

"Le clair et l'obscur", intertextualité et traduction : Malina
d'Ingeborg Bachmann en français et en italien / Gisèle Vanhèse. —
Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة.
— N° 7 (2001), pp. 71-85.

Notes au bas des pages.

I. Citations. II. Traduction. III. Intertextualité.

PER L1037 / FL92602P

**"LE CLAIR ET L'OBSCUR".
INTERTEXTUALITÉ ET TRADUCTION.
MALINA D'INGEBORG BACHMANN
EN FRANÇAIS ET EN ITALIEN**

*Gisèle VANHESE
Université de la Calabre*

1. INTERTEXTUALITÉ

Conçue comme un discours au second degré et s'inscrivant parmi les cinq relations transtextuelles repérées par Gérard Genette, l'intertextualité est définie comme "relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes"¹, relation qu'actualisent des processus interdiscursifs comme la citation, la parodie, le pastiche. Si plusieurs études, en particulier *La seconde main* d'Antoine Compagnon, qui a servi de fondement théorique à notre analyse, ont examiné la typologie et le statut de la citation, aucune n'a encore pris en considération les altérations que subissent le sens et les valeurs citationnels lorsqu'ils sont soumis à cette épreuve de l'étranger qu'est la traduction interlinguistique.

La citation est une micro-structure qui fonctionne comme un emprunt (sur le plan du signifiant comme sur le plan du signifié) à un texte de départ T1 ou hypotexte rédigé par un auteur A1, transféré par A2 dans un texte T2 ou hypertexte. On peut distinguer plusieurs types de citations: la citation explicite, accompagnée de signaux typographiques (en général les guillemets, parfois l'italique), la citation implicite ou occultée c'est-à-dire celle qui est directement intégrée au texte d'arrivée T2, et l'allusion. La citation peut être intégrale (cas le plus fréquent pour la citation explicite)

(1) G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 448.

ou modifiée (pour la citation implicite et l'allusion). La citation apparaît, à l'auteur qui la reprend, comme métonymie, comme emblème et même comme talisman. Et il existe toujours une œuvre avec laquelle un écrivain entretient une relation privilégiée - "'relation' valant ici pour son double sens, celui du récit (de la récitation), et celui de la liaison (de l'affinité élective)"² - et nous verrons quel est le recueil de poèmes qui a joué ce rôle essentiel pour Ingeborg Bachmann.

Du côté du lecteur, l'intertextualité réclame une activité herméneutique dont la visée sera de repérer les "traces" intertextuelles, de faire émerger le(s) texte(s) sous le texte, situation significativement figurée par le palimpseste. Étant donné que la citation consiste en un emprunt, le traducteur doit se doubler d'un herméneute lorsque des citations implicites et des allusions sont serties dans le texte qu'il traduit. Ce travail de décryptage dépendra de la compétence du traducteur non plus seulement sur le plan linguistique, mais aussi sur le plan culturel. Qu'il s'agisse d'un traité scientifique, philosophique, historique, d'un roman ou d'un recueil poétique, il doit posséder une connaissance approfondie de l'auteur traduit, de sa biographie existentielle et intellectuelle, des influences qu'il a reçues et du contexte où s'insère l'œuvre à traduire. Si "le labyrinthe est, dans le texte, un réseau de citations au travail"³, le traducteur doit s'y aventurer et grâce à sa compétence culturelle trouver son fil d'Ariane.

La présence de citations, en particulier lorsqu'il s'agit de citations explicites et appartenant à des écrivains étrangers très connus, pose le problème de la double traduction. Faut-il que le traducteur retradise lui-même la citation d'Homère, de Shakespeare ou de Dante? Faut-il au contraire qu'il reprenne une traduction existante? Pour certains traducteurs, cette dernière éventualité constitue un devoir et un idéal. Mais dans ce cas faut-il choisir la traduction la plus classique ou la plus récente? Sont-elles toujours repérables et n'entraînent-elles pas une perte de temps (et donc d'argent) disproportionnée? Il faut par ailleurs prendre en considération le cas d'auteurs qui tissent leurs ouvrages de citations explicites de Classiques de l'Antiquité sans en indiquer

(2) A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p. 35.

(3) *Op. cit.*, p. 36.

l'auteur, sûrs que le lecteur cultivé reconnaîtra la traduction canonique de l'œuvre citée.

D'autres, au contraire, soutiennent qu'il faut traduire uniquement "la fonction citation", englobant ainsi T1 et T2 dans une seule écriture de traduction, celle de T3. Si la jonction de deux écritures – celle du T1 et celle du T2 – provoquait une différence de potentiel et même une étincelle pour le lecteur du texte original, on constate que la traduction a tendance à aplanir les deux types de style.

