



HAL
open science

L'arbre sans tronc : Les Fleurs du mal de Charles Baudelaire en hébreu : présence, influence, traductions

Dory Manor

► To cite this version:

Dory Manor. L'arbre sans tronc : Les Fleurs du mal de Charles Baudelaire en hébreu : présence, influence, traductions. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017US-PCF001 . tel-01522649

HAL Id: tel-01522649

<https://theses.hal.science/tel-01522649>

Submitted on 15 May 2017

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.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

CERMOM

THÈSE

présentée par

Dory Manor

soutenue le 2 Mars 2017

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

Discipline : Littératures et Civilisations

L'arbre sans tronc

Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire en hébreu :

présence, influence, traductions

Thèse dirigée par :

Mme Masha ITZHAKI, Professeur émérite, Inalco

Rapporteurs :

Mme Gisèle SAPIRO, Directrice de recherche, CNRS

Mme Elda WEIZMAN, Professeur des Universités, Université Bar-Ilan

Membres du jury :

Mme Masha ITZHAKI, Professeur émérite, Inalco

M. Jean-Yves MASSON, Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne

M. Stéphane SAWAS, Professeur des Universités, Inalco

Mme Gisèle SAPIRO, Directrice de recherche, CNRS

Mme Elda WEIZMAN, Professeur des Universités, Université Bar-Ilan

Mme Il-il YATZIV-MALIBERT, Professeur des Universités, Inalco

Table des matières

Remerciements	8
Introduction	10
<i>Avant-propos</i>	10
Délimitation thématique et temporelle	17
État de la recherche	18
Quelques remarques techniques	25
Transcription	26
1. Chapitre I : <i>Les Fleurs du Mal</i> et la poésie hébraïque: réception, présence et influences.....	28
1.1 Préambules	28
1.2 David Frishmann et les premières apparitions des <i>Fleurs du Mal</i> en hébreu ..	29
1.3 Les <i>Fleurs du Mal</i> et les débuts de la poésie de l'hébreu moderne	33
1.31 Haim Nahman Bialik	34
1.32 Les autres poètes de la génération de la Renaissance	43
1.321 Yakov Steinberg	43
1.322 Zalman Schneour	48
1.323 Autres auteurs des débuts de l'hébreu moderne.....	54
1.4 La génération moderniste des années 1930-1950 et <i>Les Fleurs du Mal</i>	60
1.41 Avraham Shlonsky	62
1.42 Nathan Alterman	68
1.43 Autres poètes de la génération moderniste	80
1.5 La génération de l'État face aux <i>Fleurs du Mal</i>	83
2. Les traductions des <i>Fleurs du Mal</i> en hébreu au vingtième siècle	90
2.1 Généralités	90

2.2 <i>Les Fleurs du Mal</i> en hébreu: les premières décennies	91
2.3 <i>Les Fleurs du Mal</i> en hébreu : les années 1930-1960	95
2.31 L'anthologie המקוללים (<i>Les Maudits</i>)	100
2.32 <i>Les Fleurs du Mal</i> dans la traduction de Meitus, 1962	102
2.4 <i>Les Fleurs du Mal</i> en hébreu: la génération de l'État et au-delà	107
2.5 Trois traductions publiées de façon posthume: les cas d'Esther Raab, de Nathan Alterman et de Dahlia Rabikovitch	115
2.6 Traductions d'autres ouvrages de Baudelaire	122
2.61 Traduction du <i>Spleen de Paris, Petits poèmes en prose</i>	122
2.62 Autres textes de Baudelaire parus en hébreu	128
2. Chapitre II : Portraits-types d'auteurs-traducteurs des <i>Fleurs du Mal</i> en hébreu : Yakov Fichman, Léa Goldberg, Arie Sachs	131
Preliminaires	131
1. Yakov Fichman, traducteur	136
1.1 Notions biographiques	136
1.2 Les langues de Fichman	140
1.3 Les traductions	145
1.31 Traductions de prose	145
1.32 Traductions poétiques: aperçu général; traductions de poésie allemande et russe	147
1.33 Traductions de poésie française	149
1.34 <i>L'horizon traductif</i> de la génération de la Renaissance	150
1.341 L'hébreu ashkénaze	154
1.342 Fichman et l'hébreu sépharade	156
1.35 Baudelaire	159
1.36 Fichman sur la traduction poétique	163
1.37 Les traductions de Fichman vues par la recherche littéraire	166

2. Léa Goldberg, traductrice	167
2.1 Notions biographiques	167
2.2 Les langues de Goldberg	169
2.3 Les traductions	174
2.31 Un aperçu général.....	174
2.32 Le modèle russo-hébraïque.....	177
2.321 Langues intermédiaires	179
2.322 Pseudo-traductions	182
2.33 Traduction de Pétrarque, sonnets de Goldberg.....	188
2.34 Traductions de poésie française	189
2.341 Textes de Goldberg sur la poésie française	190
2.342 Baudelaire	192
2.35 Études et poétique des traductions.....	197
2.351 Even-Zohar analysant la traduction de « Spleen ».....	199
2.352 Autres études	202
2.36 Léa Goldberg sur la traduction poétique	205
3. Arie Sachs, traducteur	208
3.1 Notes biographiques	208
3.2 Langues	210
3.3 Les traductions	212
3.31 Un aperçu général.....	212
3.32 Traductions pour le théâtre.....	213
3.33 Traductions poétiques	213
3.34 Versions hébraïques et poèmes sur le pas de... ..	219
3.341 Robert Lowell et ses <i>Imitations</i>	222
3.35 Traductions de poésie française, traductions de Baudelaire	225

3.36 Poétique des traductions	229
3.37 Études des traductions.....	231
3. Chapitre III : Étude comparative des traductions hébraïques: « La Mort des pauvres », « La Géante », « L'Albatros », « Parfum exotique ».....	233
1. préambules.....	233
1.1 Le choix des textes-sources et des traductions étudiées.....	233
1.2 La méthodologie de l'étude comparative.....	236
2. Études des traductions de « La Mort des pauvres »	239
2.1 Le poème étudié.....	239
2.2 Les traductions	241
2.21 Shlomo Tsemach	241
2.22 Léa Goldberg.....	242
2.23 Eliahou Meitus	243
2.24 David Gila'di	244
2.25 Moshe Singer	246
2.26 Aminadav Dykman	249
2.3 Étude comparative des traductions de « La Mort des pauvres »	252
2.31 Premier quatrain.....	252
2.32 Deuxième quatrain.....	280
2.33 Premier tercet.....	301
2.34 Deuxième tercet	318
2.4 Conclusions de l'étude comparative	336
2.41 Léa Goldberg.....	336
2.42 Eliahou Meitus	339
2.43 Moshe Singer	342
2.44 Aminadav Dykman	344

3. Études des traductions de « La Géante »	348
3.1 Le poème étudié :	348
3.2 Les traductions étudiées:	349
3.21 Autres traductions	351
3.3 Étude comparative des traductions de « La Géante »	352
3.31 Le titre	352
3.32 Prosodie	353
3.33 Les rimes	354
3.34 Syntaxe, parallélismes, répétitions... ..	355
3.35 Suppressions, rajouts, vocabulaire	357
3.36 Style et registre linguistique	358
3.4 Conclusions de l'étude comparative	359
4. Études des traductions de « L'Albatros »	363
4.1 Le poème étudié	363
4.2 Les traductions étudiées	364
4.21 Autres traductions	368
4.3 Étude comparative des traductions de « L'albatros »	369
4.31 Prosodie	369
4.32 Rimes	370
4.33 Sonorité	372
4.34 Syntaxe, ordre des mots, ordre des vers	372
4.35 Suppressions, rajouts, vocabulaire... ..	373
4.4 Conclusions de l'étude comparative	376
5. Études des traductions de « Parfum exotique »	380
5.1 Le poème étudié	380
5.2 Les traductions étudiées	381

