



# **La réception française des objectivistes : Politique de la traduction**

Abigail Lang

## **► To cite this version:**

Abigail Lang. La réception française des objectivistes : Politique de la traduction. L'esprit créateur, 2018, Poetry's Forms and Transformations, 58 (3), p. 114-130. <hal-02412567>

**HAL Id: hal-02412567**

**<https://hal.science/hal-02412567v1>**

Submitted on 15 Dec 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## La réception française des objectivistes : Politique de la traduction

Abigail Lang

LARCA-UMR 8225

DANS LE GUIDE DE LA POÉSIE en France qu'il rassemble en 1990 pour les éditions Seghers, Bruno Grégoire déclare qu'« [i]l suffit d'observer la place qu'occupe le domaine étranger sur l'ensemble des éditeurs et revues présentés dans [l']ouvrage, pour constater que les traductions d'œuvres poétiques de langues les plus diverses et de tous les temps n'ont cessé de se multiplier depuis quelques décennies en France<sup>1</sup> ». Ce mouvement est porté par des organismes (Collège de traduction d'Arles, fondation Royaumont), par des collections ou maisons d'édition (« L'Extrême contemporain », La Différence, Trois Cailloux, Alidades ou encore Arfuyen) et par des revues (*Action poétique*, *Po&sie*, *Aires*, *Levant*, *Polyphonies*, *Europe*...). Antoine Berman, traducteur et critique de la traduction, va plus loin. Dans le manuscrit qu'il est en train d'achever au moment de sa mort en 1991, il affirme que les années 1960 « voient surgir tout un mouvement de traduction et de réflexion sur la traduction (pas seulement poétique)<sup>2</sup> », affirmation qu'il étaye par une liste d'« événements traductifs » : la traduction par Jean Grosjean des *Prophètes* et par Henri Meschonnic des *Cinq rouleaux*, la traduction par Yves Bonnefoy de plusieurs pièces de Shakespeare (*Hamlet*, *Jules César*, *Le roi Lear*, *Roméo et Juliette*) et par Jacques Roubaud des troubadours, la traduction par Klossowski de *L'Énéide* et par Philippe Jaccottet de *L'Odyssée*, de *L'homme sans qualités* de Musil, des *Solitudes* de Gongora et des *Œuvres* de Hölderlin. « Ce travail traductif s'accompagne d'une réflexion sur la traduction sans précédent en France depuis le XIX<sup>e</sup> siècle », réflexion associée aux noms de Bonnefoy, Leyris, Deguy, Robel (et son groupe),

Roubaud, Meschonnic, Klossowski, Grosjean, Granel et Walter Benjamin... (245-46). Et cette entreprise traductive et critique s'accompagne volontiers d'une dimension polémique, comme le note Yves Bonnefoy : « C'est là, un des traits marquants de notre moment historique. Dès que l'on parle, aujourd'hui, de la traduction de la poésie, les discussions s'animent, voire s'échauffent<sup>3</sup> ».

Ce que les grands « événements traductifs » des années 1960 entérinent, affirme Berman, « c'est la figure *moderne* de la traduction [...] qu'ont façonnée le romantisme allemand, Goethe, Humboldt et Hölderlin » (95) et Schleiermacher. Là où l'âge classique cherchait à *acclimater* et à domestiquer les œuvres étrangères, à faire en sorte qu'un poème traduit paraisse avoir été écrit directement en français, les Romantiques allemands et la modernité accueillent l'étrangeté, bousculent volontiers la langue maternelle et cherchent le *métissage*. (Le paradigme acclimatation / métissage de Berman devient *domesticating* / *foreignizing* chez Lawrence Venuti)<sup>4</sup>. Comme l'écrit Philippe Jaccottet dans la postface à sa traduction de *L'Odyssée* : « si l'on persiste à penser qu'il est possible de lire Homère sans savoir le grec et d'en tirer autre chose que des renseignements, d'y entendre ne fût-ce qu'un écho très affaibli de l'admirable musique originale, il faut alors traduire, dans la mesure du possible et sans tomber dans l'absurde, selon la lettre même du texte<sup>5</sup> ». La figure moderne de la traduction c'est donc la littéralité, même si, à l'évidence, l'immense majorité des traductions publiées par les maisons d'édition à vocation commerciale sont des traductions « domesticantes ». Reste à savoir ce qu'on entend, concrètement, par traduction littérale. S'agit-il de traduire mot à mot, unité signifiante par unité signifiante, un peu comme dans l'exercice scolaire de la version ? S'agit-il de calquer les structures et les expressions de la langue source ? S'agit-il d'aller jusqu'à la traduction homophonique ? Dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Berman a soigneusement distingué la traduction littérale du calque, et montré que *L'Énéide* de Klossowski relevait exemplairement de la première. Dans

une lettre à Léon Robel publiée dans *Change* n°19 en 1974, Deguy envisage deux interprétations possibles de la tradition littérale : « celle du mot à mot [et il fait référence à la traduction de Klossowski de *L'Énéide* et celle du “autant de mots qu’il sera requis pour un mot”, à la manière dont Quignard a traduit *Lycophron*<sup>6</sup> ».

Comme l’indique la liste établie par Berman et comme le souligne aussi Bruno Grégoire, les œuvres poétiques étrangères sont de plus en plus souvent traduites par des poètes français plutôt que par des traducteurs professionnels. Et ces poètes tiennent cette activité pour constitutive de leur œuvre propre. Quelles sont les motivations qui poussent les poètes à traduire ? Dans son avant-propos à *La communauté des traducteurs*<sup>7</sup>, Yves Bonnefoy distingue d’une part la traduction « altruiste », portée par « le désir de communiquer à un lecteur qui n’accède pas à des textes ce que l’on comprend de ceux-ci » (18), traduction qui « s’efface devant le texte parce qu’il ne s’agit que d’en offrir aux lecteurs autant d’aspects que possible » (14) et, d’autre part, la traduction « intéressée » (14) (ou *écrivante* [10]) de ceux qui, engagés dans leur propre écriture, « ne peuvent rencontrer [de] signes [...] sans les agréger à leur propre recherche » (9). Traduire, c’est alors écrire avec, chercher ensemble. Et si cette approche peut sembler abusive, Bonnefoy pense que c’est peut-être la plus juste. Pour Bonnefoy, l’opacité et l’étrangeté de certains substantifs étrangers (le son différent, le radical non analysable, le manque de connotations et de souvenirs littéraires) suggèrent souvent mieux « la réalité hors langage » que les mots français. Dans *Les fleurs de Tarbes*, Paulhan notait déjà que « D’une langue que nous connaissons mal, ce sont les moyens et les instruments : les mots, qui nous frappent surtout ; et de la langue que nous possédons, les idées<sup>8</sup> ». Notre langue maternelle nous étant transparente, il nous faut aller chercher l’opacité dans la langue étrangère. La traduction est pour Bonnefoy un moyen d’accéder au réel, à un « noyau de présence » (11), et prolonge donc sa propre poétique.

