



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2013

Jeux et enjeux du texte

(D')Après Pouchkine : le jeu de la traduction dans « Omens » de Louise Glück

Marie Olivier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/6675>

DOI : [10.4000/transatlantica.6675](https://doi.org/10.4000/transatlantica.6675)

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Référence électronique

Marie Olivier, « (D')Après Pouchkine : le jeu de la traduction dans « Omens » de Louise Glück », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 03 mai 2014, consulté le 01 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6675> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6675>

Ce document a été généré automatiquement le 1 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

(D')Après Pouchkine : le jeu de la traduction dans « Omens » de Louise Glück

Marie Olivier

- 1 Comme le prouve son omniprésence dans les anthologies de poésie américaine des XX^e et XXI^e siècles, la figure de Louise Glück est aujourd'hui devenue absolument essentielle dans le paysage américain contemporain. La poète a su s'imposer depuis 1968 avec *Firstborn*, et plus particulièrement avec son troisième recueil *Descending Figure* (1980), dont l'intensité et la complexité ont confirmé la richesse de son inspiration. Son œuvre a été récompensée par de nombreux prix, dont notamment le prix Pulitzer pour *The Wild Iris* en 1993 et le titre de Poète Lauréat des États-Unis qui lui a été décerné en 2003.
- 2 Dans le premier chapitre de son unique recueil d'essais, *Proofs and Theories* (1999), Louise Glück affirme sa volonté de se démarquer de toute appartenance à une catégorie d'écriture, et plus particulièrement à celle de « women's writing ». Elle y évoque ses inspirations littéraires, et affirme s'inscrire dans une tradition anglophone plus générale, celle de Shakespeare, de Blake et d'Eliot. Cela dit, il est relativement peu de poèmes dans l'œuvre de Glück à être directement ou explicitement inspirés d'autres poètes. Si l'on peut voir dans le poème « The School Children » (Glück, 1995, *The House on Marshland*, 77) une révision de « Among School Children » de Yeats ou si l'on peut deviner le « Ariel » de Sylvia Plath entre les lignes de « The Winged Horse » (1999, *Vita Nova*, 31), « Omens », écrit « after Alexander Pushkin », semble être un cas à part.
- 3 Il peut paraître tout à fait surprenant qu'aucun critique n'ait encore reconnu dans le poème « Omens », publié dans l'avant-dernier recueil de Glück, *Averno* (2006, 70) la traduction du célèbre poème de Pouchkine, écrit en 1829, « ПРИМЕТЫ » (*primeti*). C'est peut-être parce que l'ambiguïté de la mention « after Alexander Pushkin » qui suit le poème pouvait induire tout lecteur – aussi érudit et/ou russisant qu'il soit – en erreur, suggérant une dédicace au maître russe ou une simple évocation... ce qu'elle n'est pas. En effet, la préposition « after » (qui serait à traduire en français par « d'après ») n'est pas à entendre dans le sens de à la manière de Pouchkine, mais comme synonyme de

« *from Pushkin* » (c'est-à-dire *traduit de Pouchkine*¹), préposition qui aurait eu le mérite d'être beaucoup plus claire.

- 4 Cet article propose d'explorer les interstices et les béances existant entre le poème de Louise Glück et son origine que la poète américaine irait presque jusqu'à taire dans les marges de l'intertexte et de son exergue. Nous nous proposons de faire une *entre-lecture* des deux poèmes – si ce n'est une lecture *palimpsestueuse* pour reprendre le terme de Philippe Lejeune – consistant à lire la traduction comme un jeu *entre* deux langues, *entre* les mots et *entre* les lettres. Cette *entre-lecture* signifie donner à lire dans les plis du texte une version, une traduction qui joue avec son original et va parfois jusqu'à se jouer de lui.

After Pushkin

- 5 Présenter ce poème – en réalité la traduction d'un autre – comme l'un des siens, parmi les siens, sans autre signe distinctif que la simple mention « *after Alexander Pushkin* » peut de prime abord révéler une certaine prétention de la part de Glück. Cependant, cette mention peut également traduire une grande humilité de sa part : reconnaître que sa traduction ne peut être à la hauteur de l'original, et ne peut par conséquent constituer qu'un texte *d'après*, c'est-à-dire seulement à la manière de l'original. De plus, le poème de Glück avait été publié pour la première fois dans un recueil intitulé *After Pushkin : Versions of the Poems of Alexander Sergeevich Pushkin by Contemporary Poets* publié en 1999 aux éditions Carcanet Press sous la direction d'Elaine Feinstein. Il s'avère que la poète s'est finalement inspirée de ce titre pour baptiser, présenter sa « version » dans son propre recueil de poèmes tout en le passant complètement sous silence². En effet, selon le titre de l'ouvrage d'Elaine Feinstein, « *after Pushkin* » signifie non seulement *d'après*, mais également *après* Pouchkine. Ce recueil réunit des poètes aussi différents que Ted Hughes, Seamus Heaney, Louise Glück, Bill Manhire... des poètes qui pour la plupart, n'ont pas une connaissance particulière de la langue russe, mais qui ont collaboré, au moins dans le travail préparatoire à la traduction, avec des linguistes russisants (Daniel Weissbort pour Ted Hughes par exemple) pour pouvoir ensuite traduire à leur manière. Dans le cas de Louise Glück, Feinstein explique que la démarche préparatoire au travail fut la suivante : « Louise Glück [was] offered transliterations, stress patterns and word-for-word literals by Antony Wood » (Feinstein, 1999, 12). Le titre du recueil de Feinstein, *After Pushkin*, serait donc aussi à comprendre dans le sens de *inspiré de*, à la manière de, car les poètes avaient comme consigne d'imprimer leur propre style sur les textes originaux sans pour autant perdre de vue l'original (13) :

There were very disparate approaches to translation and my editorial problem was to see that, even as I urged poets to write poems almost as if they were writing their own, Pushkin was not altogether lost in the process [. . .] I wanted the poets to write in their own vernacular.

- 6 De telles consignes expliqueraient par conséquent le désir d'appropriation de Glück vis-à-vis du poème « Omens » et excuseraient le manque de transparence quant à son origine. De plus, dans la préface à l'ouvrage, Marita Crawley expose l'idée à l'origine du recueil (14) :

In a perfect world, poems would be translated by poets. After all, Shakespeare was translated into Russian by Pasternak. So I thought : what about asking a number of

our best living poets to 'translate' some Pushkin poems, or rather to make 'poems' out of Pushkin translations ?

