee-haftes". Ces constantes syntaxiques qui sont un

trait pertinent dans la “poétique” du *Lyrisches Intermezzo* se retrouvent donc à peine dans les traductions. On pourrait estimer que d’autres éléments du texte (le vers, le mètre) ont amené les traducteurs à les ignorer, si la disparition de cette constante était moins générale. Il s’agit apparemment d’une option délibérée. Les traducteurs français préfèrent la variation à la composition syntaxique rigoureuse de l’original dont ils n’ont sans doute pas perçu la fonction.

3.1.3 La pointe

La pointe apparaît comme l’endroit privilégié ou un élément syntaxique, à savoir la continuité formelle, obtenue tant par la coordination que par la structure parallèle, opère un effet de surprise, par le contraste avec ce qui est énoncé.

Des soixante-six poèmes du *Lyrisches Intermezzo*, vingt et un au moins se terminent sur une pointe. On peut distinguer plusieurs types quant à la façon dont la pointe est reliée au poème.

Dans neuf poèmes la pointe est introduite par un “und”. C’est le cas par exemple dans le poème 30 (22) :

Die weissen Lilien der Handchen klein,
Die bluehen und bluehen noch immerfort,
Und nur das Herzchen ist verdorrt.

Dans neuf autres poèmes la pointe se glisse dans le poème sans transition particulière, donc par juxtaposition. Le poème 49 en est un exemple:

Wir seufzten nicht Weh und Ach!
Die Traenen und die Seufzer,
Die kamen hintennach.

-- 29 --

Une conjonction de temps introduit la pointe dans les poèmes 60 et 46. Voici la fin de ce dernier poème :

Es stolpert der Riese nach Haus
Wenn ich begraven werde,
Dann ist das Maerchen aus.

On trouve enfin la conjonction d’opposition “doch” dans le poème 4 :

Kommt’s ueber mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
So muss ich weinen bitterlich.

Les traducteurs n’ont pas toujours introduit la pointe par un *et* équivalent du *und* original

	UND	ET	
Heine	9		poèmes
Ristelhuber		4	poèmes
Chezelles		1	poème
Tallenay		1	poème
Pellison		3	poèmes

Voici un poème ou on retrouve le *und* ; c'est la traduction de Ristelhuber du poème 30, cité plus haut:

Le lis de ses doigts gracieux
 Persistent à rester en fleur,
 Et rien n'est flétri ... que son coeur.

On aura remarqué que, malgré la reprise du "et", il y a lieu de parler d'un affaiblissement de la continuité formelle, en raison des points de suspension (23). Dans d'autres cas, cet affaiblissement est beaucoup plus flagrant. Pellison traduit ainsi la fin du poème 14 :

Auf meiner herzlichsten waengelein
 Mach' Ich die Herrlichsten Stanzen
 Und wenn meine Liebste ein Herzchen haett',
 Ich machte darauf ein huebsches Sonnet

Et, pour le front de l'aimée
 Des stances du plus bel effet.
 Ah! Què n'a-t-elle un coeur, l'aimée,
 Je ferais un joli sonnet!

Parfois la pointe disparaît tout à fait: c'est le cas pour le poème 27 chez Tallenay, qui traduit simplement le Contraire de ce qui est dit dans le poème original.

Und das er dir nimmer vergelte
 Die mir erwiesene Gute!

-- 30 --

deviennent

O mon amour, Dieu te le rende !
 Et tu sauras - (ce qui fait mal) –
 L'effet que fit ton offrande,
 Quand je partis sur ton cheval !

Là où le poète maintient en général une syntaxe neutre jusqu'au bout, les traducteurs introduisent à la fin des éléments qui indiquent tout d'abord le passage à "autre chose" ("und" devient "mais", "cependant" etc.) et qui, en plus, chargent le poème d'un ton pathétique, absent de l'original ("Ah! que n'a-t-elle un coeur" par exemple). La Pointe qui chez Heine s'ajoute normalement au poème de façon neutre - elle fait un tout avec les vers précédents - est donc mise en évidence par les traducteurs. Cette mise en évidence se situe soit au niveau

logique - le lecteur est averti, si l'on peut dire -, soit au niveau du ton - par une décharge affective qui "embellit" et dramatise le poème. On retrouve ainsi les mêmes tendances qu'auparavant : l'intellectualisation d'une part, l'embellissement d'autre part.

A ce stade de l'analyse, on peut déjà souligner que les glissements d'ordre syntaxique, qu'il s'agisse de la subordination, de la disparition de la structure parallèle ou de la modification de la pointe, ont une influence considérable sur l'allure de l'ensemble, quelles que soient les autres caractéristiques à mettre en évidence par la suite. On vient de voir que la façon dont les traducteurs ont réagi à la syntaxe dépouillée du *Lyrisches Intermezzo* est généralement marquée par un affaiblissement de la monotonie formelle. Et dans la mesure où cette monotonie - entre autres au niveau syntaxique - est fonctionnelle chez Heine, sa disparition, allant de pair avec la création d'un autre ton, est importante.

3.2 La ponctuation

Je crois qu'un élément suprasegmentaire comme la ponctuation fait partie intégrante de l'organisation de n'importe quel texte écrit, de la même façon que les éléments segmentaires. Chaque élément d'un texte - même le moindre en apparence - a son rôle et est par conséquent digne d'attention.

Si la fonction de la ponctuation est réelle dans un texte considéré en soi, une comparaison de la ponctuation dans des textes juxtaposés pourra être, de la même façon, révélatrice. Une différence quantitative au niveau de la ponctuation entre l'original et la traduction peut être symptomatique d'un glissement au niveau de l'interprétation globale (24).

Le relevé de la fréquence des différents signes de ponctuation - chez Heine et dans les traductions - fournit les données suivantes. Le chiffre donné dans le schéma

-- 31 --

le nombre de fois que chaque signe de ponctuation indique apparaît.

	Heine	Ristelhuber	Chezelles	Tallenay	Pellison (25)
.	213	178	160/200	123	197/200
;	81	70	74/77	60	75/79
,	479	493	432/434	465	566/451
:	16	51	25/15	45	42
“”	9	4	17	23	8
?	17	16	18	23	24
!	35	34	90/32	130	34
...	0	8	19	49	11

On pourrait résumer ces données quantitatives absolues dans un second schéma qui indique les rapports entre les signes de ponctuation de l'original et ceux des traductions. Le + désigne une augmentation de la fréquence du signe de ponctuation, le - une diminution.

Heine	.	;	,	:	“”	?	!	...
Ristelhuber	-	-	+	+	-	-	-	+
Chezelles	-	-	-	+	+	+	+	+
Tallenay	-	-	-	+	+	+	+	+
Pellison	-	-	+	+	-	+	-	+

Robert définit la ponctuation comme (26)

un système de signes servant à indiquer les divisions d'un texte, à noter certains rapports syntaxiques ou certaines nuances affectives (27).

J'ai cru indiqué de maintenir cette distinction des signes de ponctuation selon leur fonction, quoiqu'il semble que n'importe quel signe de ponctuation marque toujours "les divisions d'un texte", dans une certaine mesure. De sorte que les deux derniers types de ponctuation - ceux qui indiquent "certains rapports" et ceux qui ont une valeur affective" - renverraient à une fonction supplémentaire qui s'ajoute à la première et la domine. Une seconde restriction s'y ajoute: il y aura, comme on le verra plus loin, des cas de chevauchements des différentes fonctions attribuées aux signes particuliers.

Le point, le point-virgule et la virgule servent essentiellement à indiquer les divisions d'un texte. Les deux-points, les guillemets et le tiret tombent sous la seconde catégorie: ils marquent des rapports entre point propositions ou les phrases. Et enfin, le point d'interrogation, le point d'exclamation et les points de suspension seront étudiés sous un troisième type, caractérisé par la fonction affective.

Le point d'interrogation est rangé sous la dernière catégorie pour la raison suivante : toutes les questions

-- 32 --

Posées – à une exception près, à savoir le poème 64 : "Willst du nicht aufstehen, Heindrich?" – sont des questions rhétoriques. C'est-à-dire des questions qui ne sont pas posées "en vue d'apprendre quelque chose de quelq'un" (Robert). Simplement parce que le "quelq'un" qui pourrait répondre est absent ou fictif. Dès lors, la forme interrogative répond nécessairement à d'autres buts, purement stylistiques ou affectives.