On ne s'étonnera pas que d'autres poètes mettent la traduction au service d'une poétique toute différente, non plus celle d'une révélation du réel, mais d'un travail sur la langue par exemple. Joseph Guglielmi explique ainsi que « le contact avec la poésie, surtout américaine, a été décisif [...] surtout sur le plan de la syntaxe. Cette fluidité particulière de la syntaxe anglaise que j'ai éprouvée en traduisant des poètes comme Jack Spicer, Larry Eigner, David Antin, Clark Coolidge m'a profondément influencé dans mon travail de poésie. »

(Grégoire 134) Si la souplesse de la syntaxe anglaise et particulièrement de l'usage américain séduisent, c'est que le français est ressenti comme « essentiellement une langue écrite », figée par « le bon usage », « appauvrie », « une langue aux structures rigides » qu'il est difficile de faire bouger et dans laquelle il n'est pas toujours aisé de se mouvoir<sup>9</sup> », comme l'explique Emmanuel Hocquard à des étudiants américains en 1987. Victor Hugo avait proposé que les traducteurs « augmentent l'élasticité de la langue », et argué qu'« [à] la condition de ne point aller jusqu'à la déchirure, cette traduction sur l'idiome le développe et l'agrandit<sup>10</sup> ».

Hocquard, lui, veut aller jusqu'à la déchirure et s'il promet « la traduction en français de *poésie* américaine d'aujourd'hui », c'est pour faire « une déchirure. Ou un trou. Ou encore une “tache blanche” » dans la littérature française d'aujourd'hui [1997] ». L'intéresse ce qui ne « peut être écrit directement en français », mais seulement « indirectement, par réflexion, par traduction<sup>11</sup> ».

D'autres poètes encore voient dans la traduction un moyen de remettre en perspective une tradition nationale. « La poésie en France a trop longtemps été tournée exclusivement vers sa propre tradition, ou même le Latin par-delà », déclare Martine Broda à Bruno Grégoire (131). Or les autres traditions poétiques fournissent des contre-modèles, explique Claude Esteban, « une sorte d'encouragement à rompre », « sans trop [s]e soucier des interdits implicites » qui pèsent en France (133). Esteban décrit ici un trajet personnel, mais les motivations du traducteur-poète, surtout dans un contexte de crise de la poésie, peuvent aussi

être collectives. Traduire c'est intervenir dans le champ poétique, faire une contre-proposition, promouvoir une alternative. « Les premières motivations du traducteur, poète, prosateur, sont la configuration d'une tradition vivante<sup>12</sup> », écrit Harolde de Campos. Lorsque Jacques Roubaud estime rétrospectivement que le numéro 64 d'*Action poétique*, consacré en grande partie aux troubadours, a constitué une expérience « diversement efficace et diversement ressentie et accueillie<sup>13</sup> », c'est bien qu'il conçoit aussi ces traductions comme des actions (« efficaces ») entreprises pour modifier le champ poétique. Dans ce contexte, plutôt que de « traduction intéressée » (Bonnefoy), peut-être faudrait-il parler de traductions engagées. L'enjeu n'en est plus individuel et moral, mais collectif et politique.

C'est dans ce contexte de renouveau de la traduction et de réflexion critique sur la traduction et sur la poésie française qu'a lieu la réception des poètes objectivistes, et elle va donner lieu à un certain nombre de traductions engagées. Ceux qu'on appelle les objectivistes forment moins un groupe soudé qu'une nébuleuse de poètes qui se constitue dans les années 1930 aux États-Unis : principalement Louis Zukofsky, George Oppen, Charles Reznikoff et Carl Rakosi, auxquels on a pu ajouter la poète du Wisconsin Lorine Niedecker et l'anglais Basil Bunting, et les figures tutélaires que sont William Carlos Williams et Ezra Pound. Les œuvres des objectivistes prennent des allures variées, mais tous rejettent l'approche symboliste et dérivent de l'imagisme poundien, imagisme qu'ils développent vers une voie plus abstraite, historique et politique. C'est la question politique qui les oblige à réévaluer leur héritage poundien. Oppen, Rakosi, Reznikoff et Zukofsky sont tous les quatre issus de l'immigration récente de l'Europe de l'Est, d'origine juive, et engagés à gauche. Les deux maîtres mots de la doctrine objectiviste sont la sincérité et l'objectification : il s'agit de penser avec les choses telles qu'elles existent et de faire du poème un objet. Les objectivistes rejettent le sens métaphorique au profit du sens littéral et pensent avec Reznikoff que « la poésie présente l'objet afin de susciter la sensation. Elle doit être très précise sur l'objet et

réticente sur l'émotion<sup>14</sup> ». Depuis quarante ans, les objectivistes demeurent une référence pérenne de la poésie française. Jacques Roubaud, Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud et Yves di Manno les ont traduits. Emmanuel Hocquard, Jean-Marie Gleize et Franck Leibovici les citent à l'appui de leurs théories de la littéralité ou du document poétique. Et Frank Smith trouve chez Reznikoff un dispositif pour traiter des guerres contemporaines et de leur médiatisation. De la publication de *Lectures de la poésie américaine* de Serge Fauchereau en 1968 jusqu'à la poétique documentaire des post-poètes, chaque génération a réinterprété leur sens en fonction de ses besoins. La poésie des objectivistes constitue donc un corpus de choix pour étudier comment les traductions et leurs paratextes façonnent la réception, et comment, à l'inverse, un contexte et des enjeux de réception se marquent, ou non, dans les traductions.

La traduction façonne d'abord la réception par les choix qu'elle opère parmi les œuvres et les poètes. Les premières traductions des objectivistes ont lieu en revue et privilégient la dimension collective du mouvement. C'est Serge Fauchereau qui fait découvrir les objectivistes en France en leur consacrant le chapitre central de son livre *Lectures de la poésie américaine* qui paraît en 1968<sup>15</sup>. Dans l'anthologie de poésie américaine contemporaine qu'il rassemble et traduit en 1970, figurent « Ballade » de Oppen et un extrait de "A"-20 de Zukofsky<sup>16</sup>. En 1977 paraît un numéro d'*Europe* coordonné par Serge Fauchereau, Jacques Roubaud et Charles Dobzynsky qui consacre pas moins de cent cinquante pages aux objectivistes : outre un long échange entre Fauchereau, Roubaud et Dobzynsky, le dossier contient la traduction de quatre longs entretiens avec Reznikoff, Rakosi, Zukofsky et Oppen, et des traductions de poèmes réalisées par Roubaud. En 1989, Emmanuel Hocquard invite un certain nombre de poètes français et américains à confronter leurs lectures des objectivistes dans le cadre prestigieux de la Fondation Royaumont. Ces Rencontres Internationales de Royaumont consacrent les objectivistes en France. À l'occasion

et dans le sillage de cet événement paraissent *Un objectif*, trois essais de Zukofsky ayant valeur de manifeste, dans une traduction de Pierre Alferi<sup>17</sup>, et deux numéros consacrés aux objectivistes : le dossier « objectivistes américains » de *Java* réalisé et présenté par Yves di Manno et traduit par Jean-Paul Auxeméry, Yves di Manno, Philippe Mikriammos ; un numéro double de *Banana Split* qui contient des extraits de *Testimony* de Reznikoff et de *Ere-Voice* de Rakosi présentés et traduits par Auxeméry, ainsi que “A”-1-7 de Zukofsky traduits et présentés par Serge Gavronsky<sup>18</sup>.