- 7 Le mystère de la mention « *after Alexander Pushkin* » trouve donc son explication ailleurs que dans les pages d'*Averno*, mais dans celles de la préface de Crawley et de l'introduction de Feinstein au recueil collectif, *After Pushkin*. Dans un tel contexte, la nature de « Omens » semble évidente. La subtilité du verbe « 'translate' » entre guillemets simples, et la nuance sous-jacente à l'expression verbale « make 'poems' out of Pushkin translations » éclairent cet *après*, celui de la mention « *after Alexander Pushkin* » qui suit « Omens » dans *Averno*.
- 8 Cependant, dans ce recueil monographique où rien ne distingue la traduction des autres poèmes – notamment en termes de typographie ou de mise en page – « Omens » tait et dissimule le paratexte au lecteur en lui offrant cette obscure mention comme seule explication, le laissant ainsi en dehors de la confiance. Or, si Glück ne cite Pouchkine qu'à l'occasion de ce poème – et qui plus est, de façon très équivoque –, l'influence du poète russe dépasse la simple évocation. Voici la version de Glück (C), confrontée au poème original « ПРИМЕТЫ » (A), ainsi qu'à titre comparatif et purement informatif, la traduction de Walter Arndt³ (B) (Arndt, 1984, 92-93) :

(A) ПРИМЕТЫ, 1829

Я ЕХАЛ К ВАМ : ЖИВЫЕ СНЫ
 ЗА МНОЙ ВИЛИСЬ ТОЛПОЙ ИГРИВОЙ,
 И МЕСЯЦ С ПРАВОЙ СТОРОНЫ
 СОПРОВОЖДАЛ МОЙ БЕГ РЕТИВЫЙ.
 Я ЕХАЛ ПРОЧЬ : ИНЫЕ СНЫ...
 ДУШЕ ВЛЮБЛЕННОЙ ГРУСТНО БЫЛО,
 И МЕСЯЦ С ЛЕВОЙ СТОРОНЫ
 СОПРОВОЖДАЛ МЕНЯ УНЫЛО.
 МЕЧТАНЬЮ ВЕЧНОМУ В ТИШИ
 ТАК ПРЕДАЕМСЯ МЫ, ПОЭТЫ ;
 ТАК СУЕВЕРНЫЕ ПРИМЕТЫ
 СОГЛАСНЫ С ЧУВСТВАМИ ДУШИ.

(B) Omens [1829]

I drove to you—vivacious dreams
 In playful throng behind me dancing ;
 The moon at right with steady beams
 Accompanied my brisk advancing.
 I drove away—quite other dreams...
 The lovesick spirit sorely smarted ;
 The moon at left with steady beams
 Accompanied me heavyhearted.
 We poets thus by common trait
 Are prone to endless silent dreaming,
 The signs of superstition seeming
 To suit the feeling soul's estate.

(C) OMENS

I rode to meet you : dreams
 like living beings swarmed around me
 and the moon on my right side
 followed me, burning.
 I rode back : everything changed.
 My soul in love was sad
 and the moon on my left side
 trailed me without hope.

To such endless impressions
 we poets give ourselves absolutely,
 making, in silence, omen of mere event
 until the world reflects the deepest
 [needs of the soul.

After Alexander Pushkin.

- 9 Il y a avant tout derrière le poème « Omens » de Louise Glück une démarche de jeu et de manipulation de la lettre à travers la réécriture et l'appropriation d'un texte écrit dans une langue étrangère, démarche très proche de celle évoquée par Marita Crawley dans la préface du recueil *After Pushkin*. Une telle volonté d'appropriation s'effectue non seulement par le biais de la langue maternelle, mais également au travers de choix poétiques et traductologiques. Dans son introduction à *Collected Narrative and Lyrical Poetry by Alexander Pushkin*, Walter Arndt évoque la difficulté de la traduction et du statut complexe et ambivalent du traducteur et poète, qui demeure plus que jamais le banni de la Cité (Arndt, 1984, 17) :

Traduttore, traditore—"translator, traitor" mocks the Italian pun like a malicious echo; and it implies no question mark, but rather an exclamation point of Schadenfreude, a snigger of wicked enjoyment. From the safe port of criticism the expert who needs no translation hugs himself over the discomfiture of the wretch who set out to dismount a poetic artifact cast in an alien medium, and to reassemble it into a new poem of his own, calling the two the same—or seeming to. [. . .] To me the translators-traducers are (as Pushkin says of his fellow poets) "a brotherhood I can't condemn, because, you see, I'm one of them."

- 10 Cette citation de Pouchkine, « a brotherhood I can't condemn, because you see, I'm one of them »⁴, résonne dans le vers dix d'« Omens », où le poète invoque l'appartenance à cette fraternité : « МЫ, ПОЭТЫ » (en anglais dans les deux traductions : « we poets »), comme l'exprime la dernière strophe du poème. En traduisant ce poème de Pouchkine, Glück s'inscrit elle aussi dans la communauté plutôt large de ce « we poets ».
- 11 Dans « Education of the Poet », Glück évoque ses inspirations littéraires, et dit vouloir s'inscrire dans une tradition littéraire anglophone et refuse de se laisser enfermer dans une catégorie poétique genrée comme celle de « women's writing ». D'ailleurs, dès les premières lignes, Glück repousse le terme de « poet » pour lui préférer celui de « writer » afin de qualifier le processus même d'écriture (Glück, 1994, 3-7) :

To utilize the metaphor of childbirth which never seems to die : the writer is the one who attends, who facilitates : the doctor, the midwife, not the mother.

I use the word « writer » deliberately. « Poet » must be used cautiously ; it names an aspiration, not an occupation. In other words : not a noun for a passport.

[...]

I'm puzzled, not emotionally but logically, by the contemporary determination of women to write as women. Puzzled because this seems an ambition limited by the existing conception of what, exactly, differentiates the sexes. If there are such differences, it seems to me reasonable to suppose that literature reveals them, and that it will do so more interestingly, more subtly, in the absence of intention.

[...]

I read early, and wanted, from an early age, to speak in return. When, as a child, I read Shakespeare's songs, or later, Blake and Yeats and Keats and Eliot, I did not feel exiled, marginal. I felt, rather, that this was the tradition of my language : my tradition, as English was my language. My inheritance. My wealth. Even before they've been lived through, a child can sense the great human subjects : time which breeds loss, desire, the world's beauty.