5.21 Autres traductions	384
5.3 Étude comparative des traductions de « Parfum exotique »	384
5.31 Le titre	384
5.32 Structure, strophes, disposition des rimes.....	386
5.33 Rimes et prosodie	387
5.34 Syntaxe, ordre des vers, ordre des mots.....	390
5.35 Suppressions, ajouts, vocabulaire.....	393
5.4 Conclusions de l'étude comparative	397
Conclusion.....	401
Bibliographie	416
Sources primaires.....	416
1. Poésie, prose, essais, journaux intimes.....	416
2. Traductions en hébreu (en volume et dans la presse littéraire, organisées selon les noms des traducteurs)	420
Sources secondaires:	428
1. Ouvrages sur Baudelaire et sur la littérature symboliste et décadente	428
2. Ouvrages sur la poésie et la langue hébraïques et sur les auteurs et les littératures juives	432
3. Études et textes sur les traductions hébraïques.....	440
4. Traductologie, théories, études littéraires... ..	443
5. Articles divers dans la presse populaire, thèses, interviews	448
6. Lexiques, dictionnaires, encyclopédies	450

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Madame le Professeur Masha Itzhaki, ma directrice de recherche. Sa grande disponibilité, sa rigueur scientifique et ses conseils avisés, m'ont permis de mener à bien cette étude. Je suis très sensible à la confiance qu'elle m'a accordée ainsi qu'à nos nombreux échanges grâce auxquels j'ai pu progresser et mieux appréhender les différents aspects de ma recherche.

J'adresse également tous mes remerciements aux membres du jury pour avoir accepté de participer à ma soutenance. C'est un honneur de pouvoir compter sur leurs lectures et leurs critiques.

Je tiens à montrer toute ma gratitude au Centre de Recherche Moyen-Orient Méditerranée (CERMOM), qui, par son accueil et son soutien financier, m'a permis d'avancer dans de bonnes conditions. Je souhaiterais aussi exprimer ma reconnaissance à la Fondation pour la mémoire de la Shoah (FMS) à Paris pour m'avoir accordé, pendant une année, une bourse d'études qui m'a été d'une grande aide dans l'achèvement de ce travail.

Je remercie chaleureusement mes amis et collègues, Ronen Sonis et Giddon Ticotsky, qui ont contribué à ce travail par leurs nombreux conseils. Leur aide m'a permis de surmonter bien des obstacles. Je remercie également mes amis parisiens Gilles Rozier, Alain Faudemay et Marie-Noëlle Petitjean pour leurs bons conseils et leur hospitalité.

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à mon ami Arnaud Bikard qui a relu ce travail et dont les précieuses suggestions ont permis l'amélioration du manuscrit.

Je voudrais adresser toute ma gratitude à mes amis, notamment à Dorit Shilo, à Sharon Bar-Kochva, à Matan Hermoni et à Benny Mer. Chacun à sa manière a su m'apporter une aide inestimable. Merci à eux.

Mais ce travail n'aurait certainement pas pu aboutir sans l'attention de mes proches. Leur affection et leurs encouragements, notamment dans les moments les plus éprouvants, doivent être soulignés et remerciés. Sans le soutien de Moshe Sakal, de Yair Dovrat, de Nitza et Meir Sakal, et de mes parents, Nitza et Azi Manor, cette thèse n'existerait pas telle qu'elle est aujourd'hui.

Je dédie ce travail à la mémoire de Yona Haïmon, ma professeure de français au lycée à Tel-Aviv, à qui je dois d'avoir découvert les beautés de la poésie française.

Introduction

Avant-propos

Communément regardé comme le grand précurseur du mouvement symboliste et comme l'un des pionniers de la Modernité poétique, Charles Baudelaire (1821-1867) continue de susciter, 150 ans après sa mort, un très vif intérêt à la fois auprès du grand public et de la recherche littéraire. L'œuvre de ce « Poète Maudit » exerce une influence durable non seulement sur la poésie française mais également sur la création poétique à l'échelle mondiale. En témoignent les très nombreuses traductions des *Fleurs du Mal*, l'ouvrage capital de Baudelaire publié pour la première fois en 1857, de même que l'extraordinaire abondance de références directes ou indirectes à des notions qui tirent leur origine de son œuvre dans la création poétique d'auteurs modernes dans le monde entier. Ce retentissement universel d'un poète français est un phénomène peu courant, surtout pour un poète moderne. Citons à ce propos une remarque de Paul Valéry, extraite de son célèbre essai de 1930, « Situation de Baudelaire » :

Les poètes français ne sont généralement que peu connus et peu goûtés à l'étranger. [...] mais avec Baudelaire la poésie française sort enfin des frontières de la nation. Elle se fait lire dans le monde. Elle s'impose comme la poésie même de la modernité. Elle engendre l'imitation, elle féconde de nombreux esprits. [...] Je puis donc dire que s'il est, parmi nos poètes, des poètes plus grands et plus puissamment doués que Baudelaire, il n'en est point de plus importants.¹

La poésie de l'hébreu moderne ne fait pas exception. L'importance de la révolution esthétique incarnée par Baudelaire y est aussi profonde et aussi fondamentale que dans bien des corpus poétiques de la culture moderne. Et l'influence de l'auteur des *Fleurs du Mal* sur la création poétique en hébreu moderne, depuis ses débuts dans les années 1890 jusqu'à nos jours, a sans doute été plus durable que celle

¹ Valéry Paul, 1921, *Situation de Baudelaire*, Chez Madame Lesage, 61 p.

d'aucun autre poète français, toutes périodes confondues. Ce grand retentissement de l'œuvre baudelairienne est tout à fait exceptionnel dans le contexte de la culture poétique de l'hébreu moderne, où le français en général, et la tradition poétique française en particulier, jouent habituellement un rôle très secondaire.

En effet, contrairement à d'autres grands corpus de la poésie européenne, notamment ceux du russe, de l'allemand et plus tard de l'anglais, la poésie française n'a jamais exercé une influence directe importante sur les principaux courants de la poésie hébraïque moderne ; la place qu'elle a occupée (et qu'elle occupe, dans une certaine mesure, jusqu'à nos jours) dans l'univers poétique de l'hébreu moderne a toujours été tout à fait secondaire. Dans son étude sur la traduction du « Spleen »² de Baudelaire par la poétesse hébraïque Léa Goldberg³, le chercheur Itamar Even-Zohar décrit ainsi cette situation culturelle :

La lecture de la poésie française, ainsi que la maîtrise de cette langue, étaient regardées comme marginales même par des poètes qui avaient une profonde connaissance de ce corpus poétique, comme Léa Goldberg elle-même ou Nathan Alterman⁴. Un vrai contact avec la poésie française ne se créa jamais, à aucune période de la poésie hébraïque, et les normes de la poésie française qu'on retrouve tout de même dans la poésie hébraïque (comme par exemple les rimes croisées masculines et féminines) ne furent jamais directement empruntées au français, mais toujours par le biais de langues intermédiaires.⁵

² Il s'agit du dernier des quatre poèmes intitulés « Spleen » dans *Les Fleurs du Mal*, dont le premier vers est: « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle ».

³ La vie et l'œuvre traductionnelle de Léa Goldberg (1911-1970), figure majeure de la poésie de l'hébreu moderne, seront traitées en détail dans le deuxième chapitre de mon étude.