À ce jour, Rakosi est le seul objectiviste à ne pas avoir de livre en français et aucun numéro spécial ne lui a été consacré<sup>19</sup>. C'est donc que son œuvre n'a pas su convaincre un poète, un traducteur ou un éditeur de lui accorder le temps, l'effort, la passion qu'exigent de telles publications. Surtout, Rakosi n'a pas su incarner une voie poétique comme cela a été le cas de Zukofsky (pour Albiach, Royet-Journoud et Roubaud), de Reznikoff (pour Roubaud, Hocquard et les post-poètes) ou de Oppen (pour Yves di Manno, par exemple). Faut-il en déduire que c'est un poète plus mineur ? C'est ce que dit sans détour Marjorie Perloff dans un article où elle fait le bilan de la carrière et de l'œuvre de Rakosi<sup>20</sup>. Aux États-Unis aussi, Rakosi est resté dans l'ombre de Zukofsky et de Oppen avant d'être également éclipsé par Lorine Niedecker et Charles Reznikoff qui ont été redécouverts par la critique féministe et les études judaïques respectivement. La lecture que fait Perloff de Rakosi comme un Stevensien contrarié, obligé par le contexte des années soixante d'adhérer à la poétique de Williams, contribue à expliquer le peu d'intérêt qu'il a suscité auprès des poètes français, plus attirés par la poétique « à bas-voltage<sup>21</sup> » et la langue familière de Williams que par la poésie chatoyante et si « française » de Wallace Stevens. Pourtant, le caractère comparativement mineur d'une œuvre n'est pas rédhibitoire et aurait pu être compensé par le charme personnel du poète lui-même puisque Rakosi, seul objectiviste encore vivant en 1989, a assisté aux Rencontres de Royaumont. Mais le fait qu'il s'en soit pris violemment à la poésie de Zukofsky et à



l'interprétation de l'objectivisme que faisaient les poètes français et les *language poets* américains présents à Royaumont a manifestement été contre-productif<sup>22</sup>.

Les enjeux de réception se marquent également dans les choix effectués au sein de l'œuvre d'un poète. Ainsi, il est tout à fait significatif que les premières traductions de Reznikoff à paraître en volume aient été ses récitatifs et un roman : *Témoignage : Les États-Unis, 1885-1890*, traduit par Jacques Roubaud (Hachette, 1981), *Le musicien* traduit par Emmanuel Hocquard et Claude Richard (P.O.L, 1986) et *Holocauste*, traduit et préfacé par Auxeméry (Bedou, 1989 ; Prétexte 2007). Ce n'est qu'en 2013 que paraît le premier volume de poèmes de Reznikoff, aux éditions Héros-Limite à Genève, traduits par Eva Antonnikov et Jil Silberstein. En France, ce sont avant tout les récitatifs qui ont frappé plusieurs générations de poètes. Dans la présentation qu'il fait de Reznikoff en 1977 dans la revue *Europe*, Roubaud décrit *Testimony* comme « un livre de *poèmes* » dont les « *textes* » sont « des “*récits*” (je souligne) extraits des archives des tribunaux américains de la dernière décade du XIX<sup>e</sup> siècle, présentant une sorte de “photographie” de l'Amérique » (*Europe* 33).

L'hésitation générique que produit *Testimony* chez le lecteur (poèmes ? textes ? récits ? récitatifs ?) participe grandement de son attrait et explique qu'il ait pu incarner des valeurs différentes voire contradictoires chez ceux qui l'ont érigé en modèle. Pour Roubaud, ces prélèvements versifiés sont d'emblée des poèmes, « dans la lignée des “Chicago poems” de Sandburg et de “l'anthologie de Spoon River” de Edgar Lee Masters » (33). En 1996, il réaffirme l'appartenance de *Testimony* au genre de la poésie, précisant qu'il s'agit d'une poésie « débarrassée de l'acception sentimentale ordinaire<sup>23</sup> ». Si Roubaud éprouve la nécessité de faire cette mise au point générique c'est qu'au cours des années 1990 *Testimony* est devenu l'étendard de la littéralité avant de devenir celui de la post-poésie et de tous ceux qui souhaitent sortir de la poésie. En effet, dans « La Bibliothèque de Trieste » (1987) (Hocquard, *ma haie* 16-31), Hocquard dresse un état des écritures poétiques en France qu'il

engage implicitement à prendre en compte *Testimony*, érigé en modèle de littéralité. Jean-Marie Gleize reprend et historicise la notion dans *A noir : Poésie et littéralité* (1992)<sup>24</sup> où elle devient le pôle de ralliement des écritures du doute radical, de la modernité, de l'expérimentation et bientôt de la prose, par opposition au camp lyrique de « lapoésie ». Pour la génération suivante, celle des post-poètes, l'enjeu n'est plus de sortir de la poésie, mais de mettre au point des « “technologies intellectuelles” (Jack Goody) permettant des opérations de classification et de circulation de l'information [...] pour représenter de façon nouvelle des “problèmes publics”<sup>25</sup> ». Le premier exemple de « document » que donne Franck Leibovici dans *Des documents poétiques* (2007) est le *Testimony* de Reznikoff qui l'intéresse comme « histoire socio-économique des états-unis » et parce qu'il ne relève pas d'une « visée esthétique », mais que « la catégorie esthétique [la mise en vers] est très fortement mobilisée pour aider à la résolution d'un problème » (38, 43). *Testimony* est le texte objectiviste qui aura fait l'objet des réinterprétations les plus contradictoires au point de servir à mettre en valeur les positions des différents interprètes. C'est que, « construit sur la tension même entre littéralité et littérarité<sup>26</sup> », *Testimony* incarne l'espoir d'une poésie débarrassée de la poésie.