- 12 « Omens » se veut une réflexion sur l'inspiration poétique, sur la relation qu'entretient le poète au monde. Pour ce dernier, chaque vision, chaque paysage est un présage, de bon ou de mauvais augure : le monde représente à la fois une source et une muse inépuisables. Dans la première strophe, la lune, figure optimiste, reflète l'espoir de la *persona* du poème, alors que la deuxième strophe reflète en négatif l'autre face de l'astre, réflexion du désespoir du *je* du poème. La lune à double face est un motif poétique récurrent dans la littérature russe⁵, et l'est également dans *Averno*, comme le sont les astres de façon plus générale⁶.
- 13 Glück a si bien su s'approprier « Omens » en lui attribuant ses propres codes poétiques que celui-ci se fond aux autres poèmes du recueil. En effet, lorsqu'on lit les trois versions de « Omens » côte à côte, on s'aperçoit que le style de Glück transparait clairement à travers des choix de traduction qui, parfois, divergent de la version originale pour jouer de celle-ci, et faire du poème traduit plus qu'une *traduction*, un poème qui lui serait propre et donc, qu'elle intégrerait dans son recueil *Averno* au même titre que les autres.

Le retour impossible

- 14 En effet, la traduction de Glück s'éloigne du poème original à travers un schéma prosodique nuancé, et une mise en avant distincte de la logique et de la structure spéculaire du poème de Pouchkine : par exemple, Glück a fait le choix de traduire « ЖИВЫЕ СНЫ » (1) par « dreams like living beings » (1), c'est-à-dire à l'aide d'une comparaison (avec un groupe nominal) plutôt que d'une description adjectivale. Ce choix s'éloigne de « ЖИВЫЕ СНЫ » (et de la traduction plus littérale d'Arndt : « vivacious dreams »). Cette comparaison a le mérite de conférer aux rêves une apparence humaine tout en soutenant leur caractère fantomatique. De plus, le verbe lié au sujet, « dreams/like living beings swarmed around me » (1), donne l'illusion d'une meute de démons encerclant la *persona*, le démon étant, lui aussi, un *topos* courant dans la littérature russe, traité dans de nombreux poèmes, nouvelles et romans, dont le poème célèbre de Pouchkine écrit en 1830 – soit une année plus tard que « ПРИМЕТЫ » – intitulé « БЕСЫ »⁷, celui-là même qui inspira Dostoïevski et que l'on trouve en exergue de son roman du même titre⁸. Le détournement que l'on pouvait lire dans la traduction « dreams/like living beings swarmed around me » (1-2) pour « ЖИВЫЕ СНЫ/ЗА МНОЙ ВИЛИСЬ ТОЛПОЙ ИГРИВОЙ » (1-2) (la traduction directe d'Arndt étant la suivante : « vivacious dreams/in playful throng behind me dancing ») ne s'avère qu'illusoire. En modulant et en transposant l'original, Glück neutralise le désir et la hardiesse du trajet vers l'autre, vers l'objet aimé tout en renvoyant le poème de Pouchkine à la tradition littéraire russe à laquelle il appartient.
- 15 La première strophe « I rode to meet you : dreams/like living beings swarmed around me/and the moon on my right side/followed me burning » (1-4) échoue par conséquent à traduire le sentiment d'allégresse de l'original, lequel est rendu dans la version d'Arndt à travers l'usage de qualificatifs procédant de ce champ lexical, tels « vivacious » (1) pour « ЖИВЫЕ » ; « playful » pour « ИГРИВОЙ » ; « dancing » pour « ВИЛИСЬ »⁹ (2) ; « brisk » pour « РЕТИВЫЙ » (4). Le corollaire d'un tel choix de traduction est l'atténuation du contraste avec l'atmosphère de la strophe suivante. En effet, la deuxième strophe se présente comme le négatif de la première, une sorte de

reflet inversé : de retour, le *je* du poème, triste d'avoir eu à quitter la personne aimée, perçoit la lune de l'autre côté du paysage : « С ЛЕВОЙ СТОРОНЫ » (7) (dans la traduction de Glück « on my left side », 7) et y lit un signe de son désespoir, « СОПРОВОЖДАЛ МЕНЯ УНЫЛО » (8), traduit par : « trailed me without hope » (traduction de Glück, 8).

- 16 Dans la version de Glück, les effets de miroir et de polarité entre les deux strophes semblent estompés. Seule la reprise anaphorique en début de strophe « I rode to meet you » (1) ; « I rode back » (4) induit la logique spéculaire de l'original. En premier lieu, ces deux accroches ont comme effet de clarifier la situation énonciative : la *persona* revient sur ses pas après avoir rencontré l'objet du désir, ce qu'explique clairement le premier vers de la deuxième strophe, « I rode back, everything changed » (5). Ce mouvement de retour suffit à faire se refléter les deux strophes, alors que le russe « Я ЕХАЛ ПРОЧЬ » (8), plus indécis, ne rend pas précisément compte de cela. Suivi de l'adverbe « ПРОЧЬ », (qui signifie « loin »), le verbe de mouvement « ЕХАТЬ » (qui signifie « aller ») est à traduire par « s'éloigner » plutôt que par « revenir » (*ščerba*) – ce dont rend compte la traduction d'Arndt : « I drove away » (5). Ainsi, Glück renvoie la *persona* à son décor originel dès le premier vers : « I rode back : » (5). L'opposition anaphorique « I rode to meet you : » (1)/« I rode back : » (4) est appuyée par la reprise de la ponctuation de Pouchkine, à savoir l'utilisation du deux-points (plutôt que du tiret cadratin chez Arndt), qui sied incidemment mieux au style de Glück.
- 17 En modifiant la proposition qui suit le deux-points dans la première strophe, « I rode to meet you : *dreams/like living beings* » (1-2)¹⁰, Glück renouvelle l'usage traditionnel de cette ponctuation et lui octroie une fonction allant au-delà de l'annonce explicative. L'ambiguïté du deux-points peut certes paraître difficile à cerner de prime abord, mais celui-ci joue un rôle complexe dans ce texte – et de façon plus générale dans la poétique de Glück. Cette ponctuation constitue en effet l'une des marques idiosyncratiques de sa poétique. Elle induit une logique de parataxe ainsi qu'une rupture sémantique : chez Glück, le deux-points est un agent de déception, un procédé de désillusion qui annonce au lecteur une explication ou la clarification d'une proposition obscure qui souvent ni ne suit, ni n'advient.