⁴ Un des piliers du canon poétique de l'hébreu moderne, Nathan Alterman (1910-1970) est largement regardé comme le chef de file de la génération moderniste dans la poésie hébraïque. Son premier recueil poétique, *כוכבים בחוץ* (*Les étoiles dehors*) publiée en 1938, est un ouvrage phare de l'école néo-symboliste hébraïque. Les contacts de cet important auteur-traducteur avec l'œuvre de Baudelaire seront étudiés dans la première partie de la présente thèse.

⁵ "קריאת שירה צרפתית וידיעת השירה הזאת היו שוליות אפילו לגבי משוררים שקראו היטב, והרבה, שירה זו, כמו לאה גודלברג עצמה, או נתן אלתרמן. מגע של ממש עם השירה הצרפתית לא נוצר מעולם, בשום תקופה של השירה העברית, ונורמות של השירה העברית שאפשר לומר שהתגלגלו לשירה העברית, עשו את דרכן במישרין, אלא על ידי מתווכים (כגון הנורמה של סירוגי החריזה הגברית-נשית)." *Even-Zohar Itamar, 1975, « 'Splin' lebdler betirgum Lea Goldberg : leofi hahakhrao't betirgum shira » (Spleen de Baudelaire dans la traduction de Léa Goldberg : sur la nature des décisions dans la traduction poétique), Hasifrut n° 21, p. 42.*

Conformément à cet état des choses, les traductions de poésie française ont traditionnellement été considérées, dans le polysystème⁶ de la littérature hébraïque moderne, comme des pièces importées d'un « ailleurs » littéraire ; une nécessité culturelle, certes, mais un fait poétique dépourvu de vrai statut autonome au sein de l'univers culturel de l'hébreu moderne, et n'ayant sur la poésie hébraïque qu'une influence secondaire voire marginale.

Les raisons historiques et socioculturelles de la marginalité du corpus poétique français seront considérées en détail dans les pages qui suivent. Je me contenterai, dans le cadre de cette brève introduction, d'énumérer quelques éléments-clés qui seront développés par la suite, notamment dans le chapitre 2.

Bien évidemment, il faut avant tout prendre en considération, à ce propos, la question linguistique, question particulièrement fascinante dans notre contexte, car la culture hébraïque moderne est singulière dans la mesure où une grande partie des agents principaux de sa poésie – auteurs, traducteurs, éditeurs, critiques, lectorat... – ont eu pour langue(s) maternelle(s) et pour langue(s) de culture principale(s) une ou plusieurs langues autres que l'hébreu.

Or, le français, historiquement, n'a pas compté parmi ces langues. La langue de Molière et de Baudelaire n'était la langue maternelle d'aucun poète ou auteur-traducteur hébraïque d'importance, et n'a que très rarement joué, dans le contexte du polysystème hébraïque moderne, le rôle de langue principale de culture et de lecture. En effet, pendant les deux premières générations de l'existence de la poésie en hébreu moderne – la génération dite « de la Renaissance » (דור התחייה) et la génération

⁶ Le concept du *polysystème littéraire* que j'emploie abondamment dans cette étude a été introduit par Even-Zohar dans le domaine de la traductologie durant les années 1970. Le polysystème peut se définir comme un réseau interdépendant de genres textuels et d'institutions sociales et culturelles dans une société, dont chacun constitue un système souple à part entière. C'est un système-de-systèmes qui couvre – en plus de la seule littérature - l'intégralité du réseau culturel. Voir, par ex. Even-Zohar Itamar, « Polysystem Theory », 1979, *Poetics Today*, vol 1, n° 1-2, p. 287–310; et Even-Zohar, Itamar, "The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem" In Venuti, Lawrence (éd.), 2000, *The Translation Studies Reader*, New York: Routledge, p. 192-197.

moderniste des années 1930-1950⁷ – la quasi-totalité des poètes et des traducteurs de poésie hébraïque, originaires pour la plupart d'Europe de l'Est (et plus rarement d'Europe Centrale), avaient pour première langue le yiddish ou le russe, et moins souvent d'autres langues vernaculaires de leurs pays d'origine (le polonais, le roumain, l'allemand, etc.). C'était également le cas du lectorat hébraïque de l'époque, d'abord majoritairement en Europe Centrale et Orientale, et ensuite en Palestine-Israël.⁸

L'hébreu, pour ces hommes et ces femmes, n'était habituellement venu qu'en deuxième ou en troisième lieu, voire même plus tard⁹ – ceci en fonction des milieux sociaux dont ces auteurs, traducteurs et lecteurs étaient issus (religieux, traditionalistes ou laïques; natifs d'un grand centre urbain, d'une petite ville ou d'une bourgade; etc.) ainsi qu'en fonction de leur sexe (contrairement aux garçons, les filles issues de milieux orthodoxes n'apprenaient pas l'hébreu classique dans les écoles religieuses), de leur situation financière, de leur orientation idéologique (sionistes ou non, etc.) et ainsi de suite.

Les intellectuels, mais aussi le grand public des lecteurs de ces premières générations de l'hébreu moderne, avaient habituellement le russe, le yiddish et l'allemand pour langues de référence et de lecture supplémentaires, le français ne jouant ce rôle que dans un nombre très restreint de cas. Certes, celui-ci jouissait, traditionnellement, d'un grand prestige au sein de l'intelligentsia dans les pays d'Europe Orientale et, par conséquent, parmi les intellectuels Juifs issus de ces contrées, mais la maîtrise du français restait le plus souvent très limitée et il ne remplissait que rarement la fonction d'une véritable langue de culture.

⁷ Dans la suite de ce travail j'étudierai en détail les caractéristiques socioculturelles et poétiques de chacune de ces générations.

⁸ Voir Miron Dan, 1987, *Bodedim Bemoa'dam : lidyokna shel harepublika hasifrutit hai'vrit bitkhillat hamea hae'srim* (La rencontre des solitaires : un portrait de la république littéraire hébraïque au début du vingtième siècle), A'm O'ved, Coll. Ofakim, 585 p. (en hébreu); Harshav Benjamin [Binyamin], 1993, *Language in Time of Revolution*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 248 p. ; Shavit Zohar, 2002, « Fabriquer une culture nationale : le rôle des traductions dans la constitution de la littérature hébraïque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, n° 1, p. 21-32.

⁹ Par exemple, dans le cas de Léa Goldberg l'hébreu, qu'elle a pourtant appris dès l'âge de dix ans, était sa cinquième langue après le russe et l'allemand (ses langues maternelle et paternelle), mais aussi après le yiddish et le lituanien (voir Chapitre 2, « Les langues de Goldberg »).

La poésie française – notamment la poésie symboliste de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle – a également joui d'un certain prestige auprès des auteurs hébraïques, surtout auprès de poètes dont l'œuvre peut, du moins en partie, être qualifiée de symboliste ou de néo-symboliste, comme celle de Haim Nahman Bialik¹⁰ ou celle de Nathan Alterman pour ne citer que deux cas particulièrement importants. Mais même ces auteurs envisageaient habituellement la poésie française à travers le prisme des cultures yiddish et russe¹¹.

Dans les générations plus récentes, l'hébreu était déjà la première langue pour une grande partie du lectorat comme des auteurs et des traducteurs. Les poètes et les auteurs-traducteurs appartenant à la génération de l'État, qui émergea en Israël dans les années 1950 et 1960, avaient surtout l'allemand¹² ou l'hébreu¹³ pour première langue, et l'anglais pour langue principale de culture. C'est pourquoi la poésie anglo-américaine était devenue la référence principale des auteurs de cette génération, au détriment d'autres corpus poétiques étrangers.