Ironiquement pour ce texte qui aura tant polarisé les débats et en est venu aujourd'hui à incarner en France « l'objectivisme », la traduction complète de *Testimony* n'est pas entreprise par un des poètes engagés dans ces débats, mais par le romancier Marc Cholodenko, en réponse à une commande de l'éditeur P.O.L. Elle n'en est pas moins signifiante puisqu'elle manifeste chez P.O.L la volonté de poursuivre « le travail entamé en 1981 avec la publication de *Témoignage : Les États-Unis (1885-1890)* et du *Musicien*<sup>27</sup> », c'est-à-dire de donner à lire un texte qui aura eu une si grande importance pour une mouvance poétique que P.O.L incarne en grande partie. Cette volonté est d'autant plus affirmée que P.O.L publie très peu de poésie en traduction. Autre trait ironique, les traductions de *Testimony* portent singulièrement peu la trace des tensions interprétatives évoquées plus haut.

Si l'on compare la traduction de Cholodenko à celle de Roubaud, on constate certes d'innombrables différences locales, mais pas, il me semble, de décisions révélant un parti-pris systématique. Et on peut étendre cette constatation à la traduction de *Holocauste* par Auxeméry. Cette homogénéité foncière dans la traduction des récitatifs s'explique sans doute par la clarté de ces vers prélevés dans un texte en prose juridique préexistant. En revanche, des différences sont perceptibles entre les traductions des poèmes courts proposées par Roubaud d'une part et par Eva Antonnikov et Jil Silberstein d'autre part. Si Antonnikov et Silberstein disent ne pas avoir rechigné à reproduire « les aspects volontairement “plats”, quelquefois triviaux de l'original<sup>28</sup> », comparée à celle de Roubaud, leur traduction apparaît poétique : élision des déterminants (« Je frappe des poings / contre portes solides » pour « I beat my fists on the stout doors » [9]) ; vocabulaire littéraire (« las du ciel » pour « tired of the sky » [11] ; « Le mort gît dans la rue pour » « The dead man lies in the street<sup>29</sup> » [13]). Ces choix s'expliquent souvent localement par la volonté de ne pas allonger les vers. Un exemple pris parmi les rares poèmes traduits à la fois par Antonnikov et Silberstein, et Roubaud montre à quel point la traduction littérale peut être comprise différemment. Il s'agit du poème « Twilight<sup>30</sup> » :

**[ center the two columns ]**

<b>Roubaud</b>	<b>Antonnikov et Silberstein</b>
CRÉPUSCULE	CRÉPUSCULE
Pas d'étoiles	Aucune étoile
dans la courbe bleue	dans la courbe bleue
du ciel,	des cieux,
pas de vent	aucun vent.
(Traduire, Journal, 88)	(Rythmes 1&2, Poèmes, 47)

On voit là, dans la traduction de *heavens*, comment chacune des traductions est fidèle à une littéralité différente : Antonnikov et Silberstein, fidèles à la littéralité traductive, reproduisent le pluriel poétique et spirituel de Reznikoff ; Roubaud, dédié à exprimer le dépouillement qu'incarne pour lui, et aujourd'hui pour un lecteur français, l'écriture de Reznikoff, traduit plus prosaïquement, et plus absolument, « ciel ». Sans doute peut-on en déduire que Antonnikov et Silberstein sont voués à l'original, abstraction faite du siècle qui nous sépare des originaux, et Roubaud au devenir de l'œuvre de Reznikoff dans le nouvel environnement francophone, compte tenu de la distance temporelle.

Dans un contexte où l'ensemble des œuvres des objectivistes n'a pas été traduit en français, la retraduction d'un texte signale l'importance qu'on lui accorde et laisse présager une contre-traduction : une interprétation qui conteste l'interprétation explicite ou implicite des traductions précédentes. Pourtant, le corpus des traductions françaises des objectivistes révèle qu'on retraduit pour des raisons diverses. On retraduit parce que la première édition est indisponible ou incomplète : l'éditeur P.O.L., on l'a vu, commande une traduction complète de *Testimony* parce que la première édition, partielle, n'est plus disponible, et Marc Cholodenko dit ne pas avoir consulté les autres traductions de *Testimony* avant d'entamer la sienne. On retraduit par ignorance : dans un entretien, les éditeurs Bénédicte Vilgrain et Bernard Rival disent avoir traduit *Discrete Series* de George Oppen sans savoir que Serge Fauchereau en avait déjà donné une traduction, publiée par le Centre Pompidou<sup>31</sup>. On retraduit aussi pour améliorer une traduction qu'on a donnée précédemment. Dans sa note du traducteur qui clôt le volume *Poésie complète* d'Oppen, Yves di Manno dit avoir retraduit Oppen parce que :

la traduction que j'avais faite à l'époque n'était [...] pas exempte d'approximations, ni de quelques erreurs – et surtout elle s'éloignait par trop, dans certains passages, de la littéralité et de la précision de l'original. Au stade où j'en étais alors de mes propres

recherches, je n'avais pas toujours su préserver la distance nécessaire, investissant cette mise en vers français avec une fougue certes louable, mais en tirant peut-être un peu trop le texte dans le sens qui m'importait. Je m'en rendis compte assez vite, une fois l'ouvrage imprimé, et travaillai dans une optique un peu différente pour les deux volumes que je traduisis ensuite<sup>32</sup>.

Yves di Manno se reproche d'avoir imprimé ses propres préoccupations à ses premières versions et d'avoir eu une approche trop « domesticante ». Dans ses nouvelles versions, il choisit d'adopter le parti-pris de la littéralité qui, comme Berman l'a montré, domine la période, et au risque du métissage, d'« accepter par endroits une forme de rugosité qui me hérissait autrefois » (331).

L'objectiviste qui a le plus grand nombre de traducteurs français est Oppen, et quatre d'entre eux sont des poètes reconnus qui incarnent des courants poétiques bien définis : Jacques Roubaud, engagé dans un renouvellement de la forme poétique ; Claude Royet-Journoud, chef de file de ce qu'on a appelé la poésie blanche ; Yves di Manno, qui a combattu les interprétations formalistes et textualistes des objectivistes au nom d'une poétique de la communauté et de l'épopée ; Pierre Alferi qui incarne le renouveau poétique des années 1990, une génération qui dédramatise, et dégrappe le poème. (Par ailleurs, Oppen a aussi été traduit par Fauchereau, l'introducteur des objectivistes en France, et par Rival et Vilgrain, éditeurs et traducteurs.) J'ai initialement entrepris cette étude pour voir comment les « horizons traductifs » se marquent dans les traductions en comparant des traductions d'un même auteur, idéalement d'un même texte, et en prenant en compte le paratexte et, quand elle est connue, la posture des traducteurs. À cet égard, la comparaison des traductions données par Roubaud, Royet-Journoud, di Manno, Alferi, et Rival-Vilgrain (je n'ai pas trouvé celle de Serge Fauchereau) se révèle quelque peu décevante. Contrairement aux récitatifs de Reznikoff, les

poèmes de Oppen présentent de grandes difficultés de compréhension et d'interprétation qui conduisent à des traductions sensiblement différentes. Sans doute peut-on y reconnaître un style, des préférences de vocabulaire (la traduction mallarméenne de *home* par « lieu » chez Royet-Journoud, par exemple, sa mise en valeur du déictique « Cela »), des tours plus ou moins heureux, mais rien, me semble-t-il, qui témoigne réellement et incontestablement d'une poétique, d'une inflexion interprétative globale.