3.2.1 Le point, le point-virgule et la virgule.

Le point est "le signe servant à marquer la séparation des phrases". Le point-virgule "sépare les phrases sans les isoler: il indique une pause de durée moyenne". Et la virgule "marque une phrase pour isoler des propositions ou des éléments de proposition" (Robert).

Les définitions, pour vagues qu'elles restent indiquent donc que la différence entre ces trois signes de ponctuation est une question de séparation plus ou moins nette, de durée plus ou moins longue.

On a constaté que dans tous les cas, il y a une rediction du nombre des

points et des points-virgules dans les traductions. Quant à la virgule, elle devient plus fréquente chez Ristelhuber et chez Pellison, elle a par contre une fréquence inférieure chez Chezelles et chez Tallenay.

La réduction du nombre des points et des points-virgules dans la traduction paraît intimement liée à question de la syntaxe. Là où Heine juxtapose deux phrases que sépare un point, ou deux propositions que sépare un point-virgule, les traducteurs introduisent des participes, des relatives etc.: ils font ainsi de ces éléments plus ou moins indépendants un tout et n'ont donc pas recours à ces marques de "séparations complète ou moyenne".

Il faut ensuite souligner la prédilection des traducteurs pour d'autres signes de ponctuation, qui sont Plus expressifs.

Les deux phénomènes se présentent par exemple dans le cas suivant. C'est la première strophe du poème 42:

Mein Liebchen, wir sassen beisammen,
 Traulich im leichten Kahn.
 Die Nacht war still, und wir schwammen
 Auf weiter Wasserbahn.

devient chez Tallenay:

Glissant sur la mer endormie
 Dans la nacelle, *assis tous deux*,
 Là-bas, vers l'horizon brumeux
 Nous voguions seuls, ô mon amie !

-- 33 --

Au sujet de la virgule - loin de vouloir ramener chaque constatation à une explication ou à une caractéristique profonde -, je crois qu'on peut souligner deux tendances.

On constate en premier lieu que la réduction du nombre des virgules, chez Chezelles et chez Tallenay, coïncide avec l'augmentation frappante d'un autre signe de ponctuation, à savoir le point d'exclamation. Le phénomène inverse vaut pour Ristelhuber et pour Pellison.

Heine	,	!
Ristelhuber	+	-
Chezelles	-	+
Tallenay	-	+
Pellison	+	-

Il est possible qu'il y ait là un rapport de compensation qu'il faudrait étudier plus en détail. Voici quelques exemples. Les vers du poème 29

Die Veilchenaugen, die Rosenwaenglein,
 Die gluehen und bluehen, jahraus jahrein

sont rendus chez Chezelles par:

Ses yeux étaient si beaux ! Elle était si jolie !

Et le vers 5 du poème 12 - “Du hassest, hassest mich sogar”, - devient chez Tallenay “Je te hais! dit ta belle bouche”.

Un second élément dont il faut probablement tenir compte à propos du sort réservé à la virgule - et plus en particulier pour les cas où elle devient plus fréquente dans les traductions - renvoie encore au niveau de la syntaxe. Étant donné que les traducteurs sont en général enclins à expliciter certains rapports syntaxiques et à embellir le texte, l'on comprend facilement que là où ils ont introduit des subordinées, des appositions etc., ils aient en même temps dû ajouter des virgules. Un premier exemple est emprunté à Pellison; il s'agit de la seconde strophe du poème 9:

Dortliegt ein rotbluehender Garten
Im stillen Mondenschein;
Die Lotusblumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.

On croissant des moissons de roses,
où, parmi la foule des fleurs,
Les fleurs du bleu lotus, écloses,
Attendant leur petite soeur.

Une volonté d'embellir l'original semble en effet expliquer la présence des virgules dans la traduction du poème 37 par Chezelles:

-- 34 --

Mit langen Ohren saugen
Sie ein der Spatzen Lied.

Ils savourent charmés, de leurs longues oreilles
Ainsi que l'on ferait de suaves merveilles,
Et d'airs mélodieux, les chansons des moineaux.

3.2.2 Les deux-points et les guillemets

Les deux-points “servent à annoncer un discours, une énumération, une explication” (Robert).

On constate une augmentation de leur fréquence dans toutes les traductions. Quelle que soit leur fonction - celle d'annoncer un discours ou d'amener une explication -, sont une marque de logique.

Heine écrit par exemple dans le poème 29:

Da ward meine Liebste zu lang' Die Zeit,
Sie naehete sich ein Hochzeitkleid,

Et Ristelhuber traduit:

Le temps parut long à ma bien-aimée:
Elle prépara sa robe lamée,

Ce qui équivaut à “elle prépara sa robe *parce que* le temps ou “le temps lui parut long, elle prépara donc...”

Le fait que les deux points soient plus nombreux dans les quatre traductions étudiées pourrait ainsi être une preuve à l’appui de ce qui a été dit sur le besoin de clarté chez les traducteurs, au niveau de la syntaxe.

Ce même principe de clarté semble être de rigueur dans les versions de Buchon et de Pellerin. Ce dernier par exemple introduit les deux-points dans sa traduction du poème 46:

Wie’n Maerchen, traurig und truebe,
Erzaehlt in der Sommernacht

Im Zaubergarten wallen
Zwei Buhlen, stumm und allein;

Tel un de ces contes d’enfance
Qu’on redit par les nuits d’été:

“Dans un jardin enchanté passent
Deux ombres muettes et lasses; (v. 3-6)

Les guillemets sont “un signe typographique qu’on emploie pour isoler un mot, un groupe de mots etc. cités ou rapportés, ou simplement mis en valeur” (Robert).

-- 35 --

Tant dans le *Lyrisches Intermezzo* que dans les traductions, les guillemets s’emploient surtout comme marque du style direct. Les proportions sont les suivantes :

	mise en valeur	Discourse
Heine	2	7
Ristelhuber	1	3
Chezelles	0	17
Tallenay	2	21
Pellison	1	7

La fonction des guillemets me semble double.

Le fait d’annoncer une citation ou de “souligner” un mot à l’aide de guillemets répond tout d’abord à une exigence de clarté: les guillemets sont destinés à faciliter la lecture, si l’on peut dire. Dans le poème de Pellerin qu’on vient de citer par exemple, les guillemets indiquent au lecteur (les deux-points l’annonçaient) qu’ici le poète commence à raconter “le conte d’enfance”.

Une autre fonction des guillemets - ceci vaut uniquement pour les cas où ils

introduisent le discours - découle du fait qu'on passe au style direct. Les guillemets deviennent alors un moyen d'authentifier ce qui est dit.

Authentification des paroles citées comme réellement provenant d'une autre (ou de l'autre) personne, ce qui donne par la même occasion plus de "réalité" à l'histoire qui est présentée. En multipliant les guillemets, les traducteurs donnent à la personne qui parle - en general la bien-aimée - une présence plus réelle. Dans ces cas, la poésie devient plus nettement une poésie de dialogues, une poésie "interpersonnelle". Ainsi on lit dans le poème 25:

Da presstest du mich an die schwellende Brust.

Et Tallenay traduit:

Et tu disais "Je suis ta bien-aimée!"

Au lieu d'évoquer les paroles de la bien-aimée, le traducteur les rapporte, créant ainsi l'illusion d'un témoignage fidèle dont il n'est aucunement question dans le recueil original. Ce phénomène du rapprochement des personnages est important au niveau de l'ensemble dans la mesure où les relations entre les personnages s'en trouvent modifiées. On yerra d'ailleurs que le même glissement se produit par d'autres moyens encore (28).

3.2.3 Le point d'interrogation, le point d'exclamation et les points de suspension.

Le point d'interrogation est le signe de ponctuation qui "marque la fin de toute phrase d'interrogation directe" (Robert).

-- 36 --

Seul Ristelhuber en utilise moins que Heine.