Pour ce qui est de la traduction d'ouvrages poétiques français en hébreu moderne, la situation – sans doute en raison de cet état des choses particulier du point de vue linguistique et sociologique – laisse à désirer, surtout en comparaison avec les corpus poétiques russe, allemand ou anglais. Pour ne prendre que l'exemple de la poésie française du dix-neuvième siècle, il suffit de feuilleter le catalogue en ligne de la bibliothèque nationale israélienne pour se rendre compte de l'importance des lacunes encore aujourd'hui, malgré plus d'un siècle de traduction poétique : à ce jour,

¹⁰ Figure capitale de la génération de la Renaissance de la poésie hébraïque moderne, Haim Nahman Bialik (1873-1934) est largement considéré comme le « poète national » du mouvement sioniste. L'influence de Baudelaire sur Bialik sera traitée dans le premier chapitre de ce travail.

¹¹ Au sujet de « l'optique » russe dans le cas d'Alterman, voir Netz Reviel, 2008, « A'l hakria beAlterman, klomar a'l Pasternak » (Sur la lecture d'Alterman, c'est à dire sur Pasternak), in *Mekom Hataa'm : masot a'l sifrut isreelit ben tzlil lehistorya* (Le lieu accentué : essais sur la littérature israélienne entre son et histoire), [en collaboration avec Maya Arad], Akhuzat Bayit, p. 19-59 (en hébreu).

¹² C'était par exemple le cas de Yehuda Amichai (1924-2000), Dan Pagis (1930-1986) ou encore Nathan Zach (né en 1930).

¹³ Pour les poètes qui commencent à publier dans les années 1950, rappelons les noms de David Avidan (1934-1995), Dahlia Rabikovitch (1935-2005), Moshe Dor (1932-2016) ou encore Arie Sivan (1929-2015). Quant aux poètes qui émergent dans les années 1960, évoquons Yona Wollach (1944-1985), Yair Hurvitz (1941-1988) ou Aharon Shabtai (né en 1939). Tous ces poètes sont nés en Palestine sous mandat britannique et avaient l'hébreu pour première langue.

il n'existe en hébreu aucun recueil intégralement consacré à des traductions de poètes comme Lamartine, Vigny, Musset, Nerval ou Corbière ; Hugo, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé et Laforgue sont « représentés » par un ou deux recueils très partiels chacun. La seule exception à cette pénurie – l'unique poète français majeur du dix-neuvième siècle (ou de toute autre période de la poésie française) dont l'œuvre jouisse d'un nombre relativement important de traductions hébraïques – est Charles Baudelaire¹⁴.

Lorsqu'on considère cette présence hébraïque exceptionnelle de l'auteur des *Fleurs du Mal* (le nombre de ses traductions mais aussi l'infiltration d'éléments caractéristiques de son univers poétique dans l'œuvre d'importants auteurs des premiers temps de la poésie de l'hébreu moderne), on se trouve en effet devant un phénomène culturel digne d'attention. Car la poésie en hébreu moderne¹⁵ n'a pas connu les nombreux courants et contre-courants poétiques et les innombrables vicissitudes qui ont mené la poésie mondiale au seuil de la Modernité ; ou plutôt, elle ne les a connus que rétroactivement et comme par ouï-dire, à travers les corpus poétiques d'autres langues. Et puisque la poésie hébraïque moderne est un corpus moderne dès ses débuts, la réception hébraïque des *Fleurs du Mal*, ce chef-d'œuvre poétique qui marque le début de la poésie moderne, est singulièrement rétroactive.

En effet, les premiers auteurs de la poésie hébraïque moderne – dès les premières publications de Bialik et d'autres poètes de la Renaissance dans les années 1890 – sont déjà des poètes modernes dans tous les sens du terme. Dans leurs œuvres respectives, on constate d'emblée une vision esthétique du monde fortement

¹⁴ Parmi les ouvrages de Baudelaire parus en hébreu sous forme de livre on trouve, en dehors des *Fleurs du Mal*, le recueil des *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, *Les Paradis artificiels* et un choix de textes sur la peinture. D'autres textes baudelairiens – les journaux intimes, la nouvelle « La Fanfarlo » et quelques autres essais – ont été publiés dans la presse littéraire et n'ont pas encore été repris en volume. Dans le premier chapitre de mon étude je propose un état des lieux détaillé des textes baudelairiens parus en hébreu.

¹⁵ Il s'agit, rappelons-le, d'une poésie distincte de celle de l'hébreu classique ou de la Haskala (les Lumières Juives). Dès ses premiers moments, c'est une poésie qui, ne se contentant plus d'une simple manipulation artificielle du corpus linguistique clos que constituent les couches archaïques et sacrées de la langue (comme c'était le cas de la poésie de la Haskala hébraïque en Europe de l'Est), est en effet doublement moderne : d'abord parce qu'elle emploie désormais l'hébreu moderne ; et ensuite, parce qu'elle présente d'emblée les caractéristiques essentielles de la Modernité poétique.

influencée par Baudelaire et par ses héritiers poétiques immédiats, donc par la première génération de la Modernité poétique européenne qui a précédé la Modernité hébraïque de trois ou de quatre décennies.

Cette influence est due, notamment, à la rapidité de la réception de Baudelaire et des premiers symbolistes français dans l'univers littéraire russe¹⁶ qui était la référence culturelle par excellence des poètes hébreux de cette génération. Les débuts de la réception de Baudelaire en hébreu moderne se produisent donc dans un contexte linguistico-poétique complexe et présupposent une connaissance, de la part des poètes de la Renaissance (mais aussi du lectorat hébraïque de l'époque), de la présence antérieure de Baudelaire dans d'autres corpus poétiques, et en premier lieu dans le corpus russe.

Par conséquent, lorsqu'on traduit la poésie baudelairienne en hébreu, on entreprend, ne serait-ce que d'un point de vue purement symbolique, un projet singulier. Certes, toute traduction d'une œuvre appartenant à une période qui précède l'émergence de la poésie hébraïque moderne est un acte qui peut être qualifié de rétroactif, voire d'anachronique. Quand on traduit en hébreu moderne une pièce de Molière ou un poème de Ronsard, on commet un acte qui est pareillement complexe. Mais dans le cas particulier de Baudelaire, la singularité réside dans le statut unique de son œuvre qui est à la fois la pierre angulaire de la Modernité poétique en général, et le point de départ de la poésie hébraïque moderne en particulier.

La poésie hébraïque moderne peut être comparée à un arbre sans tronc ; ses racines – les textes de l'hébreu classique – sont profondes et séculaires. Sa cime – la nouvelle création poétique des 120 dernières années – est fraîche et verdoyante. Mais s'il tient debout, c'est grâce à ses branches qui sont suspendues sur les luxuriantes ramifications de ses voisins dans la forêt – les corpus poétiques étrangers qui ont continuellement alimenté et ravitaillé ce jeune corpus né dans la modernité. Traduire

¹⁶ Voir Wanner Adrian, 1996, *Baudelaire in Russia*, University Press of Florida, 253 p.

Baudelaire en hébreu moderne, c'est - symboliquement – contribuer à greffer, rétroactivement, un tronc sur cet arbre.

Délimitation thématique et temporelle

Dans le cadre d'une thèse, il serait impossible de traiter de manière exhaustive la réception et la traduction de l'ensemble des ouvrages de Baudelaire en hébreu. Ayant eu à choisir, j'ai décidé de me concentrer uniquement sur l'ouvrage capital du Poète Maudit : *Les Fleurs du Mal*.

Du côté de la littérature hébraïque je me suis concentré sur la poésie, laissant l'étude de l'influence de Baudelaire sur la prose écrite en hébreu à de futures recherches.