En revanche, les partis-pris poétiques se marquent fortement dans les traductions de la première canzone de "A"-9 de Zukofsky, par Anne-Marie Albiach d'une part et par Serge Gavronsky et François Dominique d'autre part, sans doute parce que la complexité formelle exceptionnelle du poème exige des décisions préliminaires globales et non pas uniquement des résolutions locales<sup>33</sup>. "A"-9, neuvième mouvement du long poème "A" que Zukofsky composa entre 1928 et 1974, est formé de deux canzones construites sur les mêmes rimes. Chaque canzone contient cinq strophes de quatorze vers hendécasyllabiques suivies d'une coda de cinq vers. Il y a des rimes dissyllabiques finales et internes si bien qu'un tiers des syllabes du poème sont régies par le schéma rimique. Zukofsky emprunte cette forme à Guido Cavalcanti, qui fut le maître de Dante et dont la canzone doctrinale, « Donna me pregha » expose en termes savants la nature de l'amour. La première canzone de Zukofsky expose la nature de la valeur, dans un vocabulaire tiré du *Capital* de Marx. Une troisième contrainte demeure invisible et inaudible : Zukofsky compte les lettres N et R et les répartit de telle sorte qu'elles vérifient l'équation d'une section conique. L'étrangeté des sources ainsi articulées et la rigueur exceptionnelle des contraintes concourent à créer un poème étrange, aux échos lancinants, au vocabulaire polysémique, à la syntaxe hachée et contournée, un poème impossible à paraphraser sinon à comprendre du fait de l'excès de significations qu'il recèle.

Un élan vers l'action propose une semblance	Le désir d'agir chante son pareil quand les choses
De choses données en équité de dosages,	Se lient, équivalentes ; et le temps de travail figé
La mesure tout usage est temps glacial en son effort	Mesure la valeur d'usage ; travail abstrait où le produit
Dans lequel l'abstraction et ses choses ne gardent nulle ressemblance	Ne se compare au matériau, où les nuances confondues
Quant aux produits conçus ; inclus tous apanages	Cachent aux yeux de tous leur usage premier.
Cachent leur utilité de nature à un sien voisin ou l'un des leurs. Dès lors	Et si les choses étaient des mots, elles diraient : Le Jour est
Étaient-elles les choses auraient-ils pu dire ces mots : La lumière est	Pareil à la Nuit, pareil à nous, mais selon nos bons maîtres
Telle la nuit est telle nous quand nous rencontrons nos mentors	Dans l'échange figure à peine l'usage des choses,
L'usage à peine interfère au cours de leurs échanges,	Tout s'achète pour être vendu et la valeur dispose.
Achetées à fin de vente les choses, notre dosage fait le change ;	C'est à bon droit que nous fuyons qui nous a faites
Nous fuyons gens qui nous fîmes un droit de telle fin qu'il est	Quand on s'empresse de nous tenir en compagnie ;
Où la vue est rompue au choix elle nous induit à prendre	Mais voyez, le commerce dissimule
Mais à voir nos centres ne montre pas les changements	Les effets du travail humain
Que de l'effort humain notre dosage tient en éloignement.	Que la valeur a détourné.

Dans la traduction qu'elle propose en 1970<sup>34</sup>, Albiach reproduit, amplifie même à certains égards, cette étrangeté foncière. Elle suit pas à pas la syntaxe de l'anglais et reproduit en grande partie le schéma des rimes. En revanche elle allonge consciemment les vers, souvent jusqu'à quatorze syllabes, « une sorte de débordement qu'elle appelait gonflure plate<sup>35</sup> ». Et elle ne reprend pas tous les termes consacrés par les traductions françaises de Marx : si *use* devient « usage » et *exchange* « échange », en revanche *value* devient « dosage » et non « valeur » et *labor* devient « effort » et non « travail ». Albiach crée un poème étrange qui fourmille de sens inextricables, à l'image de l'original zukofskyen. La traduction que proposent Serge Gavronsky et François Dominique du même poème, parue en 2001 dans la deuxième livraison de leur ambitieux projet de traduction de "A"<sup>36</sup>, frappe au contraire par sa clarté. On y reconnaît non seulement le vocabulaire de Marx, mais aussi ses théories, beaucoup plus explicitement que chez Zukofsky. Si les deux traducteurs parviennent ainsi à rendre manifestes les théories de Marx qu'ils ont décelées, c'est qu'ils renoncent à rendre le schéma des rimes et élaguent les contorsions syntaxiques de l'original. Dans la

première strophe, l'entreprise de reformulation et de clarification aboutit à une traduction plus courte que l'originale : le sizain est traduit en cinq vers ce qui oblige, à la fin de la strophe, à disposer sur deux lignes l'équivalent du dernier vers.

Faut-il dire que Albiach traduit la forme tandis que Gavronsky et Dominique traduisent le fond ? Mais qui traduit le sens du poème ? Et quel est le sens du poème de Zukofsky ? Nous disposons d'un indice important pour établir que le sens ne se réduit pas au contenu marxien paraphrasable. Zukofsky avait bien conscience que son poème était difficile à comprendre. Aussi en a-t-il fourni une Reformulation (*Restatement*)<sup>37</sup>, dans laquelle il glose une strophe après l'autre. Albiach réplique ce geste : en 1977 elle publie *Contrepoint*, une glose strophe à strophe de sa propre traduction. *First Half of "A"-9*, cahier des charges où Zukofsky exhibe les matériaux qui entrent dans la composition du poème, montre que le sens du poème de Zukofsky réside dans les intertextes qu'il a choisi d'enchevêtrer et dans le dialogue qui naît de leur tension : le *Capital* de Marx, la canzone de Cavalcanti et la théorie de la lumière. La première canzone de A"-9 est aussi à comprendre comme une réponse à Ezra Pound qui avait consacré vingt ans à analyser et à traduire la canzone de Cavalcanti. La seconde traduction proposée par Pound constitue l'essentiel du Canto 35 et associe Cavalcanti à un contexte fasciste et antisémite. Zukofsky consacre neuf années de travail à dissocier Cavalcanti, et plus largement la poésie formelle, de ces associations fascistes, en l'appariant à Marx. La forme est essentielle.