Ce nivellement s'amplifie encore jusqu'à l'annulation lorsqu'il s'agit de citations implicites ou occultes. Quel est alors leur statut et leur destin dans le texte traduit? Repérer les citations implicites (T1) dans le texte original à traduire (T2) présente déjà un problème, qui redoublera dans la traduction (T3), en élevant sa puissance invisible au second degré. L'exemple que nous avons pris en considération est un cas limite puisqu'Ingeborg Bachmann enfouit dans son roman *Malina*⁴ des îlots citationnels sans embrayeurs qui les signalent. Citations qui sont, parmi les différents types de relations interdiscursives qu'a repérés Compagnon, de l'ordre à la fois de l'"icône" et de l'"image". Icône considérée comme une citation "qui qualifie le citeur lui-même, quand il assume une énonciation propre malgré la reprise; le pastiche, la citation implicite, la réminiscence sont d'ordre iconique". Image ou "citation qui découvre le sujet dans son histoire, dans son désir, une citation duelle, impudique"⁵.

2. UN DIALOGUE SECRET

Publié en 1972, un an avant la mort d'Ingeborg Bachmann (1926-1973) et considéré comme son testament littéraire, *Malina* a comme sujet dominant le grand thème de l'*eros* et des relations conflictuelles

(4) I. BACHMANN, *Malina*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991, pp. 100-101. Traduction de P. JACCOTTET, *Malina*, Paris, Éd. du Seuil, 1991. Traduction italienne de M.-G. MANUCCI, Milan, Adelphi Ed., 1994. Les citations seront désormais suivies directement de l'indication de la page.

(5) Les citations proviennent d'A. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 79 et p. 80.

entre le féminin et le masculin, entre l'Anima et l'Animus⁶. Inséré dans la trame d'une intrigue située à notre époque, ressort violemment un épisode hautement symbolique dont l'atmosphère mythique renvoie aux vieilles légendes: *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* [Les secrets de la princesse de Kagran].

La princesse de Kagran habite dans un pays au bord du Danube, à une époque archaïque, dans un temps hors de l'histoire. "C'était encore l'âge des grandes migrations", écrit Ingeborg Bachmann, et la princesse est faite prisonnière, dans une tente de la steppe, pour être donnée comme épouse au roi des Huns ou au roi des Avars. Mais soudain, un bel inconnu lui apparaît:

Tief in der Nacht, da meinte sie, eine Stimme zu hören, die sang und sprach nicht, die raunte und schläferete ein, dann aber sang sie nicht mehr vor Fremden, sondern klang nur noch für sie und in einer Sprache, die sie bestrickte und von der sie kein Wort verstand. Trotzdem wußte sie, daß die Stimme ihr allein galt und nach ihr rief. Die Prinzessin brauchte die Worte nicht zu verstehen. Bezaubert stand sie auf und öffnete ihr Zelt, sie sah den unendlichen dunklen Himmel Asiens, und von dem ersten Stern, den sie erblickte, fiel eine Sternschnuppe herab. Die Stimme, die zur ihr drang, sagte ihr, sie dürfe sich etwas wünschen, und sie wünschte es sich von ganzem Herzen. Vor sich sah sie plötzlich, in einen langen schwarzen Mantel gehüllt, einen Fremden stehen, der nicht zu den roten und blauen Reitern gehörte, er verbarg sein Gesicht in der Nacht (p. 63).

[En pleine nuit, elle crut entendre une voix qui chantait plutôt qu'elle ne parlait, un murmure berceur, une voix qui chantait pour elle seule, dans une langue qui, bien qu'elle n'en comprît pas un mot, la captivait. Elle devinait que cette voix ne s'élevait que pour elle et l'appelait. Sous le charme, elle se leva, ouvrit sa tente, vit l'immense ciel sombre de l'Asie, et la première étoile qu'elle aperçut fut une étoile filante. La voix la

(6) Pour une étude de *Malina*, on consultera A. STOLL, *Ingeborg Bachmanns Malina*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992; l'édition critique réalisée par M. ALBRECHT, D. GOTTSCHÉ sous la direction de R. PICHL, *Todesarten-Projekt*, vol. III, München-Zürich, Piper, 1995. Pour l'épisode étudié, G. KOHN-WAECHTER, S. *Giorgio e la principessa di Kagran. - La disgregazione del discorso sacrificale in un racconto fiabesco di Ingeborg Bachmann*, in R. SVANDRLIK (ed.), *Il riso di Ondina, Urbino*, Quattro Venti, 1992, pp. 133-152 et I. RIEDEL, *Traum und Legende in Ingeborg Bachmanns "Malina"*, in B. URBAN e W. KUDZUS (ed.), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt, 1981, pp. 178-207.