Le cadre temporel de ma thèse est prescrit, pour ce qui est de son point de départ, par l'histoire de la poésie de l'hébreu moderne. Je débute donc par la période de la Renaissance et par les contacts qu'entretient la poésie de Bialik, dès les dernières années du dix-neuvième siècle, avec l'œuvre de Baudelaire ; parallèlement, j'amorce l'étude de l'histoire de la traduction de Baudelaire en hébreu avec la parution, en 1901, dans la revue hébraïque varsoivienne הדור (*La génération*), d'un article de David Frishmann¹⁷ (signé Saul Goldman) sur la poésie de Baudelaire dans lequel l'auteur inclut une dizaine de traductions littérales de poèmes des *Fleurs du Mal*.

La période que j'examine se termine à la fin du vingtième siècle, avec pour dernière traduction étudiée « La Mort des pauvres » dans la version d'Aminadav Dykman publiée en 1997. Pour des raisons évidentes de recul scientifique j'évite de traiter de mes propres traductions de Baudelaire : une sélection de poèmes des *Fleurs du Mal* (1997), *Le Spleen de Paris* (1997) et *Les paradis artificiels* (2004).

¹⁷ Sur ce poète et traducteur (1859-1922) voir Chapitre 1, « David Frishmann et les premières apparitions des *Fleurs du Mal* en hébreu » (1.2), et Chapitre 2, « L'horizon traductif de la génération de la Renaissance » (1.34).

État de la recherche¹⁸

Malgré l'incontestable importance de l'influence de la poésie baudelairienne sur la création poétique en hébreu, seul un nombre relativement restreint d'études a été dédié à ce sujet jusqu'à présent.

Particulièrement important pour notre propos est l'ouvrage de Hamutal Bar-Yosef intitulé *של דקאדנס מגעים* (*Contacts de Décadence*)¹⁹. Dans ce livre, publié en 1997, Bar-Yosef procède à un travail de rapprochement thématique, stylistique et conceptuel qui a pour objectif d'analyser le rôle inspirateur et formateur qu'a joué la littérature décadente (terme qu'elle emploie selon l'acception qui prévaut en Russie, en y incluant l'œuvre de Baudelaire) dans l'œuvre de Bialik mais aussi dans celle de prosateurs de la génération de la Renaissance, notamment de Yosef Haim Brener (1881-1921) et de Micha Yosef Berdichevsky (1865-1921). Dans un autre ouvrage²⁰ que Bar-Yosef a consacré à l'œuvre d'Uri Nissan Gnessin (1879-1913), elle traite, entre autres, de l'influence de Baudelaire sur la prose de cette figure emblématique de la littérature hébraïque du début du vingtième siècle.

En dehors de ces deux ouvrages, Bar-Yosef a publié, depuis le début des années 1990, plusieurs articles qui traitent des questions liées à l'influence des

¹⁸ Je me réfère ici uniquement aux études qui traitent de la présence et des traductions de Baudelaire en hébreu. Les ouvrages ayant trait à d'autres domaines de recherche – Baudelaire en général, la traductologie, la théorie de la réception, les traductions de Baudelaire en d'autres langues, l'histoire de la poésie hébraïque moderne, les différents aspects de la traduction poétique en hébreu, etc. – sont référencés dans la liste bibliographique à la fin de cette étude.

¹⁹ Bar-Yosef Hamutal, 1997, *Magai'm shel dekadens : Bialik, Berdichevsky, Brener* (Contacts de Décadence : Bialik, Berdichevsky, Brener), Université Ben-Gurion du Néguev, 416 p. (en hébreu).

²⁰ Bar-Yosef Hamutal, 1987, *Metaforot usmalim biytzirato shel Gnessin* (Métaphores et symboles dans l'œuvre de Gnessin), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 284 p. (en hébreu).

courants symboliste et décadent en France et en Europe sur la littérature hébraïque moderne, surtout dans ses débuts²¹.

Un autre texte intéressant la présente recherche est l'essai de Ziva Shamir intitulé "על רקבובית פרחי הרע, הערות אחדות על השפעת בודלר על השירה העברית החדשה" (*De la flétrissure des Fleurs du Mal, quelques remarques sur l'influence de Baudelaire sur la nouvelle poésie hébraïque*)²². Cet essai est particulièrement stimulant dans la mesure où il ne se limite pas à l'étude ponctuelle de l'influence baudelairienne sur les auteurs des débuts de la poésie de l'hébreu moderne mais constate l'existence d'une influence continue, laquelle se poursuit jusqu'à nos jours et a connu un certain regain depuis la parution des nouvelles traductions des principaux ouvrages de Baudelaire entre 1997 et 2004. Il ne s'agit néanmoins pas d'une étude systématique mais seulement d'un article de popularisation servant de postface au recueil des traductions poétiques de Shamir.

Rappelons également la thèse préparée par Ariela Gross-Rophe (2004)²³, qui a pour sujet l'histoire des contacts des intellectuels hébraïques avec la culture française entre 1920 et 1948 et qui traite, entre autres, de l'influence de Baudelaire sur les œuvres de Shlonsky²⁴ et d'Alterman.

La plupart des autres recherches se contentent d'étudier l'influence directe qu'a pu avoir l'œuvre de Baudelaire sur certains poèmes de tel ou tel auteur hébraïque, en particulier sur Bialik et sur Alterman, et, plus rarement, sur Yakov Steinberg (1887-1947) ou sur Avraham Shlonsky (1900-1973). En traitant de chacun de ces poètes dans la première partie de mon travail, je présente ces études en note de bas de page.

²¹ Ces articles sont rassemblés dans Bar-Yosef Hamutal, 2005, *Kriot ushrikot : masot umaamarim* (Cris et sifflements : essais et articles), Karmel, Jérusalem, 334 p.

²² Shamir Ziva, 2009, « A'l rakbuvit Pirkhey Haroa', hea'rot akhadot a'l hahspaa't bodler a'l hashira hai'vrit hakhadasha » (De la flétrissure des Fleurs du Mal, quelques remarques sur l'influence de Baudelaire sur la nouvelle poésie hébraïque), in *Hemyat Yam : Shirat haahava haeropit vehasifrut hai'vrit* (Bruissement de la mer : la poésie d'amour européenne et la littérature hébraïque), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 228-244 [postface] (en hébreu).

²³ Gros-Rophe Ariela, 2004, *Intelektualim ben shtey tarbuyot : mehamodernizm hatzarfati latarbut hai'vrit, 1920-1948* (Les intellectuels entre deux cultures : du modernisme français à la culture hébraïque, 1920-1948), [Thèse de Doctorat sous la direction de Nurit Gertz et Shlomo Sand], Université de Tel-Aviv (en hébreu).

²⁴ Le poète et traducteur Avraham Shlonsky (1900-1973), un des chefs de file de la génération moderniste et de l'école néo-symboliste dans la poésie hébraïque moderne. Sur les rapports de son œuvre avec la poésie baudelairienne voir Ch.I 1.41.

En ce qui concerne l'étude des traductions baudelairiennes proprement dites, la recherche est encore très lacunaire. Peu d'études ont été consacrées à ce jour aux traductions hébraïques de Baudelaire (et, de manière plus générale, de la poésie française) et à leur rôle dans le développement de la poésie hébraïque, que ce soit du point de vue socioculturel, historique ou sémiotique.

L'étude « classique » dans ce domaine est l'article d'Itamar Even-Zohar²⁵ sur la traduction, par Léa Goldberg, du poème « Spleen » (« *Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle* ») de Baudelaire, texte fondamental dans l'étude sémiotique de la traduction poétique en hébreu. Néanmoins, cet article n'analyse qu'un seul poème dans une seule traduction, laissant de côté les autres traductions hébraïques de ce même poème et ne cherchant pas à étudier d'autres textes de Baudelaire. En outre, comme il se concentre sur l'aspect sémiotique de la traduction, Even-Zohar ne cherche pas à présenter sa place dans la riche histoire des traductions de Baudelaire en hébreu moderne.