Le deux-points : un signe de *différance*

- 18 Dans « Omens », la fonction explicative du deux-points semble honorée puisque la proposition qui précède le signe de ponctuation, « I rode to meet you : » (1), est ensuite développée dans les vers suivants. Or, le procédé combiné (procédé double de transposition et de modulation) qui traduit le syntagme 'groupe nominal – adjectif' « ЖИВЫЕ СНЫ » (1) par la comparaison « *dreams/like living beings* » (2-3) diffère le sens du syntagme nominal, et de façon rétroactive, le sens traditionnel du deux-points. L'on pourrait objecter que la parataxe prend son origine dans l'enjambement du premier au deuxième vers plutôt que dans le deux-points, ce qui est partiellement exact. En effet, la position de l'enjambement, tout comme la séparation typographique et spatiale que celui-ci crée sur la page comme suit, diffèrent la comparaison à la fois spatialement et temporellement :

I rode to meet you : dreams
like living beings swarmed around me

- 19 Le deux-points se révèle par conséquent être une sorte d'agent provocateur : en d'autres termes, il est le point d'origine d'un *différent* et d'une *différence* écrits (sur

la page), énoncés (dans le contexte d'une lecture à voix haute du poème) et sémantiques. Le sens se trouve différé à la fois à travers l'enjambement, mais aussi à travers le procédé de comparaison. Cela provoque un effet de *différance* quasi-derridienne qui, chez Glück, n'était possible qu'à travers un seul type de ponctuation : le deux-points.

- 20 Le cas de la deuxième occurrence de la ponctuation dans le vers « I rode back : everything changed » (5) semble moins significative. Sa fonction est différente de celle de la première strophe, et moins caractéristique de la poésie glückienne. Néanmoins, en ayant choisi de traduire « Я ЕХАЛ ПРОЧЬ » (8) par « I rode back » (8) plutôt que par « I rode away », la poète confère une dynamique particulière à l'amorce de la deuxième strophe : le deux-points constitue le centre névralgique d'une dynamique de forces opposées. Le signe projette le déroulement logique et structurel de l'action pour ouvrir sur le développement du vers, « everything changed », tout en se trouvant comme retenu par le mouvement de retour signifié par la proposition verbale précédant le deux-points : « I rode back : ». Le deux-points contracte l'énergie du poème au point d'affecter au premier vers de la deuxième strophe (voir ci-dessous, 5) une illusion de concision par rapport à son homologue de la première strophe (1), qui semble plus long, alors que ce dernier est plus court d'une syllabe¹¹. Cette méprise est notamment causée par la présence du point en fin de vers (5), alors que le premier vers du poème (1) reste en suspens, et se poursuit dans le vers suivant *via* l'enjambement :

(1) I rode to meet you : dreams

(5) I rode back : everything changed.

- 21 Cette impression s'explique également par la position de la césure dans chaque vers, matérialisée par le deux-points. Comme on peut le constater dans le schéma métrique mis en évidence ci-dessous, au niveau du vers (1), la césure – ou le deux-points – survient en fin de vers, il suit la pénultième syllabe ; alors que dans le vers (5), la césure intervient dès la troisième syllabe, et donne ainsi plus d'équilibre au vers (trois syllabes avant le deux-points ; quatre syllabes après). Le deux-points constitue un élément pivot au sein du schéma métrique puisqu'une inversion de la scansion se produit dans son environnement immédiat¹² :

x / I x / x I /

(1) I rode to meet **you** : **dreams**

x / / I / x x I /

(5) I rode **back** : **everything** changed.

- 22 Le rythme dicté par le pentamètre iambique confère au début du poème [vers (1)] une scansion naturelle et une certaine fluidité. De plus, le deux-points suit une syllabe atone « you : ». Ainsi, de façon très naturelle, après la césure, le vers s'achève par une syllabe accentuée (« dreams »), ce qui a le mérite de lui donner un certain élan, élan qui se voit cependant et immédiatement suspendu par l'enjambement.
- 23 Dans la deuxième strophe qui débute par le vers (5), le rythme iambique est altéré au niveau du deux-points, entouré de deux syllabes accentuées « back : eve— ». À cause de la concision de sa voyelle centrale [æ] et des deux consonnes plosives [b] et [k] qui l'entourent, le phonème « back » est un signe proleptique du point qui conclut le vers. Ce bouleversement métrique au niveau de la césure a pour effet de dynamiser l'énoncé et de soutenir, notamment grâce au point en fin de vers, une valeur affirmative plus prononcée, contrastant ainsi avec le vers (1), à l'atmosphère plus onirique et mystérieuse (de par sa comparaison des rêves avec des êtres vivants).

- 24 Par conséquent, le deux-points du vers (5) s'avère – presque tautologiquement – de nature double : à la fois point de retenue sémantique et point d'ancrage prosodique, il est au même titre que son analogue dans le vers (1), signe de *différance* car point de dérapage, point originel d'une énergie simultanément centrifuge et centripète qui attire et repousse le sens, tout en désignant un retour à un *même* qui s'avère impossible : la lune est identique, et pourtant dans ce paysage en négatif, celle-ci devient l'envers d'elle-même, sa face cachée cependant dévoilée à tous. Car même si la *persona* finit par revenir sur ses pas, elle ne peut revenir au même point d'origine, tous deux irrémédiablement perdus. C'est ce que Pouchkine formule dans « Я ЕХАЛ ПРОЧЬ » (8) en préférant l'éloignement au retour ; et c'est également, par inversion, ce que Glück suggère dans les vers d'un autre poème du même recueil *Averno* : « the return of the beloved/does not correct/the loss of the beloved » (Glück, 2006, 16). La perte naît par conséquent d'un *différent*, terme qui désigne ici le processus consistant à faire *différer* les termes choisis (de « ПРОЧЬ » à « back ») en faisant vaciller leur sens à travers le prisme du deux-points, dont la crevasse peine à contenir ce *quelque chose* et ce *quelque part* déjà irrémédiablement perdus, ce « somewhere else, in the silence of the night sky » (71).
- 25 Le deux-points forme une fissure dans le paysage du poème qui aliène définitivement le désir de la *persona*, et dans les derniers vers, celui du poète. Dans « Omens », le désir est en état constant de *devenir*, ce que traduit la conjonction « until » du vers concluant la version de Glück : le monde est une source inépuisable d'inspiration pour le poète qui y puise ce qu'il souhaite. Cependant, une telle influence n'est pas unilatérale car si le monde inspire le poète, ce dernier influence également et d'autant plus le monde : « until the world reflects the deepest needs of the soul ».
- 26 La virgule survient donc en fin de strophe de la même façon que le deux-points dans le premier vers de la deuxième strophe, « I rode back : everything changed » (5), soit comme une articulation. Contrairement à la première, la deuxième strophe possède la principale rime du poème (« my soul in love was sad/and the moon on my left side » 6-7) et son dernier vers, « trailed me without hope » (8), fluide, ne voit aucune ponctuation le disjoindre, ce qui contribue à conférer au poème une structure en chiasme comme suit :
- I rode to meet you : dreams I rode back ; everything changed.
[...][...]
followed me, burning. (1 ; 4) trailed me without hope (5 ; 8)¹³
- 27 Cette structure en chiasme harmonise la prosodie et le rythme du poème tout en soulignant la logique spéculaire qui lui est inhérente et le structure.