pressa d'émettre un vœu, ce qu'elle fit de tout son cœur. Aussitôt elle aperçut devant elle, enveloppé dans un long manteau noir, un inconnu qui n'était pas un des cavaliers bleus et rouges, il cachait son visage dans la nuit (p. 51);

A notte fonda credette di udire una voce che né cantava né parlava, che sussurrava e dava il sonno, ma poi non cantò più davanti agli estranei, ma risuonava solo per lei e in una lingua che la ammaliava e di cui non capiva una parola. Tuttavia ella sapeva che la voce era solo per lei e la chiamava. La principessa non ebbe bisogno di capire le parole. Incantata si alzò e aprì la sua tenda, vide il cielo buio infinito dell'Asia e dalla prima stella che guardò cadde una stella filante. La voce, che le si avvicinava, le disse che poteva esprimere un desiderio e lei lo esprime di cuore. Davanti a sé, avvolto in un lungo mantello nero, vide improvvisamente uno straniero che non faceva parte dei cavalieri rossi e azzurri, e che celava il volto nella notte (p. 59)].

Grâce à l'étranger, la princesse réussit à s'enfuir et remonte, pendant plusieurs jours et plusieurs nuits, le cours du Danube. Elle s'arrête pour dormir dans ce pays magique où, dans l'ombre de la nuit, elle décèle une lumière:

Es war kein Licht, es war eine Blume, gewachsen in der entfesselten Nacht, röter als rot und nicht aus der Erde gekommen. Sie streckte die Hand nach der Blume aus, da berührte ihre Hand zugleich mit der Blume eine andere Hand. Der Wind und das Gelächter der Weiden verstummten, und in dem aufgehenden Mond, der weiß und befremdlich die stiller werdenden Wasser der Donau beschien, erkannte sie den Fremden in dem schwarzen Mantel vor sich [...] er lächelte aus den dunklen warmen Augen auf sie nieder. Er war schwärzer als vorher das Schwarz um sie, und sie sank zu ihm hin und in seinen Armen auf den Sand nieder, er legte ihr die Blume wie einer Toten auf die Brust und schlug den Mantel über sie und sich (pp. 67-68).

[Ce n'était pas une lumière, mais une fleur, éclos dans la nuit déchaînée, plus rouge que le rouge, étrangère à la terre. Comme la princesse tendait la main vers la fleur, sa main, en même temps que la fleur, rencontra une autre main. Le vent et le rire des saules se turent, et sous la lune naissante qui illuminait d'une étrange blancheur les eaux plus calmes du Danube, elle reconnut devant elle l'étranger au manteau noir [...] Ses yeux sombres et chauds lui souriaient. Il était plus noir que ne l'avait été le noir autour d'elle jusqu'alors, elle se laissa tomber vers lui puis dans ses bras sur le sable, il lui posa la fleur entre les seins comme à une morte et sur elle il étendit son manteau (p. 54);

Non era una luce, era un fiore, cresciuto nella notte scatenata, più rosso

del rosso, e non venuto dalla terra. Tese la mano verso il fiore e allora la sua mano toccò insieme con il fiore un'altra mano. Il vento e il riso dei salici ammutolirono, e nella sorgente luna, che illuminava bianca ed estranea le acque sempre più tranquille del Danubio, riconobbe davanti a sé lo straniero nel nero matello [...] sorrideva verso di lei dai suoi caldi occhi scuri. Era più nero del nero che prima la circondava, e lei si appoggiò a lui e fra le sue braccia cadde sulla sabbia, egli le posò il fiore sul petto come a una morta e gettò il mantello su di lei e su di sé (pp. 62-63)].

La dernière partie de cet épisode fantastique comprend un dialogue entre la princesse et l'étranger. Il se termine par le bref récit prophétique de leur prochaine rencontre, au XXe siècle:

Es wird in einer Stadt sein und in dieser Stadt wird es in einer Straße sein, fuhr die Prinzessin fort, wir werden Karten spielen, ich werde meine Augen verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein (p. 69).

[Ce sera dans une ville, et dans une rue de cette ville, continua la princesse, nous jouerons aux cartes, je perdrai mes yeux, ce sera dimanche dans le miroir (p. 55);

Sarà in una città, e in questa città sarà in una strada, continuò la principessa, giocheremo a carte, perderò gli occhi, nello specchio sarà domenica (pp. 63-64)].