Le chercheur et traducteur Reuven Tsur, qui étudie dans beaucoup de ses travaux des questions ayant trait à la traduction poétique, évoque la traduction de poèmes des *Fleurs du Mal* en hébreu, quoique de manière quelque peu lapidaire, dans plusieurs de ses articles, notamment dans "עוד על תרגומי לאה גולדברג ושירתה המקורית" (*Toujours au sujet des traductions de Léa Goldberg et de sa poésie en hébreu*),²⁶ ainsi que dans la postface de son recueil de traductions poétiques החליל והקוקייה (*La flûte et le coucou*)²⁷.

Rappelons également le mémoire de Master de Liora Lévy-Melinski²⁸ dont le titre est : התרגום כאמצעי לקידום מודל שירי (*La traduction comme moyen de promotion d'un modèle poétique*)²⁹ qui représente le premier travail d'analyse systématique

²⁵ Even-Zohar, 1975 *op. cit.*

²⁶ Tsur Reuven, 1977, « O'd a'l tirgumey Lea Goldberg vea'l shirata hamkorit » (*Toujours au sujet des traductions de Léa Goldberg et de sa poésie en hébreu*), *Hasifrut* n° 24, p.117-133 (en hébreu).

²⁷ Tsur Reuven (trad.), 1993, *Hekhalil Vehakukiya : tirgumim mishirat eropa, i'm masa a'l omanit hatirgum* (*La flûte et le coucou : traductions de poésie européenne suivies d'un essai sur l'art de la traduction*), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 195-202 (en hébreu).

²⁸ Rédigé dans le cadre du département de traduction et de traductologie à l'Université Bar-Ilan sous la direction de Rachel Weisbrot.

²⁹ Lévy-Melinski Liora, 2008, « Hatirgum keemtzei' lekidum model shiri : nituakh tirgumo shel Dory Manor lefirkhey hara' shel Bodler bemisgeret teoryat harav-maa'rekhet » (*La traduction comme moyen de promotion d'un modèle poétique : une analyse de la traduction des Fleurs du Mal de Baudelaire par*

d'une traduction de Baudelaire en hébreu – traduction, cependant, qui ne sera pas étudiée dans le cadre de la présente thèse.

Objectifs et plan méthodologique

Ma thèse se propose un double objectif : d'une part, étudier de manière approfondie l'histoire de la réception et de la présence de Charles Baudelaire dans l'univers poétique de l'hébreu moderne, à travers l'influence de son œuvre sur la création poétique en hébreu comme à travers les traductions hébraïques de sa poésie ; et d'autre part, proposer une analyse comparative de différentes traductions de la poésie de Baudelaire parues en hébreu au courant du vingtième siècle.

A travers ces deux voies d'étude je chercherai à voir dans quelle mesure il existe des corrélations entre la traduction et la réception poétique de Baudelaire d'une part, et l'évolution particulièrement rapide du langage poétique de l'hébreu moderne d'autre part.

Pour ce faire, mon travail sera organisé en trois parties. Je commencerai mon étude par un chapitre consacré à l'analyse des contacts entre la poésie hébraïque et *Les Fleurs du Mal*. J'étudierai l'influence de l'œuvre baudelairienne sur des poètes appartenant aux différentes générations et aux différents courants de la poésie hébraïque moderne, selon l'ordre chronologique de leurs périodes de création. Dans la suite de ce même chapitre, j'entreprendrai une étude méticuleuse de l'histoire de la traduction de Baudelaire en hébreu, en réalisant un état des lieux des différentes traductions de poèmes des *Fleurs du Mal* (mais aussi, dans un sous-chapitre distinct, des traductions d'autres ouvrages du poète parisien) depuis 1901 jusqu'à la fin de la période étudiée, tout en fournissant des données biographiques concernant les

Dory Manor dans l'optique de la théorie du polysystème [Thèse de Master sous la direction de Rachel Weissbrod], Université Bar-Ilan, Ramat-Gan, 267 p. (en hébreu).

traducteurs et des détails sur les conditions de publication des traductions dont beaucoup n'ont paru que dans la presse littéraire.

Dans cette première partie je chercherai à répondre aux questions suivantes : Quelle a été l'influence des poèmes des *Fleurs du Mal* sur les principaux poètes et courants poétiques de l'hébreu moderne ? Dans quelle mesure cette influence a-t-elle été durable ? A-t-elle concerné tous les aspects de la poésie baudelairienne, les caractéristiques thématiques aussi bien que les traits stylistiques, formels, prosodiques, rythmiques etc. de son œuvre ? Quel est le type de contacts que des poètes, appartenant aux différentes générations de l'hébreu moderne, ont entretenu avec l'œuvre baudelairienne ? Et enfin, comment ces contacts ont-ils évolué au courant du vingtième siècle ?

Cette première partie de ma thèse est étroitement liée non seulement à la théorie de la réception (en particulier à travers les travaux de Hans Robert Jauss³⁰) mais aussi à l'histoire de l'hébreu moderne en général et de sa poésie en particulier (notamment à travers les travaux de Dan Miron et de Binyamin Harshav)³¹.

L'aspect socioculturel des traductions est l'objet du deuxième chapitre dans lequel je décrirai trois portraits-types d'auteurs-traducteurs de l'œuvre poétique de Baudelaire appartenant aux trois générations principales de la poésie de l'hébreu moderne : la génération de la Renaissance (approximativement, 1890-1930); la génération moderniste (approximativement, 1930-1950) et la génération de l'État (à partir des années 1950-1960).

A travers ces portraits-type, je souhaite définir la position traductive de ces auteurs-traducteurs, en étudiant leur biographie langagière, culturelle et littéraire. J'examinerai la place qu'ils occupent dans le polysystème hébraïque ainsi que leur rapport avec la poésie française en général et avec celle de Baudelaire en particulier.

³⁰ Notamment, Jauss Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Coll. Bibliothèque des idées, Paris, 312 p.; Jauss Hans Robert, 1988, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, Coll. Bibliothèque des idées, Paris, 464 p.

³¹ Entre autres, Miron, 1987 *op. cit.* ; Harshav, 1999 *op. cit.*; Harshav Benjamin [Binyamin], 2007, *The Polyphony of Jewish Culture*, Stanford University Press, 296 p.

Parallèlement, je chercherai à saisir, à travers eux, l'horizon traductif³² de chacune des générations d'auteurs-traducteurs auxquelles ils appartiennent. J'analyserai également la situation linguistique et culturelle de ces auteurs-traducteurs ainsi que les normes traductionnelles qui caractérisaient chacun de ces moments constitutifs de l'histoire de la poésie et de la traduction poétique en l'hébreu moderne³³.

Les questions auxquelles je chercherai donc à répondre dans cette partie (ainsi que dans celle consacrée à l'histoire des traductions au chapitre 1) sont en particulier les suivantes : qui sont les traducteurs de la poésie baudelairienne en hébreu moderne ? Étaient-ils traducteurs professionnels ou amateurs ? Auteurs-traducteurs ou traducteurs de métier ? Quelles étaient leurs langues d'origine et de culture, et de quelles langues traduisaient-ils ? Quelle était la part du français dans leur œuvre traductionnelle ? Parmi les auteurs-traducteurs, y avait-il des poètes majeurs de l'hébreu moderne ? Dans l'œuvre hébraïque des auteurs-traducteurs en question décèle-t-on une influence baudelairienne importante ? A quelles générations poétiques appartenaient-ils, et quel était leur horizon traductif dans le contexte de leurs générations respectives ? Quelle était leur conception théorique et pratique de la traduction ?