La traduction française d'"A"-9 répète ce conflit politico-poétique quoiqu'avec des enjeux moins tragiques. Dans le contexte de réception française, le choix<sup>38</sup> de Gavronsky et Dominique de ne pas prendre en compte la forme apparaît comme un geste stratégique et polémique adressée à ceux que Gavronsky désigne comme les poètes formalistes et qui sont précisément ceux à qui il dédie le volume qui contient la traduction d'"A"-9 : Anne-Marie Albiach (« l'une de ses traductrices » [19]) ; Claude Royet-Journoud qui a placé deux des



revues qu'il a créées sous le signe de Zukofsky en les intitulant "A" et *Zuk* ; et Jacques Roubaud qui a déclaré Zukofsky « le poète américain le plus important de ce siècle » et la traduction de Anne-Marie Albiach « très belle<sup>39</sup> » puis « exemplaire<sup>40</sup> ». La retraduction que proposent Gavronsky et Dominique apparaît comme une contre-traduction, une réponse à la traduction proposée par Albiach trente ans plus tôt. Dans sa préface, Gavronsky concède un intérêt théorique à l'approche « métissante » de Benjamin selon laquelle une traduction doit enrichir la langue cible, mais affirme que « la pratique [traductive] reste sous le sceau de Saint Jérôme », c'est-à-dire domesticante, ce qui justifie implicitement son choix de traduire en élucidant. L'enjeu pour Gavronsky est de dissocier Zukofsky de cette réception qu'il juge formaliste et de faire advenir en France un autre Zukofsky, celui du « registre oral » et de la « judéité<sup>41</sup> ». Dans l'introduction à son volume d'entretiens intitulé *Toward a New Poetics : Contemporary Writing in France* (1994), Gavronsky déplore le formalisme et l'élitisme de la poésie française contemporaine dont il voit un signe palpable dans la réception qu'il estime tronquée de Zukofsky :

Les poètes et écrivains qui définissent l'écriture contemporaine d'avant-garde en France ne s'inscrivent pas dans un moule populaire [...] et subissent des contraintes formelles. [...] la poétique avant-gardiste en France ne fait aucune place à la transcription du parlé. [...] Par égard pour le langage poétique, on ignore l'importance qu'accordait Zukofsky à une expérience linguistique multiple. Le code unisémiq ue du français escamote ce qui lui paraît information sans pertinence, matériau illisible et atténue la vulgarité pour atteindre un médium esthétique acceptable. (42)

Ironiquement, lorsqu'il s'attaque à la traduction de "A", Gavronsky se retrouve confronté aux mêmes difficultés. Dans la préface au deuxième volume publié de la traduction de "A"

(sections 8 à 11), six ans plus tard, il déplore, « l'épuration, pour ne pas dire le nivellement de la langue poétique française [qui] interdit ce type de composition linguistico-musicale » et « l'audition des dialectes, des idiolectes, des parlés » (21-22), reconnaissant ici que c'est moins l'idéologie formaliste que l'état de la langue française elle-même qui rend si difficile l'inscription de la langue parlée.

L'ambition de Gavronsky était clairement de reprendre Zukofsky aux formalistes et de donner à lire un autre Zukofsky, celui de la langue parlée. Si bien que lorsqu'il dédicace le deuxième volume de la traduction, celui qui contient deux des sections les plus contraintes du long poème ("A"-9 et "A"-11) à Albiach, Royet-Journoud et Roubaud, les trois poètes qui ont fait connaître Zukofsky en France, le geste relève autant du défi que de l'hommage – exactement comme la double canzone de Zukofsky avait été un hommage et un défi lancé à son maître Ezra Pound<sup>42</sup>. Qu'au moins un des trois dédicataires l'a bien entendu ainsi se vérifie dans la recension cinglante, réduite à une seule ligne, qu'a faite Jacques Roubaud de la traduction : « Cette livraison contient une version informative en vers libres standards de A 8, A 9, A 10 et A 11<sup>43</sup>. » Serge Gavronsky a-t-il réussi à infléchir la réception de Zukofsky et à mettre au premier plan l'héritage juif, la transcription du parlé et la variété des idiolectes ? Il semble que non. Dans sa recension du troisième volume de traduction, "A" (section 12), Yves di Manno conserve une vision avant tout formaliste de Zukofsky :

Zukofsky est de toute évidence le plus formaliste des trois [Zukofsky, Oppen, Reznikoff] : il y a même quelque chose de mallarméen (à l'américaine...) dans cette volonté de transcrire un aussi singulier rapport au monde par le biais d'une langue presque réinventée, très éloignée de l'idiome ordinaire (même si elle en utilise les inflexions)<sup>44</sup>.

Dans la même recension, Yves di Manno signale la réédition de la traduction d'Anne-Marie Albiach chez Éric Pesty éditeur. Il s'agit là de la quatrième édition d'une traduction qui jouit d'une réelle aura et tire son autorité d'avoir été approuvée par Zukofsky, cautionnée d'emblée par Jacques Roubaud et Jean-Pierre Faye (Royet-Journoud, *Lingo* 165), et entreprise très tôt et avec hardiesse. En 1990 déjà, Rémy Hourcade, directeur du Centre de poésie et traduction à la Fondation Royaumont, plaçait la traduction d'Albiach dans une lignée prestigieuse de traductions qui contribuent au patrimoine littéraire français :

Qui niera que depuis Baudelaire et Mallarmé (Poe), Jouve (Shakespeare), Yves Bonnefoy (Yeats), André du Bouchet (Hölderlin), Anne-Marie Albiach (Zukofsky), pour ne donner que ces exemples, la force des grandes traductions, celles qui entrent dans le patrimoine littéraire français, tient moins à leur « fidélité » au « texte original » qu'au génie propre de leurs auteurs dans la langue où ils les donnent à lire. (Grégoire 140)

Quant à la prise en compte du parlé et de la judéité que Gavronsky appelait de ses vœux, elles sont précisément à l'œuvre dans la traduction de Gavronsky et Dominique, la plus longue traduction de Zukofsky disponible en français à ce jour.

Au moment de conclure, tentons de cerner quels auront été les effets des traductions des objectivistes sur le champ poétique français. Ces traductions ont donné accès à la poésie des objectivistes aux lecteurs et poètes non anglophones ou à ceux qui n'avaient pas accès aux ouvrages en langue originale. En opérant un choix entre les auteurs et les textes disponibles en anglais, ces traductions ont créé un corpus objectiviste français, qui privilégie le premier Oppen (plus objectiviste) par rapport au second (plus heideggerien), les récitatifs