L'image surréaliste du jeu de cartes associé à la perte des yeux, image si spécifique qu'elle ne peut être un cliché littéraire, offre la clé permettant d'interpréter l'épisode et probablement tout le roman. S'il est certain que l'Étranger⁷ représente l'Animus pour certaines personnalités féminines en général et pour Ingeborg Bachmann en particulier, nous allons voir aussi émerger, comme en un palimpseste, diverses traces intertextuelles qui tissent l'épisode de *la Princesse de Kagran* et qui nous permettent de donner un nom au mystérieux inconnu. C'est celui de Paul Celan (1920-1970), poète de langue allemande d'origine roumaine avec lequel Ingeborg Bachmann eut une longue liaison.

C'est sans doute en 1948 qu'Ingeborg Bachmann et Paul Celan, qui

(7) Consulter E. JUNG, *Contribution au problème de l'Animus*, in E. JUNG et J. HILLMAN, *Anima et Animus*, Paris, Seghers, 1981, pp. 93-94: "cette figure peut se manifester d'une manière purement objective, indépendante, sous la forme d'un sage, d'un juge, d'un artiste, d'un aviateur, d'un mécanicien, etc. fréquemment, elle se présente avant tout comme *étranger ou inconnu*".

vient de quitter définitivement Bucarest, se rencontrent. Ils se reverront plusieurs fois en Allemagne, en France, à Paris, et à Zurich en 1960*. Publié en 1971, un an après le suicide du poète, qui se jeta dans la Seine en avril 1970, *Malina* se révèle comme une ultime tentative de fusion avec l'homme aimé, grâce à un véritable dialogue intertextuel. En effet tout l'épisode des Secrets de *la princesse de Kagran* est tissé d'allusions et de citations implicites (parfois des vers entiers sont intégrés à la prose bachmannienne sans guillemets et sans aucune autre indication) aux poèmes célianiens, qui proviennent presque tous du recueil de 1952: *Mohn und Gedächtnis* [Pavot et mémoire]. Lui-même en avait offert un exemplaire à la jeune femme, qui contenait plusieurs poèmes accompagnés d'une dédicace écrite de sa main: "f. D." [für Dich, Pour Toi].

3. CITATION INTERTEXTUELLE ET TRADUCTION

On peut s'interroger sur les modifications que subit la citation lors de son passage d'une langue-source à une langue-cible. Son sens est-il modifié dans la traduction interlinguistique et pourquoi? A quel niveau du signifiant et du signifié son fonctionnement est-il altéré? Nous avons pris en considération les traductions française et italienne de *Malina*. L'une a été réalisée par le poète Philippe Jaccottet et l'autre par une des traductrices d'Ingeborg Bachmann, Maria Grazia Manucci. Leur comparaison nous a permis d'établir la supériorité de la traduction italienne en ce qui concerne le respect du texte et donc du dialogue

(8) C. CADUFF, *Erinnerung an Frankreich - Paris - Hôtel de la Paix: Die Paris-Gedichte "im Geheimnis der Begegnung"*, in B. BÖSCHENSTEIN e S. WEIGEL (ed.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Pœtische Korrespondenzen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, p. 162. Consulter aussi B. BÖSCHENSTEIN e S. WEIGEL, *Paul Celan - Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation*, op. cit., pp. 7-14; S. WEIGEL, "Sie sagten sich Helles und Dunkles". *Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan*, "Text+Kritik", 6, *Ingeborg Bachmann*, sous la direction de H.L. Arnold, München, 1995, pp. 123-135; C. KOSCHEL, "Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte", in B. BÖSCHENSTEIN e S. WEIGEL (ed.), op. cit., p. 18; J. FELSTINER, *Paul Celan: Pœt Survivor*, Jew, New Haven-London, Yale University Press, 1995; G. BEVILACQUA, *Eros - Nostos - Thanatos: la parabola di Paul Celan*, in P. CELAN, *Pœsie*, Milan, Mondadori ed., "I Meridiani", 1998, pp. XI-CXXIX.

intertextuel Bachmann/Celan. En ce qui concerne la traduction française, on constate que non seulement Jaccottet n'a pas reconnu la présence de citations célaniennes occultes dans *Malina*, mais qu'il n'a même pas donné une traduction littérale du texte d'Ingeborg Bachmann. C'est comme si l'opération traductrice avait voulu "embellir" le texte d'Ingeborg Bachmann ou plutôt le texte célanien, secrètement présent dans *Malina*, annulant par conséquent tout le jeu d'échos intertextuels entre les deux poètes et cette valeur talismanique que son auteur lui reconnaissait.