On constate que dans nombre de cas les traducteurs convertissent les phrases affirmatives de Heine en des questions. Deux possibilités se présentent: la question est adressée soit à la bien-aimée, soit au lecteur. Le premier cas est illustré par la traduction que donne Tallenay du poème 21:

So hast du ganz und gar vergessen,
Dass ich so lang dein Herz besessen,

Ton amour m'appartenait, ne te souviens-tu pas
Que je l'avais reçu, jadis, quand tu m'aimas? (v. 1-2)

on trouve le second cas chez Pellison par exemple, dans sa version du poème 60:

Ich weiss nicht, ob sie warne oder zuerne.
Qu'était-ce? Avis ou bien reproche? (v. 20)

La question, qui crée l'illusion du dialogue, permet aussi de rendre plus problématique ce qui est évoqué. Elle devient un moyen de présenter la chose comme plus poignante ou plus tragique. Cette note pathétique due à la forme interrogative apparaît souvent dans les traductions, elle n'intervient presque jamais dans les poèmes originaux.

Voici un seul exemple. C'est la traduction du poème 55 par Tallenay:

Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

Dois-je être torturé sans trêve?
J'étais si seul quand je veillais! (v.7-8)

On remarque ici que la ponctuation "neutre" de Heine cède la place, dans la traduction d'abord à un point d'interrogation et ensuite à un point d'exclamation. Il y a là apparemment un parallélisme significatif.

Le point d'exclamation est "le signe de ponctuation qui suit toujours une exclamation ou une phrase exclamative" (Robert). Les points de suspension "remplacent une Partie de l'énoncé ou interrompent l'énoncé" (id.). Grevisse (29) énumère des raisons: "réticence, convenance, émotion, brusque repartie de l'interlocuteur etc." Point d'exclamation et points de suspension seront traités ensemble parce que leurs fonctions, bien que différentes, peuvent se ramener à une même tendance fondamentale, qui précisément se manifeste chez les traducteurs qui nous occupent. Je parlerai en particulier

-- 37 --

de deux fonctions qui me semblent inhérentes aux points de suspension et au point d'exclamation.

La fonction essentielle du point d'exclamation semble être l'intensification, celle des points de suspension la suggestion de ce qui est inexprimé ou "inexprimable". Dans les deux cas on a à faire à une décharge affective de celui qui les emploie. Ce serait là la première valeur, intrinsèque. Les faits que Heine énonce tels quels, sans leur donner une valorisation tragique, se trouvent, chez les traducteurs, dramatisés par l'emploi du point d'exclamation et des points de suspension. Lisons par exemple les vers suivants:

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir traeumt', du verliessest mich

Que j'ai pleuré durant ce rêve! ..
Il m'a semblé que tu mourais ...

Il s'agit de la traduction des vers 5 et 6 du poème 55, par Tallenay. Le recours à cette ponctuation dramatisante confère également à la poésie de Heine un autre ton. Le *Lyrisches Intermezzo* passe à un autre niveau de langue, à un autre style - les classiques auraient sans doute parlé d'un "style noble" - et se trouve embelli (30). Au niveau de la ponctuation il y a donc lieu de parler encore de "poétisation".

3.3 La versification

Dans ce chapitre, le *Lyrisches Intermezzo* et ses traductions seront confrontés au niveau purement technique de la versification dans quel moule poétique les traducteurs ont-ils coulé les poèmes de Heine?

Cette question englobe trois aspects: la strophe, le mètre et la rime. Les deux premiers éléments ne seront pas étudiés de façon exhaustive, mais les paragraphes qui leur sont

consacrés se fondent sur des constatations aisément contrôlables qui sont parfois révélatrices de certains glissements importants.

Il résultera de nos confrontations que les traditions poétiques dans lesquelles s'insère l'original ont été transformées en fonction de la tradition poétique française.

3.3.1 La strophe

Une classification des poèmes selon le nombre de strophes qu'ils contiennent fournit les données suivantes. Les chiffres en haut indiquent le nombre de strophes, ceux qui se trouvent à l'intérieur du schéma renvoient à la fréquence. Chez Heine par exemple, on trouve sept fois un poème d'une strophe, etc.

-- 38 --

	1	2	3	4	5	6	9	11
Heine	7	26	18	7	3	4	9	1
Ristelhuber	7	26	17	7	4	4	0	1 (31)
Chezelles	5	23	19	6	3	1	1	1
Tallenay	5	28	17	9	3	3	0	1
Pellison	6	27	16	8	3	4	0	1 (31)

A part quelques variantes, le nombre de strophes par poème est en général respecté. On constate une nette prédilection pour le poème de deux à quatre strophes: il y en a 51 sur 66 chez Heine, 50 chez Ristelhuber, 48 sur 58 chez Chezelles, 54 sur 66 chez Tallenay et 51 sur 65 chez Pellison.

Il faut toutefois mentionner certains cas où le nombre de strophes par poème ne correspond pas à celui qu'on trouve dans l'original.

Parfois le nombre de strophes s'accroît parce que le traducteur coupe la strophe originale aux endroits où cela lui paraît opportun en raison, semble-t-il, de l'organisation thématique du poème. Le poème 266 par exemple est fait d'une seule strophe chez Heine et en compte deux dans la traduction de Pellison (nous ne reprenons que les vers 5 à 8):

...
 Wir haben zusammen gejauchzt und gescherzt,
 Und zaertlich uns gekuesst und geherzt.
 Wir haben am Ende aus kindische Lust
 "Verstecken" gespielt im Waeldern und Gruenden,
 ...

Tous les deux nous étions des modèles d'époux
 Toujours joyeux, toujours caressants, toujours
 /doux.

Pour revivre ces fours charmants de la jeunesse,
 Plus tard, à cache-cache il nous plut de jouer;

...

Le poème se voit ainsi clairement agencé: la première strophe évoque la situation qui régnait, la deuxième l'événement qui vint y mettre fin. L'emploi des temps le trahit d'ailleurs: d'une part il y a "nous étions", d'autre part, "il nous plut".

Chez Chezelles, on assiste souvent à une réduction du nombre des strophes, due à la condensation de l'original et à l'emploi d'un mètre plus large, l'alexandrin (32).

Le poème 7 - "Ich will meine Seele tauchen" - compte deux quatrains dans le *Lyrishes Intermezzo*; il se réduit à ceci dans la traduction:

Je veux baigner mon âme au sein du pur calice
D'un lis blanc; car, pour toi le lis doit

-- 39 --

moduler

Un chant,

Tel qu'un baiser, - souvenir de délice! –

Qui semble doucement frissonner et trembler.

Le poème 60 enfin, tels que Ristelhuber et Pellison l'ont traduit, est composé de six strophes, tandis que l'original n'en compte que trois. Ici aucune raison particulière ne se présente à première vue, si ce n'est une prédilection pour le quatrain: il s'agit de strophes de huit vers, qui peuvent aisément être coupées en deux quatrains. Or ceci concerne un autre aspect de la strophe, à savoir le nombre de vers dont elle est faite.

Les chiffres en haut du schéma indiquent le nombre de vers par strophe, ceux à l'intérieur du cadre désignent la fréquence.

	1	2	3	4	5	6	7	8	10	12
Heine				173	1	5	7	4	1	
Ristelhuber				175	2	4	7	4	1	
Chezelles	1	84	33	37	8	2	4	1		
Tallenay		2		183	1	2	1	9		
Pellison				201	4	5	1	1		

Ce schéma révèle premièrement une reprise plus ou moins fidèle du nombre de vers par strophe chez Ristelhuber, chez Tallenay et chez Pellison. Il montre d'autre part qu'il y a un changement considérable chez Chezelles. Les trois premiers traducteurs seront par conséquent traités ensemble.

Le quatrain, strophe privilégiée du *Lyrishes Intermezzo*, devient encore plus fréquent chez nos traducteurs, - même si l'augmentation de sa fréquence reste modeste, comme chez Ristelhuber. Il faut distinguer plusieurs cas: d'abord ceux où le quatrain est repris fidèlement, en second lieu ceux où il est imposé au poème par le traducteur et non par Heine, et en troisième lieu les cas où le quatrain disparaît dans la traduction. Il faut noter enfin certains changements du nombre de vers ou ni le point de départ (le poème du *Lyrishes Intermezzo*) ni le point d'arrivée (le poème traduit) n'est un quatrain.