de Reznikoff par rapport à sa poésie, et les prouesses formelles de Zukofsky par rapport à ses poèmes plus discursifs. Si bien que lorsqu'on évoque en France l'« objectivisme », on n'entend pas exactement la même chose qu'aux États-Unis. Les poètes qui ont traduit les objectivistes l'ont fait pour les faire connaître et pour promouvoir une interprétation de leur poétique comme contre-modèle dans le champ poétique français, on l'a vu, mais ils l'ont aussi fait pour nourrir leur propre écriture. Dans la préface à *Traduire, journal*, « journal de compositions-traductions », Roubaud parle d'« appropriations » (5). Ailleurs il dit « absorber » la poésie « pour la transformer en la mienne propre<sup>45</sup> ». La découverte de *Testimony* et de “A” auront confirmé et étendu les deux « idées fondamentales » révélées à Roubaud par le *Shinkokinshu*, à savoir « d'une part, qu'il est possible de construire de la poésie à partir d'un matériau préexistant déjà poétique, c'est-à-dire des poèmes ; d'autre part qu'il est envisageable de donner à l'effort poétique un étage supplémentaire à celui du poème, indépendamment de tout récit, celui de livre » (*Description du projet* 69) : *Testimony* et “A”-9 montrent que ce matériau peut aussi ne pas être poétique, mais juridique ou philosophique. Le second texte de présentation (1972) de la revue *Siècle à mains*, où a d'abord paru la traduction d'Albiach, indique que les traductions (d'Ashbery et de Zukofsky) dans le numéro 12 sont considérées comme « résultantes d'un travail d'adhésion, appropriation / expropriation<sup>46</sup> », comme s'il s'agissait d'écrire dans les mots d'un autre. Dans un entretien avec Henri Deluy, Albiach explique que Zukofsky est très présent dans une partie de son livre *État* (1972), même si ce n'est pas immédiatement évident : « L'activité de traduction est une activité d'assimilation. Pour moi Zukofsky peut passer et agir dans un texte non pas comme référent, mais comme texte propre bien que déporté<sup>47</sup> ». L'importance des objectivistes pour Royet-Journoud s'indique notamment dans la méditation au long cours qu'il engage sur la notion d'objet et sur les prépositions. Éric Pesty a montré ce que la poésie de Pierre Alferi, surtout à ses débuts, doit à la « cellule objectification-condensation-impersonnalisation issue de

Zukofsky<sup>48</sup> », dont Alferi a traduit *Un objectif et deux autres essais*. Dans la note du traducteur qu'il livre à l'issue de *Poésie complète*, Yves Di Manno évoque l'importance pour lui du dernier recueil d'Oppen, « *Primitif*, dont la traduction [l]'avait profondément bouleversé et ne devait pas rester sans effet sur [s]on propre travail » (Oppen, *Poésie complète* 330). En traduisant *Primitive* (1987), Di Manno dit avoir fait l'expérience du système prosodique de Oppen, où « une chose qui paraît serrée se révèle pleine de jeu<sup>49</sup> ». Il met cette poétique à contribution dès *Kambuja* (1992) et parvient à une indécision similaire dans le poème « Tertre » dans le volume *Un pré* (2003)<sup>50</sup>. Quant à Liliane Giraudon, elle nous rappelle que « l'influence » ne se marque pas nécessairement de manière explicite dans les œuvres quand elle dit que sa découverte « abasourdie » de Reznikoff a d'abord eu pour effet de la détourner de la poésie au profit de la nouvelle<sup>51</sup>.

Université Paris-Diderot – LARCA UMR 8225

---

#### Notes

<sup>1</sup> Bruno Grégoire, *Poésies aujourd'hui* (Paris : Seghers, 1990), 132.

<sup>2</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne* (Paris : Gallimard, 1995), 243.

<sup>3</sup> Yves Bonnefoy, « La traduction de la poésie », *Semicerchio, Rivista di poesia comparata*, 30-31 (2004), 62.

<sup>4</sup> Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility* (London : Routledge, 1995).

<sup>5</sup> Homère, *L'Odyssée*, Philippe Jaccottet, trad. (1982) (Paris : La Découverte, 2004), 408-9, cité par Berman, 252.

<sup>6</sup> Michel Deguy, « Lettre à Léon Robel sur la traduction », *Change*, 19 (1974), 53.

<sup>7</sup> Yves Bonnefoy, *La communauté des traducteurs* (Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2000), 7-15.

---

<sup>8</sup> Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941) (Paris : Gallimard, 1990), 114.

<sup>9</sup> Emmanuel Hocquard, *ma haie* (Paris : .O.L, 2001), 29-30.

<sup>10</sup> Victor Hugo, « Les traducteurs », *Proses philosophiques des années 1860-1865*, <https://z.umn.edu/3lfv>.

<sup>11</sup> Emmanuel Hocquard, « Taches blanches » (1997), [http://writing.upenn.edu/epc/orgs/bureau/tb\\_f.html](http://writing.upenn.edu/epc/orgs/bureau/tb_f.html); *ma haie*, 401.

<sup>12</sup> Haroldo De Campos, « De la traduction comme création et comme critique », Inès Oseki, trad., *Change*, 14 (1973), 80.

<sup>13</sup> Jacques Roubaud, *Description du projet* (Caen : Nous, 2014), 74-75.

<sup>14</sup> Charles Reznikoff, « Nommer, nommer, toujours nommer », entretien avec L. S. Dembo, Claude Grimal, trad., *Europe* 578-79 (juin-juillet 1977), « Une littérature méconnue des U.S.A. », 45.

<sup>15</sup> Serge Fauchereau, *Lecture de la poésie américaine* (Paris : Minuit, 1968 ; réimpression Somogy, 1998).

<sup>16</sup> *41 poètes américains d'aujourd'hui*, présentés et traduits par Serge Fauchereau, numéro spécial bilingue, *Les Lettres nouvelles* (décembre 1970 – janvier 1971).

<sup>17</sup> *Un objectif et deux autres essais*, traduit et annoté par Pierre Alferi (Royaumont : Éditions Royaumont, 1989), contient « Un objectif », « La poésie. Pour mon fils quand il saura lire » et « Déclaration pour la poésie ».

<sup>18</sup> *Java* 4 (été 1990), dossier « Objectivistes américains ».

<sup>19</sup> Auxeméry a néanmoins proposé un dossier autour de Rakosi sur le site Poezibao en 2013, <https://z.umn.edu/3lg5>. Au moment de relire cet article (juillet 2018), le premier volume en français a paru : Carl Rakosi, *Amulette*, Philippe Blanchon et Olivier Gallon, trad. (Paris : La Barque, 2018).

---

<sup>20</sup> Marjorie Perloff, « Looking for the Real Carl Rakosi : Collecteds and Selecteds », *Journal of American Studies*, 30 (1996), 2, 271-83.

<sup>21</sup> Dominique Fourcade, « Entretien avec Hervé Bauer », *Java*, 17 (1998), 63.

<sup>22</sup> Voir Abigail Lang, « The Ongoing French Reception of the Objectivists », *Transatlantica*, 1 (2016) [§15], <http://journals.openedition.org/transatlantica/8107>.

<sup>23</sup> Jacques Roubaud, « La tentative objectiviste » (section 36), dans Pierre Alferi et Olivier Cadiot, dir., *Revue de littérature générale*, 2, « Digest » (Paris : P.O.L, 1996).