La plupart des citations implicites proviennent du premier recueil poétique de Celan *Mohn und Gedächtnis*⁹ [Pavot et mémoire]. Publié en 1957, il reprend en partie le volume paru à Vienne en 1948 *Der Sand aus den Urnen* [Le sable des urnes] et propose de nouveaux poèmes comme *Erinnerung an Frankreich* [Souvenir de France]. Centré sur leur rencontre à Paris en 1950, ce poème célanien propose, en plus du thème obsédant de l'eau, l'association - dans l'espace intime de la chambre - du jeu, des yeux énuclés, des cheveux comme métonymie et blason de la femme aimée ainsi que le binôme caractéristique de la mort et de l'eros. Il contient le vers:

Wir spielten Karten, ich verlor die Augensterne
 [Nous avons joué aux cartes, j'ai perdu la pupille de mes yeux (p. 57);
 Giocammo a carte, io perdetti la luce degli occhi (41)].

On le retrouve inséré dans *Malina*:

Es wird in einer Stadt sein und in dieser Stadt wird es in einer Straße
 sein, fuhr die Prinzessin fort, wir werden Karten spielen, ich werde
 meine Augen verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein (p. 69).
 [Ce sera dans une ville, et dans une rue de cette ville, continua la
 princesse, nous jouerons aux cartes, je perdrai mes yeux, ce sera
 dimanche dans le miroir (p. 55);
 Sarà in una città, e in questa città sarà in una strada, continuò la
 principessa, giocheremo a carte, perderò gli occhi, nello specchio sarà
 domenica (pp. 63-64)].

(9) P. CELAN, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983, vol. I. La traduction française est celle de V. BRIET, *Pavot et mémoire*, Paris, C. Bourgeois éd., 1987. La traduction italienne est celle de G. BEVILACQUA, in P. CELAN, *Poesie*, op. cit. Les citations seront désormais directement suivies de l'indication de la page.

Le poème *Umsonst malst du Herzen ans Fenster* [C'est pour rien que tu dessines] du recueil de 1952, texte dont de très nombreuses traces sont disséminées dans le récit bachmannien, a livré le vers:

du sprachst wie die Menschen: Geliebte...
[tu as parlé comme font les hommes: Bien-aimée... (p.17);
quando dicesti come gli uomini: amata...(p. 13)].

C'est de cet hypotexte que provient le syntagme dont le verbe est cette fois au futur: "sprechen wirst du wie die Menschen: Geliebte..." (p. 69). Traduit en italien par "tu parlerai come gli uomini: amata..." (p. 63) et en français par: "tu diras, comme les humains: Bien-aimée..." (p. 55).

L'apparition de l'étranger propose une référence au dernier vers de *Nachtstrahl* [Rayon de nuit] évoquant la dérélition de l'exil en France:

ich singe vor Fremden
[je chante devant des étrangers (p. 65);
Canto di fronte agli estranei (p. 47)].

La reprise s'effectue ici sur le mode de la négation, pour suggérer que l'Étranger/Paul Celan ne chante plus, c'est-à-dire ne compose plus de poésie dans un climat hostile:

Tief in der Nacht, da meinte sie, eine Stimme zu hören, die sang und sprach nicht, die raunte und schläferete ein, dann aber sang sie nicht mehr vor Fremden, sondern klang nur noch für sie und in einer Sprache, die sie bestrickte und von der sie kein Wort verstand p. 63).
[A notte fonda credette di udire una voce che né cantava né parlava, che sussurrava e dava il sonno, ma poi non cantò più davanti agli estranei, ma risuonava solo per lei e in una lingua che la ammaliava e di cui non capiva una parola (p. 59)].

"Dann aber sang sie nicht mehr vor Fremden" du récit bachmannien est traduit par "non cantò più davanti agli estranei" qui respecte la littéralité du texte allemand alors que la traduction française le transforme complètement en détruisant les réseaux intertextuels tissés par la romancière:

En pleine nuit, elle crut entendre une voix qui chantait plutôt qu'elle ne parlait, un murmure berceur, une voix qui chantait pour elle seule, dans une langue qui, bien qu'elle n'en comprît pas un mot, la captivait (p. 51).

Relevons l'inquiétant élément de sadisme lorsque la jeune fille prédit que l'étranger enfoncera une épine dans son cœur pour chaque siècle qui les sépare du XXe. Il provient du poème *Stille!* [Silence!]:

"Stille! Ich treibe den Dorn in dein Herz"
 [Silence! J'enfonce l'épine à ton cœur (p. 151);
 Silenzio! Io pianto la spina nel tuo cuore (p. 125)].