La prosodie comme mode d'appropriation

- 28 Glück donne à la structure spéculaire du poème une dimension temporelle et spatiale en établissant une dichotomie entre aller et retour, ce qui attribue à chaque strophe une unité plus indépendante, notamment à travers l'abandon du rythme iambique¹⁴ – le recours à un schéma prosodique qui aurait par ailleurs distingué « Omens » très nettement des autres poèmes d'*Averno*. Ainsi, Glück ne cherche pas à respecter le schéma métrique et donne au lieu de cela une unité prosodique à chacune des deux premières strophes.

- 29 La première ouvre le poème sur un schéma prosodique peu affirmé qui se caractérise par une prépondérance des assonances et rimes en [i:] que l'on trouve dans « meet » ; « dreams » (1) ; « beings » (2), soit plus précisément dans les deux premiers vers : « I rode to meet you : dreams/like living beings swarmed around me » (1 ; 2) alors que les assonances en [ɪ] sont pour la plupart localisées dans les deux derniers vers de la strophe : « me » (2 ; 4) ; « living » ; « burning » (4). Cette première strophe n'offre cependant aucune rime évidente de fin de vers, et se contente d'assonances en [i:] et en [ɪ], mises en contraste avec les voyelles ouvertes [oʊ] de « rode » (1) « around » (2) et « followed » (5) ; [ɑ:] de « swarmed » ; [aɪ] de « I » (1) ; « like » (2) ; « right » et « side » (3), une assonance reprise dans la deuxième strophe.
- 30 En effet, la strophe suivante offre une cohérence prosodique plus évidente, avec un schéma d'avantage marqué que les deux autres, notamment à travers la versification des vers 6 et 7, laquelle fait rimer « side » avec « sad » : « my soul in love was sad/and the moon on my left side », seule rime, et point culminant du poème. De plus, cette rime se trouve au milieu précis du poème, soit en fin des vers 6 et 7 dans un poème de douze vers. Cette *pararhyme*¹⁵ entre « sad » et « side » culmine au sommet d'une chaîne de phonèmes aux voyelles ouvertes, constituant ainsi une continuité avec la première strophe : [aɪ] dans « my » (6) et « side » (7) ; mais aussi [æ] dans « back » (5) et [ɑ:] dans « sad » (6) ; la colonne vertébrale de cette strophe étant cependant la chaîne de phonèmes en [oʊ] : « rode » (5) - « soul » (6) - « hope » (8), qui confère une certaine fluidité et harmonie au poème, tout en reprenant l'anaphorique « I rode » du tout premier vers. Ainsi, c'est également dans la structure prosodique que Glück signe cette version du « ПРИМЕТЫ » de Pouchkine : c'est dans la strophe au cœur du poème, strophe du retour et du désespoir, que la poète choisit de porter tension et attention.
- 31 Ce choix de traduction sert l'original dans le sens où Pouchkine a donné ses premières lettres de noblesse à la langue russe moderne en l'utilisant dans ses poèmes, ce qui a conféré à sa poésie une illusion de simplicité ainsi qu'une réelle fluidité. Or, dans la version de Glück, la fluidité ne réside pas tant dans le rythme prosodique que dans une chaîne d'allitérations euphoniques menant inéluctablement à la fin de la deuxième strophe, « without hope » (8), dernier soupir de la voyelle ouverte [aʊ] et du [h] aspiré, happé aussitôt par l'occlusive finale [p].

Un hypertexte entre transformation directe et imitation

- 32 On retrouve dans « Omens » une caractéristique de la poésie glückienne consistant en un certain hermétisme et en une certaine obscurité, obligeant le lecteur à fouiller le poème, à l'excaver jusqu'à en extirper le sens. Or, la nature même de « Omens » est à chercher en-dehors du texte, dans son paratexte, au-delà de la dernière page du recueil, au-delà même de l'œuvre de Glück, et procède d'un champ que Gérard Genette définit dans *Palimpsestes* comme celui de la « transtextualité, ou transcendance textuelle du texte » (Genette, 1982, 7), et plus précisément de l'*intertextualité* (8) :

Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles que j'énumérerai dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité. Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'*intertextualité*, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part,

d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.

- 33 En dépassant le statut de *simple* traduction¹⁶ – l'ambiguïté de sa nature étant exprimée à travers un paratexte énigmatique à première vue, et plus précisément à travers la préposition obscure « *after* » de la mention « *after Alexander Pushkin* » – le poème de Glück traverserait plusieurs des catégories que définit Genette, et pourrait être identifié à différents types de *transtextualité*. Tout d'abord, la postériorité qu'exhibe la préposition « *after* » aiguille le poème du côté de l'*hypertextualité* dans cette taxonomie intertextuelle, que Genette définit ainsi (13) :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [. . .] Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré [. . .] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer.