Même si les traducteurs conservent le quatrain de la version originale, on peut parfois déceler certains glissements. Dans le poème 4 chez Tallenay, par exemple, les deux derniers vers de l'original remplissent un quatrain entier et les six premiers vers sont condensés dans un premier quatrain. Voici la seconde strophe du poème chez Heine:

Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Kommt's ueber mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
So muss ich weinen bitterlich.

-- 40 --

Elle devient chez Tallenay:

Mais quand tu me dis doucement
Et bien bas: "Mon ami, je t'aime"
J'éprouve un grand frémissement
Et malgré moi je deviens blême!

Alors que dans le *Lyrisches Intermezzo* le rythme monte dans les six premiers vers pour retomber avec la pointe finale, la traduction présente un poème construit de façon dialectique, composé de deux strophes identiques en longueur qui s'opposent. Le déséquilibre formel de l'original (six vers/deux vers) et l'effet de la pointe qui en résulte disparaissent ainsi complètement.

Il arrive pourtant que les traducteurs abandonnent le quatrain au profit d'un autre type de strophe. Le poème 44 du *Lyrisches Intermezzo* est un quatrain:

Ich hab' dich geliebet und liebe dich noch!
Und fiele die Welt zusammen,
Aus ihren Truemmern stiegen doch
Hervor meiner Liebe Flamme.

Tallenay en fait une strophe de 5 vers:

Je t'ai tant aimée et je t'aime tant
Que si le vieux monde, emporté dans l'ombre,
Contre quelque écueil, allait se brisant,
On verrait jaillir dans le chaos sombre
De mon grand amour le feu rayonnant!

Une volonté d'embellissement semble en être la cause: le vers 2 par exemple, si simple chez Heine, occupe, avec ses qualifications ("vieux") et les détails qui s'y ajoutent ("emporté dans l'ombre" etc.) deux vers dans la traduction.

Chez Chezelles le quatrain est beaucoup moins fréquent: le distique devient la strophe privilégiée. Voici un des innombrables cas:

Im wunderschoenen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

En mai, quand les bourgeons naissants rompaient
/l'écorce,

L'amour s'épanouit dans mon coeur avec force.

(prem.strophe du poème 1)

Une première cause du changement de la strophe semble intimement liée à la syntaxe. Le traducteur ne reprend pas les répétitions et le parallélisme de l'original, soit parce qu'il préfère condenser ce qu'il ressent peut-être comme prolixe chez Heine - il "distille" un contenu qu'il rend à

-- 41 --

sa façon - (le cas de Chezelles par exemple), soit parce qu'il embellit le poème de Heine qui lui semble sans doute trop "simple" (cfr le poème 44 chez Tallenay). Dans la mesure où cette structure du poème est chez Heine fonction d'un tout, sa transformation est, une fois de plus, significative d'un glissement plus profond.

Un autre élément dont il faut tenir compte dans le cas de Chezelles (et de Buchon) est le recours à l'alexandrin. Le poème et la strophe deviennent plus compacts parce que le mètre s'élargit. Cette question du mètre sera étudiée d'un peu plus pres ci-dessous.

3.3.2 Le metre.

La comparaison d'un poème allemand et de sa traduction française, au niveau du metre, pose un problème par le seul fait que la prosodie française est foncièrement différente de la prosodie allemande. Tandis qu'en français le vers repose sur l'isosyllabisme - le nombre de syllabes est constitutif d'un type de vers -, le vers allemand est avant tout isochronique - seules sont importantes les "Hebungen", indifféremment du nombre de syllabes non accentuées -. Le seul point de comparaison, qui peut être adopté comme critère, devra donc être l'effet global du vers, abstraction faite, dans la mesure du possible, du système prosodique déterminé qui apparaît dans les textes respectifs.

Le vers de Heine semble répondre à une double caractéristique. Le poète opte en général pour un vers court et léger: le "drei-hebiger Vers" est le plus fréquent. Le vers du Lyrisches Intermezzo est marqué en outre par un certain flottement, une liberté relative: le nombre de "Hebungen" par vers varie - le plus souvent de deux à quatre - à l'intérieur du recueil.

Ristelhuber, Tallenay, Pellison et Pellerin recourent en général à l'octosyllabe et respectent ainsi grosso modo le mètre de l'original. Le poème 43 par exemple, qui commence chez Heine par "Aus Alten Maerchen winkt es...", débute chez Tallenay par "Je rêve d'un pays charmant...".

Voici encore la traduction du premier vers du poème 59 par Pellerin:

Es fuellt ein Stern herunter

Tombe une étoile sur la route.

Il arrive cependant à ces traducteurs de recourir à l'alexandrin. Ristelhuber par exemple traduit ainsi le premier vers du poème 18:

Ich grolle nicht, and wenn das Hérz auch bricht,

Je n'ai pas de rancune, et si mon coeur se brise,

-- 42 --

L'alexandrin intervient également chez Pellison, dans sa traduction du poème 44 et chez Tallenay, dans sa version du poème 60.

L'usage de l'alexandrin, qui se généralise chez Chezelles et Buchon, entraîne parfois une transformation totale du vers original. L'équivalence poétique est manifestement préférée à l'équivalence lexicale:

Aus meinen Tranen spriessen

Entends tous ces soupirs qui chantent en mon âme;

C'est ainsi que Chezelles traduit le premier vers du poème 2. Lisons enfin la traduction par Buchon du premier vers du poème 59, cité plus haut:

Des hauteurs qu'elle habite à voûte azurée,

Jusqu'ici un double glissement se révèle donc au niveau du mètre. D'une part, le vers court et léger de Heine est parfois remplacé dans les traductions par un vers plus long et plus lourd. On constate d'autre part que le flottement du mètre dans le *Lyrishes Intermezzo* disparaît en faveur d'un mètre fixe que les traducteurs respectent, toujours à l'intérieur du poème, et presque toujours à l'intérieur du recueil. Essayons d'approfondir tant soit peu le phénomène de ce double glissement qu'on oient de souligner.

Optant pour des vers plus larges que ceux du *Lyrishes Intermezzo*, les traducteurs se voient obligés de développer l'original: pour aboutir au nombre de syllabes voulues, ils font appel à des éléments tout à fait étrangers au recueil de Heine. Levy parle à ce sujet du "wattieren" des traducteurs. Il est bien clair ici que les traducteurs cherchent à insérer leurs textes dans les traditions poétiques françaises plutôt qu'à adopter les formes du modèle, ou des formes parallèles. Voici par exemple la traduction du poème 34 par Chezelles:

Sie haben dir viel erzahlet

Je le sais, sur mon compte ils ont beaucoup jase,

Très souvent, les éléments que les traducteurs tirent de leur propre cru sont chargés d'une note sentimentale, même pathétique. Lisons par exemple la traduction que présente Chezelles de la première strophe du poème 46:

Es leuchtet meine Liebe

In ihrer dunkeln Pracht,

Wie'n Maerchen, traurig und truebe,

Erzaehlt in der Sommernacht

Combien l'âme est émue, et le cœur attristé, Par un récit fatal, affreux, mélancolique, Conté sous les tilleuls dans une nuit d'été! Ainsi luit mon amour, sombre, ardent, magnifique.

-- 43 --

Les "rajouts" qui apparaissent dans les traductions sont donc parfois à l'origine

d'une véritable transformation de l'original et trahissent une orientation nette chez les traducteurs.

Une seconde conséquence de l'élargissement du vers concerne le rythme. Mètre et rythme sont évidemment intimement liés pour certains, le mètre n'est rien d'autre qu'une "périodicité perçue" (33).