<sup>24</sup> Jean-Marie Gleize, *A noir : Poésie et littéralité* (Paris : Seuil, 1992).

<sup>25</sup> Franck Leibovici, *Des documents poétiques* (Marseille : Éditions Al dante, 2007), quatrième de couverture.

<sup>26</sup> Sandra Ragueneau, *Les revues dans le champ littéraire : Histoire, marges, création : la rupture « Banana Split »*, thèse sous la direction de Inês Oseki-Dépré, Université Aix-Marseille (2008), vol. 2, 185.

<sup>27</sup> Charles Reznikoff, *Le musicien*, Emmanuel Hocquard et Claude Richard, trad. (Paris : P.O.L, 1986), quatrième de couverture.

<sup>28</sup> Eva Antonnikov et Jil Silberstein, courrier électronique du 10 janvier 2016.

<sup>29</sup> Charles Reznikoff, *Rythmes 1 & 2, Poèmes*, Eva Antonnikov et Jil Silberstein, trad. (Genève : Héros Limite 2013).

<sup>30</sup> Charles Reznikoff, *Poems 1918-1975*, Seamus Cooney ed., (Santa Rosa : Black Sparrow Press, 1989), 25. La traduction de Jacques Roubaud apparaît dans *Traduire, Journal* (2000) (Caen : Nous, 2018), 88.

<sup>31</sup> Olivier Brossard, « Entretien avec Bénédicte Vilgrain et Bernard Rival de la maison d'édition le Théâtre Typographique, réalisé par email en janvier 2003 », Double Change #4 (2005), <http://www.doublechange.com/issue4/typo-fr.htm>. Georges Oppen, *Quelques textes*, Serge Fauchereau, trad. (Paris : Centre Pompidou, 1977). George Oppen, *Discrete Series*,

---

Bénédicte Vilgrain et Bernard Rival, trad. (Courbevoie : Théâtre Typographique, 1993).

<sup>32</sup> George Oppen, *Poésie complète*, Yves di Manno, trad. (Paris : Corti, 2013), 330.

<sup>33</sup> Cette hypothèse se confirme lorsqu'on compare les deux traductions françaises d'une autre prouesse formelle de Zukofsky, la sextine « "Mantis" ». La différence la plus frappante tient à la longueur des vers : Pierre Lartigue allonge le vers tandis que Jacques Roubaud s'efforce de conserver neuf à onze syllabes comme dans l'original. Cette décision formelle lui permet de restituer les effets de parataxe, d'ellipse et le ton saccadé de l'original. « Mante », Jacques Roubaud, trad., *Europe*, 578-579 (1977), 86-87 ; traduction reprise dans *Traduire, Journal*, 118-119. « Mante », Pierre Lartigue, trad., *Action Poétique* 99, « De la sextine » (printemps 1985), 73-74 ; traduction reprise dans *L'hélice d'écrire : La Sextine* (Paris : Belles Lettres, 1994), 204-5.

<sup>34</sup> Louis Zukofsky, "A"- 9 (première partie), Anne-Marie Albiach, trad., *Siècle à mains*, 12 (printemps 1970) ; repris (précédé de « Contrepoint ») dans *Argile*, 13-14 (printemps-été 1977); repris dans *Vingt poètes américains*, Jacques Roubaud et Michel Deguy, éd. (Paris : Gallimard, 1980) ; repris dans "A"- 9 (première partie) (Marseille : Éric Pesty Éditeur, 2011). La première publication a lieu dans la revue *Siècle à mains*, Anne-Marie Albiach, Michel Couturier et Claude Royet-Journoud, dir. ; Serge Gavronsky figure parmi les six contributeurs au n°12.

<sup>35</sup> Claude Royet-Journoud, « An Interview with Claude Royet-Journoud » avec Keith et Rosmarie Waldrop, *Lingo*, 4 (1994), 166.

<sup>36</sup> Louis Zukofsky, "A" (sections 8 à 11), Serge Gavronsky et François Dominique, trad., introduction et notes de Serge Gavronsky (Dijon : Ulysses fin de siècle, 2001).

<sup>37</sup> Louis Zukofsky, *First Half of "A"-9* (New York : Louis Zukofsky, 1940), 55 exemplaires ronéotypés.



---

<sup>38</sup> Cette non prise en compte de la forme m'apparaît comme un choix même si elle est manifestement aussi l'effet d'un aveuglement formel. Certaines remarques erronées que fait Gavronsky à propos de "A"-9 révèlent qu'il n'identifie pas le schéma rimique. ("A", sections 8 à 11, 23)

<sup>39</sup> *Action Poétique*, 56 (1973), 12.

<sup>40</sup> *Vingt poètes américains*, Michel Deguy et Jacques Roubaud, dir. (Paris : Gallimard, 1980), 17.

<sup>41</sup> Serge Gavronsky, *Toward a New Poetics : Contemporary Writing in France* (Berkeley: University of California Press, 1994), 42-43.

<sup>42</sup> François Dominique rapporte que dans la décision de traduire « A » il y avait « comme un pari : on nous dit que c'est trop difficile pour nous, que c'est génial, mais infaisable : donc on va le faire !! » (communication personnelle, 23 mai 2012).

<sup>43</sup> Jacques Roubaud, *Cahier Critique de Poésie*, 3 (2002), 82.

<sup>44</sup> Yves di Manno, « Un monologue prosodique : Louis Zukofsky "A" », <https://z.umn.edu/3lg6>.

<sup>45</sup> Jacques Roubaud, *'le grand incendie de Londres' : Récit, avec incisives et bifurcations* (Paris : Seuil, 1989), 308.

<sup>46</sup> Éric Pesty, *Claude Royet-Journoud : Une bibliographie, Tome 1, 1962-2003*. Thèse de troisième cycle sous la direction de Jean-Marie Gleize, Université Aix-Marseille, 2005, 157.

<sup>47</sup> Anne-Marie Albiach, « Entretien avec Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg », *Action poétique*, 74 (juin 1978), 15. J'ai précisé ailleurs en quoi la traduction d'"A"-9 avait contribué à faire advenir la poétique littéraliste (et non plus herméneutique) d'*État* : « État des lieux : Anne-Marie Albiach, "A"-9 et la poésie américaine », *Nu(e)*, 58 (2018), 169-186, <http://poezibao.typepad.com/files/nu6612mars.pdf>.

---

<sup>48</sup> Éric Pesty, « Pierre Alferi. “pas un geste inutile / pas un qui ne soit libre” », *Critique*, 735-736 (2008), 621.

<sup>49</sup> Entretien avec l’auteur, 24 octobre 2015.

<sup>50</sup> Yves di Manno, *Un pré* (Paris : Flammarion, 2003), 121.

<sup>51</sup> Communication personnelle, 25 mai 2012.