- 34 La définition que l'auteur donne de l'*hypertextualité*, bien que provisoire à ce stade de *Palimpsestes*, est assez générale pour que l'on puisse considérer « Omens » comme un texte participant de cette même catégorie. Ainsi, le texte de Pouchkine, « ПРИМЕТЫ », serait l'*hypotexte*, et le poème « Omens » de Glück l'*hypertexte*. Jusqu'ici, n'importe quelle traduction (littérale ou très éloignée de l'original) pourrait se réclamer de cette catégorie d'*hypertexte* – avec cette précision d'être un *hypertexte translinguistique*.
- 35 Selon Genette, la traduction relève d'une logique *intertextuelle* de « transposition » (293) qu'il aborde tout d'abord à travers le schisme générique entre prose et poésie : « une variante minimale du *traduttore traditore* accorde à la poésie et conteste à la prose le glorieux privilège de l'intraduisibilité » (294), une thèse qu'il révoque immédiatement : « à ce principe, je ne reprocherai que de (sembler) placer le seuil de l'intraduisibilité à la frontière (selon moi bien douteuse) entre poésie et prose, et de méconnaître cette remarque de Mallarmé lui-même, qu'il y a “vers” dès qu'il y a “style”, et que la prose elle-même est un “art du langage”, c'est-à-dire de la langue » (295). Cette citation de Mallarmé, « il y a “vers” dès qu'il y a “style” », s'avère essentielle pour comprendre le point de vue de Genette sur la traduction.
- 36 Car en effet, lorsque dans *Palimpsestes*, Genette cite le cas de la « traduction », c'est généralement de façon métaphorique, hyperbolique : la traduction est de nature stylistique plus que linguistique. Les exemples sont nombreux où Genette parle de « traduction », entre guillemets ou sans, d'exercices de *thème* et de *version* au sein d'une même langue, notamment des « traductions » homophoniques, syntaxiques ou encore homosémantiques dans le cadre de la terminologie oulipienne qu'il appelle « transformation » (ou « traduction » lipogrammatique). Il va même jusqu'à utiliser le terme de « traducson » (59) dans le contexte de la transformation (ou « traduction ») homophonique. Un autre exemple qu'il donne est celui de « la traduction en argot des *Fables* de La Fontaine » dont il dit ceci (83) :

Le travestissement ne fonctionne pas seulement comme n'importe quel divertissement trans-stylistique fondé sur ce que Charles Perrault appelait la “disconvenance” entre style et sujet, mais aussi comme un exercice de traduction (on dirait, en termes scolaires mais plus précis, de *version*) : il s'agit de transcrire un

texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens de ce mot.

- 37 Genette va encore plus loin dans le rapprochement entre langue et style lorsqu'il « décrit le travestissement comme un exercice de *version* ; le pastiche, et plus généralement le mimotexte, serait inversement un exercice de *thème* : il consisterait idéalement à prendre un texte écrit en style familier pour le traduire dans un style "étranger", c'est-à-dire plus lointain » (106) ou encore lorsqu'il évoque *Le Roland Barthes sans peine* de Burnier et Rambaud, recueil de pastiches satiriques de tous les idiolectes de Roland Barthes. Genette remarque l'hyperbole de l'idiolecte hissé au statut de langue : *le + nom de l'auteur*, tel « *le Roland Barthes, le Sainte-Beuve* » comme autant de langues étrangères. À ce propos, il écrit (125-126) :

Cette désignation [*le Roland Barthes*] peut apparaître comme une simple hyperbole : tel style est si marqué, si déviant, si idiotique qu'il est aussi loin de la langue commune que le serait une langue étrangère. Mais en fait elle renvoie toujours à une caractérisation plus précise et plus négative : non pas seulement l'originalité, mais la *préciosité*.

- 38 On l'a bien compris : pour Genette, il n'y a qu'un pas entre « langue » et « style ». En effet, il est un seul chapitre assez court (XLI, 293-300) où Genette aborde la traduction sous un angle véritablement translinguistique, et où il explique que « le plus sage pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire *autre chose* » (297). Or, il semble qu'écrire *après*, « *after Pushkin* », ne laisse d'autre alternative que faire « *autre chose* ».

- 39 Ainsi, la notion de *transformation* qu'évoque Genette est particulièrement intéressante dans le cas de cette traduction, « *after Alexander Pushkin* », qui tiendrait plus de la réécriture¹⁷ que de la *simple* traduction. Pour Glück, le but de l'exercice consiste à se saisir de la version originale, de l'*hypotexte* comme pré-texte pour écrire un texte inédit, un *hypertexte* signé de son nom. Cette démarche s'apparente à ce que Genette écrit sur la réécriture en prenant comme illustration le *Quichotte* de Ménard dans la nouvelle de Borges : « la plus littérale des réécritures est déjà une création par déplacement du contexte » (29). Genette illustre ce procédé de *transformation directe* entre l'*hypotexte* et l'*hypertexte* grâce à la relation existant entre l'*Odysée* et *Ulysses* de Joyce ; celui d'*imitation* qu'il définit comme relevant toujours de la *transformation* tout en étant « un procédé plus complexe », celui qu'il perçoit entre l'*Odysée* et l'*Énéide* (14). Cette différence entre *transformation directe* et *imitation* repose sur un facteur fondamental qui s'avère être de grand intérêt dans l'analyse de « Omens », soit « à la manière de », ou en d'autres termes l'une des acceptions que recouvre la préposition « *after* » dans « *after Alexander Pushkin* ». En tant que traduction et réécriture, « Omens » pourrait-il à la fois être considéré comme une *transformation directe* et comme une *imitation* de l'original russe ? Comme Genette l'explique plus loin, la différence entre le procédé d'*imitation* et celui de *transformation directe* est de nature stylistique, mais également générique et sémantique (15) :

Pour mieux faire apparaître cette différence [entre *transformation* et *imitation*], je dois recourir, paradoxalement, à des exemples plus élémentaires. Soit un texte littéraire (ou paralittéraire) minimal, tel que ce proverbe : Le temps est un grand maître. Pour le transformer, il suffit que je modifie, n'importe comment, l'un quelconque de ses composants ; si, supprimant une lettre, j'écris : Le temps est un gran maître, le texte « correct » en est transformé d'une manière purement formelle, en un texte « incorrect » (faute d'orthographe) ; si, substituant une lettre,

j'écris, comme Balzac par la bouche de Mistigris : Le temps est un grand maigre, cette substitution de lettre opère une substitution de mot, et produit un nouveau sens, et ainsi de suite. L'imiter est une tout autre affaire : elle suppose que j'identifie dans cet énoncé une certaine manière (celle du proverbe) caractérisée, par exemple et pour aller vite, par la brièveté, l'affirmation péremptoire et la métaphoricité ; puis, que j'exprime de cette manière (dans ce style) une autre opinion, courante ou non : par exemple, qu'il faut du temps pour tout, d'où ce nouveau proverbe : Paris n'a pas été bâti en un jour.