Dans l'exemple tiré du poème 2 - "Aus meinen Tranen spriessen" -, le "zweihebiger Vers" de Heine donne dans la traduction de Chezelles l'alexandrin suivant:

Entends tous ces soupirs qui chantent en mon âme;

On obtient un vers où domine la cadence régulière, accentuée encore par la césure qui équilibre le vers en deux parties égales. Le rythme devient plus ample, plus pompeux. Un cas parallèle se présente dans la traduction du poème 53, toujours chez Chezelles:

Wenn ich eine Schwalbe waere,
Au gré de mes désirs, que ne suis - je hirondelle,

Parfois l'élargissement du vers contribue au ton solennel du vers. Lisons par exemple la traduction du dernier vers du poème 44 par Pellisson:

Hervor meiner Liebe Flammen.
Il surgirait, flamme immortelle, mon amour!

Le fait que tous les traducteurs s'en tiennent à un mètre fixe qu'ils respectent en général tout au long du poème et du recueil, semble révéler une fidélité à une loi poétique imposée d'avance. Ce mètre fixe est, on l'a vu, parfois l'octosyllabe, parfois l'alexandrin.

On ne peut omettre de souligner le poids de toute une tradition classique en France qui a maintenu pendant très longtemps certaines exigences auxquelles le vers devait répondre. Une de ces exigences concernait précisément le mètre: le vers pair, et l'alexandrin par excellence, semblait le vers idéal. Vers la moitié du dix-neuvième siècle, T. de Banville par exemple dit encore: "Chassez l'alexandrin, il revient au galop"... Il faudra attendre en France que Verlaine proclame:

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair...

pour que la liberté puisse compromettre la versification classique.

Les traducteurs - même pas Pellisson et Pellerin, dont les traductions datent de 1910 et de 1912 - ne se sont en général pas révélés prêts à s'affranchir de cette tradition.

-- 44 --

Ils recourent à une poétique traditionnelle et établie plutôt que de créer un vers léger et simple à la manière de Heine. Il y a un autre élément par lequel les traducteurs ont francisé le *Lyrisches Intermezzo*, non moins frappant, c'est la rime.

3.3.3 La rime

La rime sera surtout étudiée sous un point de vue général : d'une part présence de la rime dans tous les poèmes chez tous les traducteurs, et d'autre part, flottement de la rime chez Heine.

Sur soixante-six poèmes dans le *Lyrisches Intermezzo*, dix-huit seulement ont une rime dans tous les vers. Dans les autres poèmes, seuls certains se terminent sur une rime, ou bien celle-ci est réduite à l'assonance, ou bien elle est tout à fait absente.

Lorsque la rime apparaît chez Heine, elle est toujours conservée par le traducteur. C'est le cas dans la strophe suivante (poème 24):

Sie haben dir viel erzahlet	a
Und haben viel geklagt;	b
Doch was meine Seele gequaelet,	a
Das haben sie nicht gesagt.	b

Ristellhuber traduit:

Its ont sur moi versé le blame	a
Et jase sans répit;	b
Mais ce qui tourmentait mon àme	a
Its ne te l'ont pas dit	b

Dans les traductions on voit très souvent apparaître - comme c'est le cas ici - une alternance de rimes masculines et de rimes féminines.

La présence de la rime dans toutes les traductions étudiées ici, opposée au flottement noté à ce sujet dans les vers de Heine, pose le problème de la valeur de la rime dans la poésie française.

Nous ne pourrons jamais secouer le joug de la
rime; elle est essentielle à la poésie française.
(Voltaire)

O qui dira les torts de la Rime!
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?
(Verlaine)

-- 45 --

Il faut parler une pensée musicale qui
n'ait que faire des tambours, des violons,
des rythmes et des rimes du terrible
concert pour oreilles d'âne.
(Eluard)

De la première à la troisième phrase, il y a trois siècles... et toute une

polémique sans fin dont se sont mêlés tant les critiques que les écrivains.

Il a fallu attendre en France la fin du dix-neuvième, et plus encore, le début du vingtième siècle, pour voir apparaître cette volonté d'affranchissement à l'égard de la rime, depuis longtemps apparue en Allemagne par exemple.

La cause de ce retard semble double: il faut tenir compte de la langue française, d'une part, du poids de la tradition, d'autre part.

Pour Guiraud (34), "la pérennité et l'omnipotence de la rime, comme celle du mètre arithmétique, tiennent à la nature de la langue". Levy déduit également de certaines propriétés de la langue française le succès que la rime a connu. La façon d'accentuer entre autres jouerait un rôle considérable: en français, l'accent a tendance à reculer vers la fin, et du mot et de la phrase. En allemand par contre, l'accent du mot tombe en général sur la première syllabe et la phrase connaît normalement plusieurs accents. Il s'ensuit qu'en français la fin du vers est l'endroit privilégié ou un effet particulier, obtenu par la répétition sonore, est perçu. Ou inversement, la rime souligne l'importance d'un mot, déjà existante par le fait qu'il est accentué.

La présence quasi générale de la rime dans la poésie française s'explique peut-être originellement par là. Quoiqu'il en soit, les poètes ont refusé, jusqu'à une époque relativement tardive, de se défaire "du joug de la rime". Il s'agit d'une véritable tradition poétique qui prénait la rime en poésie, - comme critère même de ce qui la distinguait de la prose précisément. Le respect de la rime ne répondait sans doute pas toujours à une motivation personnelle, à un choix délibéré de celui qui l'employait: il s'agirait plutôt d'une "servitude" vis-à-vis d'une poétique qu'on accepte et qu'on respecte surtout, telle quelle.

Ce manque de liberté par rapport à une poétique qui impose la rime se compensera nécessairement par une liberté vis-à-vis de l'original. On constate en effet que les traducteurs changent considérablement la structure de l'original en fonction de la rime, ou qu'ils ajoutent simplement des mots absents du poème original.

Parallèlement aux "rajouts" dus au mètre, les mots interpolés à la rime favorisent souvent un ton dramatique ou pathétique. Voici quelques exemples.

Chez Chezelles, le poème 53:

-- 46 --

Ich steh' auf des Berges Spitze,
Und werde sentimental.
"Wenn ich ein Voegelein waere!"
Seufz'ich viel tausendmal

Et j'allai, sur un mont; ... j'y fus sentimental.
Je redis mille fois, pleurant mon sort fatal,
Et les maux que m'a faits la fortune cruelle:
"Quel serait mon bonheur si j'étais un oiseau!"
(première strophe)

Le mot "cruelle" correspond ici à une rime de la strophe suivante, à savoir "hirondelle" ("Schwalbe").

La rime est importante au niveau de l'ensemble dans la mesure où elle

contribue, me semble-t-il, à un double glissement.

Elle fait tout d'abord du *Lyrishes Intermezzo* un autre type de poésie. Au lieu de retrouver la légèreté, la simplicité - formelle, du moins - du recueil original, on est souvent confronté à une poésie assez "classique" - par la présence de la rime même -, et parfois lourde - par la recherche de la forme qu'elle implique -. Ainsi les traducteurs n'ont pas seulement traduit "en français", ils ont en même temps "écrits des poèmes français", fidèles à la tradition poétique qui est la leur (35).

Un second glissement, qui se déduit du premier, consiste dans l'affaiblissement, et dans certains cas même la perte, de certaines valeurs particulières de la rime chez Heine, - la ou elle apparaît dans le *Lyrishes Intermezzo*. L'effet ironique de la rime dans le poème 14, cité plus haut, ou dans le poème 28, ou il est obtenu par l'emploi de mots mi-savants, mi-étrangers comme "kapabel", "tituliert", etc., se perd tout à fait dans la traduction. On découvre au contraire que dans les traductions, les mots à la rime sont souvent chargés d'une connotation dramatique.

Il semble ainsi que la fidélité à la rime comme telle devienne plus importante que le respect à l'égard de la fonction concrète qu'elle revêt dans les textes particuliers de Heine. Que le point d'arrivée, le poème français, soit plus important que le point de départ.

3.4 *Le point de vue.*

Par "point de vue" j'entends ici l'ensemble des relations qui existent entre celui qui réalise le discours et le discours lui-même (36). Il va de soi qu'une notion aussi large ne peut qu'englober toute l'oeuvre: elle est à la base de cet univers autonome - le texte - dont on cherche le sens à travers les formes qui le constituent. Saussure (37) en dit même :

Loin que l'objet précède le point de vue, on dirait que c'est le point de vue qui crée l'objet.