Cette partie et la suivante sont notamment inspirées des études traductologiques de Gideon Toury³⁴ et de la méthode développée par Antoine Berman dans son ouvrage *Pour une critique des traductions: John Donne*.³⁵

³² J'emprunte le concept d'« horizon » à Hans Robert Jauss qui l'a extrait de la philosophie heideggerienne pour l'introduire dans le domaine de l'herméneutique littéraire. Voir notamment Jauss 1988, *op. cit.*, p. 25-26. Je suis en cela le traductologue français Antoine Berman qui définit l'horizon traductif comme « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir, et le penser d'un traducteur. » Berman Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Coll. Bibliothèque des idées, Paris, p. 79.

³³ Pour des détails supplémentaires sur la méthodologie de mon trajet analytique dans ce chapitre, voir Chapitre 2 (Preliminaires).

³⁴ Notamment: Toury Gideon, 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia, 311 p.; Toury Gideon, 1980, *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University Tel-Aviv, 159 p.; Toury Gideon, 1977, *Normot shel tirgum vehatirgum hasifrut leivrit bashanim 1930-1945* (Normes de traduction et la traduction littéraire en hébreu 1930-1945), Hamakhon lepoetika vesemiologia a'l-shem Porter, Université de Tel-Aviv, Tel-Aviv, 296 p. (en hébreu).

³⁵ Berman Antoine, 1995, *op. cit.*

Dans le troisième chapitre, je proposerai une étude comparée de différentes traductions hébraïques de poèmes baudelairiens. À travers une vaste analyse comparative de traductions de quatre poèmes de Baudelaire extraits des *Fleurs du Mal*, j'examinerai en détail la poétique traductionnelle de chacun des trois auteurs-traducteurs étudiés dans la partie précédente ainsi que celle de huit autres traducteurs (onze au total). Cette analyse, couvrant les trois principales générations de la poésie hébraïque moderne, me permettra d'observer l'évolution et les modifications des normes traductionnelles sur l'axe du temps, à partir des premières décennies du vingtième siècle jusque dans les années 1990.

Dans cette troisième partie de ma thèse, je me pencherai, entre autres, sur les questions suivantes : quelles sont les principales caractéristiques de la poétique de chacun des traducteurs étudiés ? Dans quelle mesure chacune des traductions données est-elle adéquate au texte-source ? S'agit-il plutôt d'une traduction « cibliste » (*target-oriented*) ou « sourcière » (*source-oriented*)³⁶ ? Dans quelle mesure chacune d'elles constitue-t-elle un poème en hébreu ? Comment les caractéristiques de chaque traduction reflètent-elles les normes stylistiques, lexicales, formelles et prosodiques de sa génération (et éventuellement de l'école poétique à laquelle le traducteur adhérerait) ?

En plus des travaux déjà évoqués de Toury et de Berman, je me suis également inspiré, dans cette partie, de la méthode proposée par Even-Zohar dans son article déjà évoqué "Spleen לבודליר בתרגום לאה גולדברג: לאופי ההכרעות בתרגום שירה"³⁷ écrit dans la lignée des études formalistes et linguistiques de Roman Jakobson – notamment sa microscopie du dernier « Spleen »³⁸ ainsi que son étude des « Chats » de Baudelaire³⁹ réalisée en collaboration avec Claude Lévi-Strauss. La méthodologie de l'étude comparative est détaillée dans les préambules au chapitre 3.

³⁶ Voir Ladmiral Jean-René, 1994, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 274 p. [édition revue et augmentée]; Ladmiral Jean-René, 2015, *Sourcier ou cibliste : les profondeurs de la traduction*, Les Belles Lettres, Coll. Traductologiques, Paris, 304 p.

³⁷ Even-Zohar, 1975, *op. cit.*

³⁸ Jakobson, Roman, 1967, « Une microscopie du dernier "Spleen" dans les Fleurs du Mal », *Tel Quel* n° 29, p. 12-24.

³⁹ Jakobson Roman et Levi-Strauss Claude, 1962, « "Les chats" de Charles Baudelaire », *L'homme* 2, n° 1, pp 5-21

Quelques remarques techniques

Les textes de Baudelaire cités dans cette thèse sont issus de l'édition suivante: Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris, 1975-1976, Tomes 1 et 2. Les données biographiques des auteurs et des traducteurs sont issues, de façon complémentaire, des ouvrages : *Encyclopaedia Judaica*⁴⁰, les dictionnaires biographiques de Getzel Kressel⁴¹ et de David Tidhar⁴², et le lexique Heksherim des auteurs israéliens édité par Yigal Schwartz et Zisi Stavi⁴³.

Dans le cas contraire, j'apporterai les renseignements nécessaires quant aux sources.

Les traductions des textes en français sont les miennes, sauf si une autre source est indiquée. Une seule exception : les citations bibliques sont tirées de la *Bible de Jérusalem*⁴⁴. Les citations du Nouveau Testament sont tirées de la traduction œcuménique de la Bible. La translittération de l'hébreu a été faite selon la prononciation de l'hébreu israélien actuel (voir tableau).

⁴⁰ *Encyclopaedia Judaica*, 2006, New York, Macmillan Reference USA, 22 vol. [deuxième édition].

⁴¹ Kressel Getzel, 1965-1967, *Leksikon hasifrut hai'vrit badorot haakhronim* (Lexique de la littérature hébraïque des dernières générations), Sifriyat Poa'lim, Merkhavia, 2 vol. [en hébreu].

⁴² Tidhar David, 1948-1970, *Entziklopedya lakhalutzey hayishuv uvonav* (Encyclopédie des fondateurs et des constructeurs d'Israël), Tel-Aviv, 19 vol. [en hébreu].

⁴³ Schwartz Yigal et Stavi Zisi (éd.), 2014, *Leksikon heksherim lesofrim isreelim* (Lexique Heksherim des auteurs israéliens), Université Ben-Gurion du Néguev et Dvir, Beer-Sheva [en hébreu].

⁴⁴ *Bible de Jérusalem*, 1998, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, Editions du Cerf.

Transcription⁴⁵

Nom des lettres	Lettres hébraïques	Transcription
Alef	א	a,e,i,o,u
Bet	ב	B
	בּ	V
Gimel	ג	G
	גּ	Dj
Dalet	ד	D
Hé	ה	H
Vav	ו	V/W
Zayin	ז	Z
	זּ	J
Kheth	ח	Kh/H (certains noms propres)
Tet	ט	T
Yod	י	Y/I
Kaf	כ	K
	כּ	Kh
Lamed	ל	L
Mem	מ/ם	M
Nun	נ/ן	N

⁴⁵ La présente transcription s'applique pour tous les termes d'origine hébraïque à l'exception des noms propres ou noms de famille dont il existe une version communément reçue en lettres latines (par ex : Tchernikhovsky, Rübner, etc.).

Samekh	ס	S
A'yin	ע	Voyelle + '
Pé	פ	P
	ף/פ	F
Tsadi	צ	TZ
	ץ	CH
Kof	ק	K
Resh	ר	R
Shin	שׁ	Sh
	שׂ	S
Tav	ת	T

1. Chapitre I : *Les Fleurs du Mal* et la poésie hébraïque: réception, présence et influences

1.1 Préambules

Pour retracer le contexte dans lequel l'auteur des *Fleurs du Mal* fit ses premières apparitions dans l'univers de la poésie hébraïque, une trentaine d'années après sa disparition (1867) et une quarantaine d'années après la première parution de son chef-d'œuvre en France (1857), il nous faut tourner le regard vers la Russie d'une part et vers l'Allemagne d'autre part. En ceci Baudelaire ne fait d'ailleurs pas exception: la poésie hébraïque moderne, telle qu'elle prend forme à la fin du XIX^e siècle, réside et se compose presque entièrement en Europe de l'Est, dans les contrées de la Zone de Résidence où les Juifs étaient cantonnés par le pouvoir russe impérial jusqu'en 1917. Ses grands centres sont les villes d'Odessa et de Varsovie, et dans une moindre mesure Vilnius. Cette poésie renaissante entretient des liens très étroits avec la littérature russe, en premier lieu, mais également avec la culture allemande, les auteurs de la génération dite « de la Renaissance » de l'hébreu moderne (דור התחייה) ayant tous, presque sans exception, le russe comme première langue de culture et très souvent l'allemand comme langue de culture supplémentaire⁴⁶.