- 40 Si de prime abord, les trois facteurs de différenciation entre *transformation directe* et *imitation* que sont le genre, le style et le sens, paraissent avoir été respectés dans « Omens », Glück s'est néanmoins éloignée de l'*hypotexte* à travers certains choix de traduction afin d'opérer une *transformation* multiple sur celui-ci. De prime abord et de manière évidente, cette *transformation* est en premier lieu linguistique (passage du russe à l'anglais), et en second lieu prosodique, notamment à travers l'altération du schéma prosodique et la disparition du rythme caractéristique de Pouchkine alternant vers octosyllabiques et ennéasyllabiques. Une telle *transformation* prosodique amène d'ores et déjà l'*hypertexte* sur un terrain qui ne relève ni de la *transformation directe*, ni de l'*imitation*, mais d'une sorte de transposition, ou d'actualisation à un degré cependant très faible lorsqu'on le compare à d'autres récritures du même recueil *After Pushkin*.
- 41 Comme l'ont fait Glück et la plupart des poètes qui se sont prêtés à cet exercice pour le recueil d'Elaine Feinstein, *After Pushkin*, traduire des textes à partir d'une langue (dans la plupart des cas) inconnue induit inévitablement de prendre le risque de s'éloigner de l'*hypotexte* pour lui donner une nouvelle vie et lui insuffler un nouveau style, ce que Marita Crawley explique dans sa préface et qu'elle appelle « [the poets'] own vernacular » (Feinstein, 1999, 13). Cela transparait tout particulièrement dans le poème « To A. A. Davydova » par Dannie Abse (52), qui a traduit la première strophe du poème original « НА А. А. ДАВЫДОВУ »¹⁸ (composé de trois strophes) et a écrit une seule strophe entièrement inédite, tout à fait différente de l'original. La lettre de Tatiana à Onegin par Ruth Padel, « Writing to Onegin » (85) constitue un autre exemple de ces *traductions* qui n'en sont plus vraiment.
- 42 Si le poème « Omens » ne présente apparemment pas les mêmes difficultés taxonomiques, ou tout du moins à un pareil degré que le poème de Padel, sa nature d'*imitation* peut tout de même sembler discutable si celle-ci se justifie uniquement par la forme, c'est-à-dire dans le respect de l'organisation de l'*hypotexte* (le poème est organisé en trois strophes de quatre vers). Selon Genette, l'*imitation* est surtout une « affaire de style ». Or, le style caractéristique de Pouchkine, de nature prosodique dans ce poème, est ignoré et transformé par Glück. Le procédé d'*imitation* devient plus complexe qu'il n'y paraît, car si comme Genette semble le postuler, l'*imitation* relève de *la manière* d'écrire ou de « dire la même chose autrement », la *transformation* de l'aspect prosodique crée une ambiguïté qui érode légèrement la correspondance générique et stylistique entre *hypotexte* et *hypertexte*. Cela nous ramène à la problématique originelle et inhérente à la préposition en épigraphe du poème « after Alexander Pushkin », c'est-à-dire sa première acception de « later in time ; afterwards ; subsequently » (OED, 2a) et cela nous ramène surtout à son deuxième sens : « in imitation of, in the style of (an artist or work). Also : in resemblance of, representing (a person or thing) » (10c). Si cette dernière acception identifie le poème comme une imitation stylistique, la préposition recouvre cependant un autre sens, celui de « in spite of, notwithstanding (a

preceding action or event) » (7b), que l'on retrouve dans l'expression en anglais « after what I have done for you ! ». Finalement, c'est dans la fracture sémantique au sein même de la préposition de son exergue que la nature de « Omens » prend son sens : la traduction de Glück est à la fois une *imitation* de Pouchkine, mais aussi un poème écrit *en dépit de*, et *malgré* Pouchkine, sans pour autant être l'un ou l'autre.

- 43 Glück parvient subrepticement à instiller son propre style et réussirait presque à faire passer l'*hypotexte* dans l'oubli, notamment à travers l'ambiguïté de la référence de l'exergue et l'absence délibérée de marque de différence typologique avec les autres poèmes d'*Averno*. Le deux-points génère une fissure profonde entre *hypotexte* et *hypertexte* ainsi qu'une différence linguistique et prosodique, laquelle s'accompagne d'un différencement de nature sémantique et historique alors que la relation « palimpsestueuse »¹⁹ inhérente au processus de traduction suppose un rapport de perversion ainsi qu'une certaine indistinction entre le texte original et celui auquel il donne naissance.
- 44 En donnant à l'*hypertexte* une valeur relationnelle et différentielle, Glück réussit presque à taire l'existence de l'*hypotexte* (notamment à travers le choix de la préposition « after » plutôt que « from »), et insiste sur l'existence d'un texte (le sien), dont elle rend l'origine spectrale, et postule ainsi un *hypertexte* orphelin, sans origine, écrit *en dépit de* Pouchkine – plutôt que « after », *après* et *d'après* –, dont les contours seraient creusés dans le négatif d'un *hypotexte* toujours déjà *in absentia*. Enfin, la préposition « after » aurait également pu être celle de l'adresse, « To Alexander Pushkin », ce poème ayant également été écrit en hommage à Pouchkine, *pour* Pouchkine. L'*hypertexte*, écrit à l'absent et dans l'absence irrémédiable et nécessaire de son origine, s'inscrit dans le jeu d'un *toujours déjà*, dans l'interstice d'une différenciation et d'un différencement originel qui le conditionnent, et qu'il déjoue pourtant.

ARNDT, Walter, dir. et trad., *Collected Narrative and Lyrical Poetry by Alexander Pushkin*, New York, Ardis, 1984.

DARBELNET, Jean, et Jean-Paul VINAY, dir. A. Malblanc, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1977.

DERRIDA, Jacques, *Marges*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

---, *Bulletin de la société française de philosophie*, juillet-septembre 1968, Paris, éditions du Seuil, 1968.

---, *Théorie d'ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

FEINSTEIN, Elaine, dir., *After Pushkin : Versions of the Poems of Alexander Sergeevich Pushkin by Contemporary Poets*, Manchester, Carcanet Press, 1999.

GLÜCK, Louise, *Proofs and Theories*, Hopewell, Ecco Press, 1994.

---, *The First Four Books of Poems*, New York, HarperCollins, 1995.

---, *Vita Nova*, New York, Ecco Press, 1999.

---, *Averno*, Manchester, Carcanet Press, 2006.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

WACHTEL, Michael, *A Commentary to Pushkin's Lyric Poetry, 1826-1836*, Madison, University of Winsconsin Press, 2011.