Cette constellation thématique et lexicale est reprise - au pluriel pour les *épines* - dans le syntagme de *Malina*: "wenn du mir die Dornen ins Herz treibst" (p. 69). Il est traduit par "mi planterai le spine nel cuore" (p. 64) en italien et, en français, par "quand tu m'enfonceras les épines dans le cœur" (p. 55).

Ingeborg Bachmann aime particulièrement se référer au poème Corona dont elle cite deux vers. Le premier:

Im Spiegel ist Sonntag
 [Au miroir c'est dimanche (p. 79);
 Nello specchio è domenica (p. 59)].

Cette phrase est reprise au futur, comme si la romancière voulait revivre, dans un avenir prophétique, ce que le poète a énoncé au présent et qui est pour elle irrémédiablement passé:

im Spiegel wird Sonntag sein (p. 69)
 [ce sera dimanche dans le miroir (p. 55);
 nello specchio sarà domenica (p. 64)].

Le second:

wir sagen uns Dunkles
 [nous nous disons des choses sombres (p. 79);
 noi ci diciamo cose oscure (p. 59)].

Syntagme que l'on retrouve en partie dans *Malina*:

Die Prinzessin und der Fremde begannen zu reden, wie von alters her, und wenn einer redete, lächelte der andere. Sie sagten sich Helles und Dunkles (p. 68).

La traduction italienne conserve le verbe déclaratif - *sagen* - employé au passé (alors qu'il est utilisé au présent par le poète):

La principessa e lo straniero cominciarono a parlare, come da sempre, e quando uno parlava, l'altro sorrideva. Si dicevano il chiaro e l'oscuro (p. 63).

Le verbe disparaît dans la traduction française qui ne conserve plus qu'une trace extrêmement réduite du vers de l'hypotexte:

La princesse et l'étranger se mirent à deviser comme s'ils n'avaient jamais

fait autre chose, quand l'un parlait, l'autre souriait. Paroles tantôt claires, tantôt sombres (p. 54).

On trouve dans *Lob der Ferne* [Louange du lointain] le superlatif typiquement célanien:

Schwärzer im Schwarz, bin ich nackter
[Plus noir dans le noir je suis plus nu (p. 69);
Più nero nel nero, io sono più nudo (p. 51)].

Dans *Malina*, ce superlatif s'insère d'abord dans le portrait de l'Étranger:

Er war schwärzer als vorher das Schwarz um sie (p. 67).
[Il était plus noir que ne l'avait été le noir autour d'elle jusqu'alors (p. 54);
Era più nero del nero che prima la circondava (p. 62)].

Le même superlatif avait été employé, au début de l'épisode des Secrets de *la princesse de Kagran*, pour qualifier les deux jeunes gens enveloppé par le manteau noir de l'Étranger:

Sie waren schwärzer als schwarz in der Nacht (p. 64).

La traduction italienne propose: "Erano più neri del nero nella notte" (p. 59). La traduction française:

Plus noir que la nuit, il les conduisit [...] (p. 51).

Nous constatons que l'adjectif est utilisé ici au singulier pour qualifier uniquement l'Étranger et surtout que nous n'avons plus la reprise de l'adjectif *noir*, qui est présente aussi bien dans l'hypertexte bachmannien que dans l'hypotexte célanien. Traduction maladroite, traduction "infidèle", qui veut à tout prix éviter la répétition. Traduction-annexion qui nie la spécificité de ce qui est étranger pour l'assimiler et le ramener à la culture de la langue-cible, par diverses opérations déformantes qu'Antoine Berman a analysées: naturalisation et censure qui éliminent les "étrangetés" lexicales ou syntaxiques du style en langue-source, rationalisation, allongement, ennoblissement et vulgarisation, appauvrissement quantitatif, homogénéisation, destruction des rythmes, destruction des réseaux signifiants sous-jacents, destruction des systématismes textuels, destruction des locutions et idiotismes, effacement des superpositions de langues¹⁰. En général, la traduction-annexion a tendance à proposer des

(10) A. BERMAN, *La traduction et la lettre - ou l'auberge du lointain*, in A. BERMAN - G. GRANDEL - A. JAULIN - G. MAILHOS - H. MESCHONNIC. *Les tours de Babel*, Ed. Trans-Europ-Repress, Paris 1985, pp. 68-69.

significations invariantes, univoques alors qu'il faudrait préserver l'épaisseur et l'originalité de la langue et de la culture-sources.