-- 47 --

Dès lors le point de vue est moins un aspect à considérer indépendamment des autres niveaux d'un texte, qu'une clé de l'ensemble. On a vu d'ailleurs que des problèmes de point de vue ont surgi dans les chapitres précédents. Or la question est si fondamentale ici qu'on ne peut omettre d'y revenir explicitement.

Dans ce chapitre le point de vue sera étudié tout d'abord au niveau des pronoms personnels, des adjectifs possessifs et des temps. Il interviendra ensuite à propos de deux caractéristiques des traductions, à savoir le commentaire et la dramatisation.

3.4.1 Les pronoms personnels et les adjectifs possessifs.

L'étude des pronoms personnels ainsi que des adjectifs possessifs se trouve à la base de l'étude des relations entre les personnages (personnes vivantes) du recueil,

et plus en particulier de la première et de la seconde personne par rapport à la troisième personne du singulier.

C'est E. Benveniste (38), qui a mis en lumière une différence fondamentale entre le "je" et le "tu" d'une part, et le "il" d'autre part, - constitutive de différents points de vue. Dans Problèmes de linguistique générale, Benveniste étudie parallèlement le discours - "toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur" - et le récit historique - "le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique autobiographique" -. La première et la seconde personne du singulier sont des "instances du discours" alors que la troisième personne est désignée comme "la forme non personnelle de la flexion verbale" (39).

En effet, le "je" inclut avec le signe "je" celui qui en fait usage et ne renvoie donc à aucune classe référentielle, puisque son sens varie chaque fois selon la situation. Le "tu" se définit de façon symétrique: il est la personne à laquelle un "je" s'adresse dans le discours. Il a sa propre référence unique, il n'existe chaque fois que dans une situation particulière. La troisième personne par contre, exclue du dialogue, se réfère toujours à une personne hors du discours: elle devient la "non-personne".

Concrètement, le rapport entre la fréquence des pronoms personnels et des adjectifs possessifs dans le recueil et dans les traductions est le suivant (40):

SINGULIER			
Heine	1re pers.	2me pers.	3me pers.
Ristelhuber	288	113	146
Chezelles	370	129	194
Tallenay	235 (sur 261)	131 (sur 107)	129 (sur 136)
Pellison	385	174	205
Heine	325	124	121 (sur 121)

SINGULIER			
Heine	1re pers.	2me pers.	3me pers.
Ristelhuber	33	1	37
Chezelles	32	1	67
Tallenay	44 (sur 42)	3	35 (sur 34)
Pellison	23	1	24
Heine	30	26	49 (sur 36)

On constate tout d'abord la tendance générale à augmenter la fréquence des pronoms personnels et des adjectifs possessifs: sur les 24 cas

considérés, il y en a 17 où on note une fréquence supérieure à celle qui apparaît dans le *Lyrisches Intermezzo*.

Dans toutes les traductions, la première et la seconde personne du singulier deviennent plus fréquentes.

Pour ce qui est de la troisième personne du singulier, le problème devient plus complexe, étant donné qu'elle désigne à la fois des objets et des personnes.

Puisqu'il s'agit avant tout de la relation du "ich" - poète ou amant malheureux - avec la "Liebchen", désignée tour à tour par la seconde et la troisième personne du singulier, je citerai, surtout des exemples qui sont révélateurs des glissements à ce sujet.

La première personne est introduite chez Tallenay, par exemple, dans le poème 23:

Warum sind denn die Rosen so blass,
(...)
Warum steigt denn aus dem Balsamkraut
Hervor ein Leichenduft?

Bien pile me semble la rose
(...)
Pourquoi sous ma main malheureuse
Le lys si pur répand la mort?

L'intervention de la seconde personne, ou le glissement de la troisième à la deuxième, est beaucoup plus fréquente. Lisons par exemple la traduction des derniers vers du poème 22 par Chezelles:

Nur eine kennt meinen Schmerz:
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.

Seule *tu* sais ma peine, ô *toi*, ma toute belle,
Et c'est *toi* qui m'as fait cette peine cruelle!

Dans le poème 30, toujours chez Tallenay, la première et la deuxième personne font intrusion:

-- 49 --

Die blauen Vewilchen der Aeugelein,
Rosen der Waengelein, Die roten
Die weissen Lilien der Haendchen klein,
Die bluehen und bluehen noch immerfort,
Und nur das Herzchen ist verdorrt.

Dans tes yeux je vois la pervenche,
Sur ta joue une rose en fleur.
Le lys brille sur ta main blanche,
Mais tu n'as plus d'amour au coeur!

Voici enfin quelques cas où la troisième personne est remplacée par la seconde

personne du pluriel. Dans le poème 16 du *Lyrisches Intermezzo*, on lit:

Das erschafft der Dichter nicht.

Et Chezelles traduit:

Vous en créez souvent, ò poètes rêveurs.
Mais vous ne créez point ces yeux...

Dans le poème 22, Pellison imagine un dialogue dont il n'était aucunement question dans l'original:

Und wuessten's die Blumen, die kleinen,
Si vous saviez, petites fleurs,

La transformation constatée ci-dessus semble indiquer un glissement dans le point de vue.

Par l'alliance de la personne - "ich" et "du" - et de la "non-personne" - "er", "sie", et "es" -, désignant les mêmes personnages, le point de vue chez Heine devient ambigu. Dans certains poèmes le narrateur est bien le centre de son histoire, dans d'autres il semble se dérober à elle. Si plusieurs fois un dialogue est établi, d'autres cas se présentent où le discours est détruit par l'absence totale d'une personne, ou affaibli par un manque de réciprocité avec un "tu". A première vue, le *Lyrisches Intermezzo* peut donner l'impression générale de correspondre à un type de discours: on ne peut toutefois perdre de vue les indices - modestes peut-être au niveau de l'ensemble - qui témoignent d'un passage au récit. Une vision subjective et objective ou objectivante viennent se fraler, se noyer dans l'ambiguïté.

Une tendance nette apparaît chez les traducteurs: là où Heine avait employé une troisième personne, on constate que les traducteurs recourent souvent à la première et à la seconde personne. Or l'inverse n'est jamais vrai: dans tous les cas les "ich" et les "du" de l'original sont maintenus. Ainsi le discours se rétablit: le "je" est en dialogue avec la bien-aimée et le monde qui l'entoure. Les personnages recouvrent leur référence unique et concrète. Et le *Lyrisches Intermezzo* devient l'histoire d'une "Erlebnis" que

-- 50 --

les traducteurs nous font saisir "en prise directe": le narrateur revit sa triste histoire d'amour.

3.4.2 Les temps

Bien que la question des temps n'ait pas été étudiée ici à fond, on peut déceler, à l'aide de quelques exemples, certaines tendances importantes, notamment la tendance à sacrifier les catégories linguistiques à des catégories textuelles, telle l'organisation d'un récit.

Toujours selon Benveniste, différents temps correspondent aux différents types d'énonciation. Tout comme le je et le tu s'opposent au il, le présent, le parfait et l'imparfait s'opposent à l'aoriste: ou bien on situe l'événement dans le présent ou on le rattache à lui, ou bien "on l'objective en le détachant du présent" (41).

Il se pose un problème dans une étude comparative d'un texte allemand et d'un texte français par le seul fait que le "passé simple" comme forme temporelle n'existe pas en allemand: l'imparfait peut y désigner à la fois un fait accompli et une habitude, une circonstance etc. La question devient par là plus délicate et plus complexe.

Les traducteurs ne conservent pas tout bonnement le temps qui se présente dans le texte allemand. Deux possibilités se révèlent globalement dans les différentes versions.

Dans le poème 28 par exemple, où l'imparfait semble bien avoir la valeur d'un aoriste, Tallenay emploie un présent:

Da kam der Mai, und sie ward spendabel,
En mai, nous ouvre son trésor;

Or l'inverse se produit dans le poème 26, chez le même traducteur; le parfait et le présent sont rendus par un passé simple:

Und haben uns so zu verstecken gewusst
Dass wir uns nimmermehr wiederfinden

Tu te cachas, pour m'éprouver...
Et tu le fis si bien, mon ame,
Que je ne sus plus te trouver!