NOTES

1. À ceux qui argumenteraient que Louise Glück n'est ni russophone, ni russisante, il semblerait que traduire des textes dans une langue de départ que l'on ne maîtrise pas complètement soit plus courant qu'il n'y paraît : Georges Dumézil qui affirmait dans ses *Entretiens avec Didier Eribon* connaître vingt langues sans pour autant en parler aucune ; en matière de traduction de poésie, citons l'exemple de Robert Hass, à l'origine de fabuleuses traductions de Czeslaw Milosz sans qu'il sache pour autant parler polonais ; ou encore Seamus Heaney, expliquant dans l'introduction à sa traduction de *Beowulf* ne pas maîtriser le vieil anglais ; de même, Robert Pinsky connaissait-il l'italien pour traduire *La Divine Comédie* en anglais ? On pourrait également citer les exemples de Jacques Roubaud ou Marie Borel qui ont participé au projet de nouvelle traduction de la Bible en français sans pour autant connaître l'hébreu, mais tout en bénéficiant de l'aide précieuse de linguistes hébraïsants.
2. Le recueil *Averno* de Louise Glück fut publié sept ans plus tard, en 2006, chez le même éditeur.
3. Les traductions des poèmes de Pouchkine en anglais sont nombreuses et de qualité fort diverse, les plus connues et reconnues étant celles de Charles Johnston, Walter W. Arndt, et John Fennel. Dans le cas de « ПРИМЕТЫ », nous nous baserons sur la traduction de Walter W. Arndt, qui nous paraît être la plus fidèle au texte original. Nous nous servons de la traduction de Walter W. Arndt pour mieux comprendre et 'suivre' l'original russe, cette traduction étant beaucoup plus directe que celle de Glück.
4. L'estimant certainement comme suffisamment célèbre, Arndt n'identifie pas cette citation qui est tirée du premier chapitre d'*Eugène Oneguine*, strophe 43 (13-14).
5. Michael Wachtel écrit dans *A Commentary to Pushkin's Lyric Poetry* : « In Russian folklore, it was indeed significant which side the (new) moon was viewed from : the right side was a good omen, whereas the left side was not. » (Wachtel, 124, 2011).
6. Le recueil est imprégné de l'influence des astres et des saisons sur le sujet ainsi que les *personae* de chaque poème, comme par exemple dans « October » : « From within the earth's/bitter disgrace, coldness and barrenness//my friend the moon rises : she is beautiful tonight, but when is she not beautiful ? » (Glück, 2006, 5) ou encore dans « Prism » : « Fabulous things, stars [. . .] Darkness. Silence that annulled mortality./The tethered boats rising and falling./When the moon was full, I could sometimes read the girls' names/painted to the sides of the boats :/Ruth Ann, Sweet Izzy, Peggy My Darling—» (23).
7. « Les démons » en français, « The Demons » en anglais.
8. En anglais, « БЕСЫ » de Dostoïevski est le plus souvent traduit par *Demons* ou *The Devils* et plus rarement par *The Possessed*.
9. Plus précisément en russe « ВИЛИСЬ » : action de tourbillonner (*ščerba*).
10. Nous soulignons.
11. En réalité, le vers (1) compte six syllabes, alors que le vers (5) en compte sept.
12. En sus des signes de scansion traditionnels, le signe vertical I sépare chaque pied.
13. Nous soulignons.
14. Le rythme iambique est courant chez Pouchkine et consiste en une alternance entre vers octosyllabiques et ennésyllabiques.

15. En prosodie anglaise, une *pararhyme* désigne : « a half-rhyme in which there is vowel variation within the same consonant pattern » (*OED*).
16. Nous entendons par « simple traduction » ce que Vinay et Darbelnet décrivent comme « le passage d'une langue A à une langue B, pour exprimer une même réalité X, passage que l'on dénomme habituellement traduction. » La définition est assez vague pour que l'on puisse entendre n'importe quelle traduction fidèle, qui reflète la même réalité (Vinay et Darbelnet, 1977, 20).
17. Nous orthographions le terme « réécriture » tel que Genette le fait dans *Palimpsestes*.
18. La traduction littérale de « НА А. А. ДАВЫДОВУ » serait « On A. A. Davydova » plutôt que l'adresse « To A. A. Davydova ».
19. Genette cite ce mot-valise à la fin de l'ouvrage, qu'il prend lui-même de Philippe Lejeune. Entre « palimpseste » et « incestueux », il explique : « l'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune : lecture *palimpsestueuse*. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre : si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois » (*Ibid.*, 557)

RÉSUMÉS

Le poème « Omens » de Louise Glück, publié dans le recueil *Averno* en 2006, oscille entre traduction et *réécriture*, pour reprendre le terme que Gérard Genette utilise dans sa taxonomie. Écrit *après* et *d'après* le poème de Pouchkine, « ПРИМЕТЫ » (*primeti*), « Omens » joue *avec* et *de* son original, qu'il tait mais révèle entre ses lignes. L'enjeu de cet hypertexte réside dans ses propres marges comme dans l'écart qu'il creuse avec l'original, un écart que la poète américaine contemporaine s'autorise à approfondir, ou au contraire à dissoudre.

Louise Glück décentre sa traduction par rapport à l'original en le disjoignant en son sein à travers des choix prosodiques et traductologiques qui trahissent une *relation palimpsestueuse* entre le poème et son origine. Comme dans de nombreux autres poèmes dans l'œuvre de Louise Glück, le signe de ponctuation se fait le signe multiple de différence et de *différance*, tout en devenant le point de touche d'une poétique unique, ce que cet article tâchera de démontrer.

Written by American contemporary poet Louise Glück and published in 2006 in the collection of poems *Averno*, the poem « Omens » oscillates between translation and *rewriting* – to use the word coined by Gérard Genette. Written *after* Alexander Pushkin's poem « ПРИМЕТЫ » (*primeti*), « Omens » plays with its original version by silencing while revealing it in the folds of its textual surface. The stakes of this *hypertext* are to be found in its interstitial margins as well as in the distance it takes from the *hypotext*, a distance which Glück at times deepens and at others dissolves.

Through specific choices of prosody, punctuation and translation, Louise Glück brings her translation out of center *vis-à-vis* the original, betraying a *palimpsestuous* relation between « Omens » and its Russian origin. Like in many of her other poems, punctuation signs fulfill a complex function : they are signs of difference and of semantic deferment, the touchstone of a unique poetics, which this article will strive to demonstrate.

INDEX

Keywords : Contemporary American Poetry, Louise Glück, Alexander Sergeyevich Pushkin, translation, Gérard Genette, hypertext, hypotext, différance, imitation, palimpsest

Mots-clés : Poésie contemporaine américaine, Louise Glück, Alexandre Pouchkine, traduction, Gérard Genette, hypertexte, hypotexte, différance, imitation, palimpseste

AUTEUR

MARIE OLIVIER

UPEC