La même inexactitude se répète pour l'évocation du manteau: "in seinem schwärzer als schwarzen siderischen Mantel"¹¹ (p. 202) traduit par "dans ce manteau sidéral plus noir que nature" (p.159) alors qu'en italien, la traduction est plus exacte: "nel suo cappotto siderale più nero del nero" (p. 172).

4. TRADUCTION ET FONCTION DE LA CITATION

Toute traduction ne va pas sans risque ni perte: quelle composante du sens se dissipe-t-elle lors du passage de la langue-source à la langue-cible? Face à la défiguration provoquée par la non-restitution de cette énonciation au second degré qu'est la citation lors du processus traductif, on se demandera quel type d'entropie est engendré et quelle est sa gravité.

Antoine Compagnon décèle deux couches sémantiques dans le processus citationnel. La première est "sa valeur de signification, le sens de l'énoncé t dans T1". La seconde est "le complexe de ses valeurs de répétition, l'ensemble des valeurs dialogiques acquises par la citation dans le procès de répétition qui en fait un signe"¹². Dans *Malina*, les citations célandiennes implicites possèdent en fait plusieurs couches sémantiques, qu'il faut envisager dans leur rapport à la traduction. Le sens de t dans le texte de Celan (T1); le sens de t dans le texte de Bachmann qui le transforme en l'insérant dans sa propre narration (T2); ce que le traducteur traduit effectivement en confondant les deux écritures et en produisant un autre sens et un autre texte: T3.

Le sens premier est irrémédiablement perdu dans la traduction, sens "qui survit à la citation: il est là - écrit Compagnon - en sommeil ou en réserve, évoqué de manière indirecte, par l'intermédiaire de la dénotation

(11) Pour l'origine de ce syntagme, on se reportera à notre essai "*Lucaefârul*" d'Eminescu et son après-texte. Sur "*Malina*" d'Ingeborg Bachmann, "New International Journal of Romanian Studies", Bucarest, n°1-2, 1999, pp. 146-159.

(12) A. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 69.

de la citation"¹³. Le sens de T2 peut, lui, être conservé comme dans la traduction italienne de *Malina*, assez littérale pour que le lecteur reconnaisse le texte célanien, qui est au contraire défiguré dans la traduction française. L'effet citation, que Compagnon analyse, est alors annulé: "en soi, pour la citation, seul compte le contraste de la valeur de signification et du complexe des valeurs de répétition, et non chacune de ces deux composantes en elle-même"¹⁴.

Loin de recourir à la traduction française de T1 (tous les recueils célanien ne sont, par ailleurs, pas encore traduits en français), le traducteur devrait cependant signaler en note la présence des citations significatives, afin de reconstituer le sens complet de ces passages intertextuels pour les lecteurs qui ne connaissent pas la langue allemande. Encore une fois, on s'aperçoit combien la démarche du traducteur rencontre celle de l'herméneute. Le traducteur s'inscrit ainsi dans la "série des interprétants" dont parle Compagnon:

Le sens de la citation s'étend à sa valeur de signification (qui se comprend) et au complexe de ses valeurs de répétition (qui s'interprètent). Mais tandis que celle-là est immédiate, littérale, univoque, fermée, celles-ci sont aussitôt plurielles, coextensives, interrégissantes¹⁵.

Valeurs à la fois existentielles et affectives car la citation se transforme chez Ingeborg Bachmann en emblème de son lien passionnel avec Paul Celan. Fernand Cambon rappelle que la "légende" des *Secrets de la princesse de Kagran* "fut rédigée sous le coup de la nouvelle du suicide du poète. Sigrid Weigel invite à y voir un véritable hommage post mortem en forme de 'cryptogramme'"¹⁶. La dernière page de *Malina*, publié deux ans avant la mort d'Ingeborg Bachmann et un an après celle de Paul Celan, n'en finit pas de jeter une lumière angoissante sur le récit des *Secrets de la princesse de Kagran*, récit où se concentre la plupart des citations célanien:

(13) *Op. cit.*, p. 87.

(14) *Op. cit.*, p. 70.

(15) *Op. cit.*, p. 75.

(16) F. CAMBON, Avant-propos, in S. WEIGEL, *Paul Celan et Ingeborg Bachmann. Face à la critique littéraire allemande d'après-guerre*, "Europe", *Paul Celan*, n°861-862, janvier-février 2001, p. 134. Consulter aussi S. WEIGEL, *La polyphonie de l'autre. Traumatisme et désir dans l'autobiographie imaginaire de Bachmann*, "Revue germanique internationale", n°5, 1996, pp. 165-182.