La traduction des temps semble donc plus complexe que celle des pronoms parce qu'elle s'insère dans un mouvement double: alors qu'au niveau des pronoms les traducteurs ramenaient uniquement le récit au discours et jamais vice-versa, ici on constate que les temps sont modifiés dans les deux sens. Dans certains cas le discours est rétabli, ce qui vient appuyer les commentaires présentés ci-dessus. Dans d'autres cas cependant on retrouve une autre tendance, qui n'est pourtant pas tout à fait neuve non plus. Il a été question plus haut, à propos d'autres niveaux, d'une

-- 51 --

modification du texte par les traducteurs, en fonction de plus de clarté et de logique. Selon Benveniste en effet, par l'emploi d'un aoriste, on pose un événement ou un monde dont on a explicité la cohérence et les lois. Et R.Barthes nous apprend (42):

Il (l'aoriste) vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits (.....) Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à dès lignes significatives et non un monde jeté, étalé, offert.

De la même façon que les traducteurs hiérarchisent les faits par certaines conjonctions (puisque, quand, etc.) ou par certains signes de ponctuation (les deux-points par exemple), ils établissent, au niveau de l'emploi des temps, des rapports plus clairs entre les éléments énoncés.

Un autre facteur pourrait jouer un rôle. Le passé simple a normalement une connotation "historique": il désigne des faits qui sont tout à fait accomplis, mais qui sont aussi "authentiques", c'est-à-dire "réellement arrivés". Ainsi le *Lyrisches Intermezzo* devient en effet, comme le dit Pellerin, "une poésie vécue"...

3.4.3 Le commentaire

J'ai montré plus haut que les traducteurs tiennent tant à respecter les moules poétiques français qu'ils n'ont pas peur de "remplir" le cas échéant, quelques vers. C'est à ces moments surtout qu'ils explicitent souvent leur point de vue dans des commentaires.

Croire que ma maitresse ..
(..)
Ne serait pas ravie au lointain voyageur,
C'était - *je l'ai compris trop tard, pour*
mon malheur

La plus folle de mes folies.

Les commentaires interpolés par les traducteurs vont donc dans le sens, soit d'un éclaircissement des rapports entre les éléments du texte, soit de l'emphase. Les glissements, peut-être insignifiants en apparence, qu'on a pu constater aux niveaux précédents - la syntaxe, la ponctuation et la versification -, se trouvent ici confirmés et accentués: on voit en effet que les traducteurs n'hésitent pas à colorer l'histoire amoureuse de leur propre regard; l'intervention devient par conséquent très nette.

-- 53 --

3.4.4 La dramatisation

La dramatisation désigne la tendance chez les traducteurs à présenter la chose sous un aspect plus dramatique que chez Heine. Elle est plus constante et plus globale que la tendance à commenter l'aventure amoureuse: elle apparaît dans toutes les traductions et elle se manifeste à tous les niveaux. Ainsi les cas qui seront traités ici ne représentent en fait que la synthèse d'un glissement plus général, et qui a déjà percé à travers toute l'analyse. Examinons la traduction du poème 48 par Tallenay:

Das wird sich bei dir aendern,

Tout change: le destin moqueur
De nos prévisions se joue:

Ce même vers est converti par Pellisson en une véritable leçon morale:

Mais rien ne persiste: avec l'âge Tout doit changer;

L'aventure d'un individu est ici en passe de devenir aventure et vérité universelles.

Ce glissement vers une poésie tragique et pathétique est également net dans le cas suivant; il s'agit de la traduction que donne Tallenay du poème 55, et plus précisément des derniers vers de chaque strophe:

Ich wachte auf, and die Traene
Floss nich von der Wange herab.

(...)
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

(...)
Ich wachte auf, und noch immer
Stroemt meine Traenenflut.

Faut-il, quand la vie est si brève,
Souffrir autant que je le fais!

(...)
Dois-je être torturé sans trêve?
J'étais si seul quand je veillais!

(...)
Mon coeur a saigné sous le glaive
Et ne s'en guérira jamais!

-- 54 --

Chezelles présente, lui aussi, des poèmes où l'emphase est flagrante. Voici par exemple sa traduction de la seconde strophe du poème 41:

“Ich will nicht deines Vaters Thron,
Und will nicht sein Zepter von Golde,
Ich will nicht seine demantene Kron',
Ich will dich selber, du Holde”.

Tout ce que veut mon coeur, fleur de beauté,
/c'est toi,
C'est toi seule ô charmante et chère fiancée !
Non, ce n'est pas le sceptre ou la couronne
/d'or
Du roi que je demande... Oh! non, c'est plus
/encor,
C'est ton âme, ton corps, ton amour, c'est
/toi-même !”

Les “hélas”, les “oh” et les “ah” se multiplient dans toutes les traductions. Ils trahissent tous une décharge sentimentale qu'on chercherait en vain dans l'original. Chez Buchon, le premier vers du poème 22

Und wuessten's die Blumen, die kleinen,
devient:

Ah, si les fleurs savaient quelle affreuse
/blessure...

Tallenay rend le vers suivant du poème 35

Aber lachten konnt' ich nicht.

comme suit:

Mais hélas! je ne sais plus rire!

Ces quelques exemples - une fraction du nombre total de cas qui se présentent dans les différentes versions - montrent comment les traducteurs ont accentué, pour reprendre des termes jakobsoniens, “la fonction émotive” du langage.

Cette impression d'émotion précisément ne se dégage pas, ou en tout cas pas explicitement, du *Lyrishes Intermezzo*. Ceci est dû sans doute au décalage entre les expériences du “ich” - sur le plan de l’“Erlebnis” - et le témoignage de l’auteur - sur le plan de l’expression formelle par cette forme même il semble que le poète raconte son histoire, sans s’en émouvoir, bien plus qu’il ne la revit.

Les traducteurs semblent au contraire prendre leur histoire et eux-mêmes “au sérieux”. L’ironie qui perce à travers le *Lyrishes Intermezzo* - soit explicitement par

-- 55 --

l’emploi de certains mots (mots étrangers, diminutifs conventionnels et précieux etc.) ou par la pointe, soit implicitement par une certaine réticence due à la forme naïve et simple qui est en contraste avec le thème amoureux - fait généralement place à la création d’une histoire tragique que les traducteurs prennent à cœur.

Ainsi on pourrait se demander si, finalement, la volonté de dramatiser les textes de Heine ne correspond pas à une option première chez les traducteurs - Ristelhuber étant ici une exception -, qui explique et détermine tous les glissements constatés aux différents niveaux passés en revue précédemment, et en fonction de laquelle les traducteurs français ont exploité une certaine forme poétique au détriment de celle de l’original.

NOTES

1. Le Buch der Lieder parut en Allemagne en 1827. J’ai de bonnes raisons de croire que la troisième édition (1836) a été employée par les traducteurs comme texte de base, ce dont je tiens compte dans l’analyse. L’édition qui a été employée ici est celle de K. Briegleb, Heinrich Heine. Saemtliche Schriften, Muenchen, C.Hanser, 1968, tome I.
2. Comme il a été mentionné dans la Préface, la traduction du *Lyrishes Intermezzo* en prose de G. de Nerval n’a donc pas été prise en considération.
3. En fait le terme de traduction ne manque pas d’équivoque, puisque les traducteurs eux-mêmes apportent des précisions quant à la nature de leur version, comme le montrent les titres (cf. note 4 à 7).
4. P. Ristelhuber, *Intermezzo*, poème de Henri Heine, traduit en vers français, Paris, 57.
5. E. Perrot de Chezelles, *Intermezzo*, poème de Henri Heine: Traduction en vers français, Paris, 1865.
6. J. Tallenay, *L’intermède Lyrique de Heine*, Traduction poétique. Paris, 1894.
7. M. Pellisson, *Henri Heine, Chansons et Poèmes*. transcriptions en rimes françaises,

Paris, 1910.

8. La traduction importance du *Lyrisches Intermezzo* par les Parnassiens A. Mérat et J. Valade n'est pas abordée ici. Si on n'a pu étudier la version de A. Séché (1908), ou celle de J. Milliot-Madéran (1909), c'est pour des raisons pratiques.