Es war einmal eine Prinzessin, es sind einmal die Ungarn heraufgeritten aus dem ins Unerforschbare reichenden weiten Land, es war einmal an der Donau und es zischelten die Weiden, es war einmal ein Strauß Türkenbund und ein schwarzer Mantel... Mein Königreich, mein Ungargassenland, das ich gehalten habe mit meinen sterblichen Händen, mein herrliches Land, jetzt nicht mehr größer als meine Herdplatte, die zu glühen anfängt, während der Rest des Wassers durch diesen Filter tropft... Ich muß aufpassen, daß ich mit dem Gesicht nicht auf die Herdplatte falle, mich selber verstümmle, verbrenne, denn Malina müßte sonst die Polizei und die Rettung anrufen, er müßte die Fahrlässigkeit eingestehen, ihm sei da eine Frau halb verbrannt (p. 353).

[Il était une fois une princesse, les Hongrois sont venus une fois sur leurs chevaux du fond du vaste pays inexploré, les saules chuchotaient au bord du Danube, il était une fois un bouquet de lis martagon et un manteau noir... Mon royaume, ma rue de Hongrie, merveilleuse patrie que j'ai tenue entre mes mains mortelles, pas plus grande à présent que cette plaque qui commence à rougir, tandis que le reste de l'eau tombe goutte à goutte à travers le filtre... Je dois prendre garde que mon visage ne tombe pas sur la plaque, que je ne me mutile pas, sinon Malina devrait appeler police-secours, on l'accuserait de négligence pour avoir laissé une femme se brûler à moitié chez lui (p. 277);

C'era una volta una principessa, una volta giunsero al galoppo gli Ungheresi dalla lontana terra inesplorata, c'era una volta sul Danubio e sibilavano i salici, c'era una volta un mazzo di gigli di Costantinopoli e un mantello nero... Il mio regno, la mia terra della Ungargasse, che ho tenuto con le mie mani mortali, la mia terra meravigliosa, che ora non è più grande del mio fornello che comincia ad arroventarsi mentre il resto dell'acqua cola attraverso il filtro... Debbo stare attenta a non cadere con la faccia sul fornello, a non mutilarmi da sola, a non bruciarmi, perché Malina altrimenti dovrebbe telefonare alla polizia e al pronto soccorso, dovrebbe ammettere che per colpa della sua trascuratezza una donna si è quasi bruciata (pp. 294-295)].

L'épilogue du roman unit ainsi le presentiment, malheureusement prophétique, de la mort de l'écrivain survenue à Rome le 17 octobre 1973 - dans des circonstances qui ont fait penser à un suicide par le feu - avec un seul épisode: celui des Secrets de *la princesse de Kagran*, qui se configurent de plus en plus comme les secrets d'Ingeborg Bachmann elle-même. Son attitude face à la traduction française est elle aussi emblématique, comme le raconte Philippe Jaccottet venu à Rome pour en réviser le texte:

La relecture de ce *Malina* français rouvrait parfois, visiblement, d'anciennes blessures: elle se troublait, se détournait; à une certaine page, elle dut même quitter la pièce sous un quelconque prétexte, sans doute pour essayer rapidement quelques larmes, exactement comme le fait son double dans le roman. La seule mention du nom de Celan avait suffi à embuer ses yeux de myope¹⁷.

Il est très impressionnant de constater combien, en 1972, le souvenir de Celan était encore présent, pour Ingeborg Bachmann, dans son propre roman. Sans doute est-ce surtout la traduction en français qui "rouvrait d'anciennes blessures", vu que le français était devenu comme une seconde langue pour le poète allemand après son exil à Paris. On peut enfin se demander pourquoi Ingeborg Bachmann, qui connaissait le français, n'a pas signalé au traducteur Jaccottet les graves lacunes en ce qui concerne la non-restitution des citations dans la traduction française. S'agissait-il d'une forme de pudeur? Ces citations célaniennes se présentent en fait comme une ultime tentative d'Ingeborg Bachmann de rejoindre l'homme aimé, mort un an avant. Fusion de leurs deux écritures comme substitut symbolique et indissoluble de leur union à jamais brisée dans la vie par le mariage du poète d'abord et par son suicide ensuite. Ou plutôt ne s'agirait-il pas du début d'un détachement inéluctable - le A quoi bon? - qui l'aurait, un an après, amenée elle aussi à renoncer à la vie.

(17) P. JACCOTTET, *Ingeborg Bachmann*, "Les Cahiers du Griff", *Ingeborg Bachmann*, n°35, 1987, pp. 92-93.