9. M. Buchon, *Poésies allemandes de J.-P.Hébel, T.Koerner, L.Uhland et H. Heine*, Paris, 1846.

10. J.Pellerin, *Cinquante Lieder de Henri Heine, mis en vers français*, Paris, 1912.

11. Des soixante-six poèmes du cycle, Buchon en traduit sept et Pellerin en sélectionne vingt.

12. H.S.Reiss, *The criticism of Heine since the war: an assessment*, in *German Life and letters*, IX, 1954-1955, p.210-219); *The criticism of Heine during the Heine year: a survey*, in *German Life and Letters*, XI, 1957-1958, p.130-136.

13. G. STORZ, *H. Heines lyrische Dichtung*, Suttgart, Klett Verlag, 1971.

14. Novaes, cité dans MESCHONNIC, *Pour la poésie*, Paris, Gallimard, 1970, p.64.

15. On doit souligner ici l'importance du diminutif, extrêmement fréquent chez Heine. Cet effet de préciosité ridiculisée saute également aux yeux dans les attributs de la bien-aimée et dans ceux de la nature: "Haendchen", "Waengelein", "Sternelein, etc.

16. On pourrait résumer théoriquement ces procédés poétiques du *Lyrisches Intermezzo* en renvoyant à la stylistique de M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris Flammarion, 1971. Selon lui, il importe avant tout d'étudier le style - "un soulignement (emphasis) ajouté à l'information transmise par la structure linguistique, sans altération de sens" - d'un texte à partir du texte même, ou mieux encore, du con-texte, à l'intérieur de la même oeuvre.

Cela revient à dire que l'effet stylistique d'un texte sera déterminé par un jeu continu entre les éléments "prévisibles", les composantes "probables" du patron interne et les éléments "imprévisibles" par rapport à ce patron. Il s'ensuit que, si un auteur veut que son texte soit bien "décodé", il devra "surcoder" le texte pour frapper l'attention du lecteur, pour empêcher une lecture inadéquate. Ceci en réduisant le nombre d'éléments prévisibles qui laissent une (trop) grande liberté au lecteur, en augmentant le degré d'imprévisibilité. En appliquant cela au *Lyrisches Intermezzo*, on constate que le surcodage se fait ici, de façon tout à fait remarquable, par une exagération du manque de surcodage. C'est-à-dire que Heine, en employant des clichés ou en exploitant les mêmes procédés du début à la fin - donc des éléments maximalelement prévisibles (manque de surcodage) - en quantité "exagérée", capte l'attention du lecteur un tant soit peu attentif par l'élément "quantité" même qui devient ainsi un élément d'imprévisibilité. Si l'on veut, il y a donc, au lieu d'un "trop" simple, un "trop" du "trop peu".

Comme il a été dit plus haut, il y a également des cas de surcodage "positif" dans le *Lyrisches Intermezzo*, appelés plus haut "éléments de rupture". Or ils sont beaucoup moins fréquents.

17. Je soustrais du nombre total chez Heine le nombre des "und" qui apparaissent dans les poèmes que ces auteurs n'ont pas traduits: le Prologue, pour Pellisson; le Prologue et les poèmes 5, 20, 28, 30, 31, 43, 54 pour Chezelles.

18. A côté de la fonction "poétique", Jakobson (*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963) distingue dans le message verbal la fonction "référentielle", la fonction "émotive", la fonction "conative", etc. Si dans un texte poétique d'autres valeurs ou fonctions peuvent apparaître, ce sera toutefois la valeur poétique qui sera prédominante;

"La diversité des messages, réside, non dans le monopole de l'une ou de l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante." (p.214)

Un peu plus loin, Jakobson précise:

La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. (p.236)

-- 56 --

19. Ce phénomène reçoit chez Levy (Die literarische Uebersetzung, Bonn, Athenaeum Verlag, 1969, p.151) le nom d'"intellectualisation". Er (der Uebersetzer) uebersetzt den Text nicht mehr, er legt ihn aus, das heisst, er logisiert ihn, malt ihn aus und intellektualisiert ihn. Dadurch beraubt er ihm oft der stilistisch wirk samen Spannung zwischen Gedanken und Ausserung.

20. Voir M.Meschonnic, Poétique II, Paris, Gallimard, 1970, p.348.

21. Etant donné qu'un schéma quantitatif semblait difficilement réalisable pour la répétition et le parallélisme, on ne peut donner qu'une idée approximative de la fréquence de leur disparition dans les traductions. On peut dire cependant (les illustrations servant de seul point d'appui au lecteur) que la tendance chez les traducteurs à ne pas reprendre les éléments que Heine répète ou énumère de façon parallèle, est générale: elle vaut pour tous les traducteurs et elle apparaît régulièrement dans les différents poèmes.

22. Les autres poèmes sont les numéros 14, 26, 27, 31, 51, 55, 56, 39.

23. On peut se reporter aux autres cas où le "et" est maintenu et où un phénomène similaire se produit. Ce sont pour Ristelhuber les poèmes 31, 51 et 56; pour Chezelles le poème 55; pour Tallenay, le poème 26 et pour Pellisson les poèmes 27, 31 et 51. Quant aux points de suspension, cfr infra.

24. Ceci implique forcément qu'on accepte au départ que les deux systèmes de ponctuation - in casu, en français et en allemand - sont comparables, c.à.d. qu'aux mêmes signes correspondent les mêmes fonctions. D'après les vérifications qu'on a faites, ceci semble bien être le cas.

25. Les chiffres ajoutés pour Chezelles et pour Pellisson (-/-) indiquent la fréquence du signe de ponctuation en question chez Heine, dans les seuls poèmes que ces auteurs ont traduits.

26. Cf. La définition que donne le dictionnaire l' Akademie der Wissenschaften der DDR, Berlin, Akademie Verlag, 1977 de Satzzeichen: "Schriftzeichen zur Gliederung, Trennung von Satzgliedern and Saetzen and zur Bezeichnung der Satzintonation".

-- 58 --

27. Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1970.

28. Voir le chapitre sur le point de vue.

29. M.Grevisse, Le bon Usage, Gembloux, Duculot, 1969.

30. Edmond Duméril, (Le Lied allemand en France, Paris, Champion, 1934, p.352) écrit à ce sujet: "Nos littérateurs s'avouent d'avance incapables - quand ils examinent théoriquement la question - de marier dans notre langue ces contraires - la noblesse de la poésie et la naïveté de l'expression."

31. Chez ces traducteurs on n'atteint pas le nombre total de 66 poèmes parce que Chezelles n'a pas traduit le Prologue et les poèmes 5, 20, 28, 30, 31, 43, 54, et que Pellisson n'a pas retenu le Prologue.

32. Il est frappant à ce sujet que le même phénomène se produise chez Buchon, qui écrit également en alexandrins: tous les poèmes qu'il a traduits sont réduits à une seule strophe.

33. P.SERVIEN, IN J. COHEN, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966.
34. P. GUIRAUD, Langage et versification d'après l'oeuvre de P. Valéry, Paris, Klincksieck, 1953, p.107.
35. Loin de moi la volonté de proposer ici un jugement de valeur sur les systèmes poétiques français et allemand. Il s'agit simplement de remarquer qu'une poésie profondément originale comme celle de Heine - par sa cohérence et par ses rapports avec les traditions de son pays - a été asservie à un système qui ne lui est pas congénital, et cela sans doute parce que ses traducteurs n'ont pas eu l'indépendance des vrais poètes.
36. La notion du point de vue est donc plus large ici que celle qui intervient dans la technique romanesque.
37. F.de Saussure, Cours de linguistique générale, p.23.
38. E.Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966
39. E. Benveniste, op.cit., p.239-242.
40. Le nombre donné est toujours la somme de toutes les formes qui se présentent. Par exemple pour la première personne: je, me, moi, etc...
41. E.Benveniste, op.cit. p.249.
42. R. Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Le Seuil, 1972.
43. Le commentaire ainsi que "et pourtant" et "l'acceptant" trouvent sans doute une explication supplémentaire dans une interprétation erronée de Tallenay: chez Heine, le 3^{me} personnage (C) épouse le 4^{me} (D); dans la traduction C épouse B.