Ces auteurs polyglottes dont la langue maternelle est, dans la grande majorité des cas, le yiddish et qui apprennent l'hébreu très tôt – dans un contexte religieux d'abord, puis dans un contexte plus 'moderne' où la lecture des ouvrages hébraïques de la Haskala⁴⁷ joue un rôle majeur – se mettent dès leur adolescence à lire la littérature européenne classique en russe et souvent aussi en allemand.

⁴⁶ Leur maîtrise du yiddish qui est, nous le savons, une langue germanique, facilite leur lecture et leur maîtrise de l'allemand.

⁴⁷ La Haskala (littéralement: *instruction*), les Lumières juives, dans le cadre desquelles se développe une nouvelle littérature, d'abord en hébreu puis également en yiddish. Dans notre contexte il s'agit de la littérature hébraïque des Lumières juives écrite en Europe centrale et orientale dès la fin du XVIII^e siècle. La langue de cette littérature est encore l'hébreu classique, et notamment sa couche biblique. Voir Miron Dan (2007b), « Sifrut Hahaskala Bei'vrit » (La littérature de la Haskala en hébreu), in Miron Dan et Hever Hannan (ed.), 2007, p. 25-41, (en hébreu).

C'est notamment par l'intermédiaire du russe que se tissent les premiers liens des auteurs de la Renaissance de l'hébreu moderne avec la Modernité poétique européenne; d'abord comme lecteurs, et ensuite comme auteurs qui subissent l'influence des pionniers de la poésie moderne en Russie, mais aussi – à travers des traductions russes – de la poésie moderne en Europe occidentale en général et en France en particulier. C'est donc dans ce contexte slave qu'ils découvrent aussi cette œuvre éminente de la Modernité poétique française qu'est la poésie baudelairienne : par le biais des traductions russes d'une part et à travers l'œuvre d'auteurs russes qui admiraient déjà la poésie du poète parisien et subissaient l'influence de ses innovations poétiques d'autre part.

1.2 David Frishmann et les premières apparitions des *Fleurs du Mal* en hébreu

Avant de parler plus en détail du contexte slave, tournons d'abord notre regard vers l'Allemagne où est publié en 1892 un ouvrage polémique qui jouira d'une immense popularité et qui suscitera un très vif intérêt parmi les intellectuels juifs en Europe centrale et orientale et, bien évidemment aussi, parmi les jeunes auteurs de la Renaissance hébraïque. L'intérêt que ces derniers portèrent pour l'ouvrage en question – *Dégénérescence*⁴⁸, *Entartung* en allemand – fut d'autant plus vif que son auteur, l'écrivain et médecin Max Nordau (Budapest 1849 – Paris 1923), était un leader sioniste de premier rang et le futur cofondateur, avec le journaliste viennois Théodor Herzl, de l'Organisation Sioniste Mondiale (1897).

Dégénérescence est un essai esthétique-médical qui envisage les phénomènes de l'art et de la littérature moderne de la fin du XIX^e siècle en employant un vocabulaire et des critères empruntés au domaine de la médecine, en particulier de la psychopathologie. Loin d'être une étude théorique neutre, cet ouvrage majeur de Nordau est une impétueuse attaque, fruit d'un curieux mélange entre une véhémence

⁴⁸ Nordau Max, 2009, *Dégénérescence*, L'Âge d'homme, coll. Idea, Lausanne, 400 p. [traduit de l'allemand par Auguste Dietrich].

moralisatrice digne d'un prêcheur et un ton scientifique d'apparence analytique et rationnelle, contre ce qui est considéré par l'auteur comme l'art *dégénéré*.⁴⁹

Fort de sa conviction que la bonne littérature doit être saine et contribuer à la santé mentale de ses lecteurs, Max Nordau qualifie l'œuvre de quelques-unes des plus grandes figures de la Modernité littéraire et poétique de dégénérée et de mentalement dangereuse⁵⁰; parmi les auteurs « dégénérés », définis comme des personnalités décadentes et malades dont le système nerveux vicié n'est bon qu'à créer des œuvres malsaines, dangereuses pour leur public, il compte Nietzsche, Ibsen, Wilde, Maeterlinck, Tolstoï et bien-sûr Baudelaire qui est, selon Nordau, le précurseur principal de l'avilissement littéraire.

It goes without saying that he treated Baudelaire with contempt. He characterized him as "Mystiker und Erotomane" worthy of attention only because of his nefarious influence on contemporary European literature. Nordau expatiated mainly on Baudelaire's various "perversities", including his predilection for the olfactory sense which in Nordau's distorted representation becomes an obsession with "rot, decay and pestilence". Nordau's book provided the adversaries of modernism in all of Europe with a convenient arsenal of pseudoscientific arguments for years to come.⁵¹

Traduit en russe en 1894, l'ouvrage de Nordau suscita de nombreux débats parmi les intellectuels de l'Empire tsariste, et en particulier parmi les intellectuels et les auteurs juifs⁵². De manière quelque peu inattendue, la question de la dégénérescence pathologique dans les arts s'entremêlait dans l'esprit de quelques intellectuels juifs avec la question sioniste. En effet, le même vocabulaire médical employé pour désigner les auteurs décadents était utilisé par Nordau et ses

⁴⁹ Voir Stanislawski Michael, 2001, *Zionism and the Fin de Siècle : Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, University of California Press, 303p.; Potolsky Matthew, 2016, *The Decadent Republic of Letters : Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. University of Pennsylvania Press, 240 p. ; Wanner Adrian, 1996, *Baudelaire in Russia*, University Press of Florida, 253 p.

⁵⁰ Voir Sapiro Gisèle, 2010, « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2 (n° 6), p. 13–23.

⁵¹ Wanner, 1996, p. 115.

⁵² Bar-Yosef, 1997 *op. cit.*, p. 27-29.

admirateurs lorsqu'ils parlaient de la Condition Juive en Diaspora; celle-ci était considérée comme une maladie dont le sionisme devait être le remède. Bar-Yosef cite à ce sujet l'auteur sioniste Reuven Brainin (1862-1939), qui rapporte les propos de Nordau dans un discours prononcé à Berlin: « En 1896 je me mis à connaître la maladie de mon peuple [...]. A présent je suis sioniste; je connais à la fois la maladie et son remède ».⁵³ Le retour et l'établissement du peuple juif en Terre-Sainte serait donc la réponse à l'Ennui – le mot n'est pas choisi au hasard – de l'existence diasporique.

C'est dans ce contexte explosif, en liaison à cette polémique, que le nom de Baudelaire est cité pour la première fois en hébreu et que ses convictions en matière de poésie sont exposées au public hébraïque. C'est le poète et traducteur David Frishmann (1859-1922), rédacteur en chef des revues הדרור (*La Génération*) puis התקופה (*L'Époque*) et traducteur, entre autres, de Nietzsche, d'Andersen, d'Oscar Wilde, de George Eliot, de Tagore, de Maeterlinck et de Pouchkine, qui est à l'origine de cette première apparition de l'auteur des *Fleurs du Mal* en hébreu⁵⁴.

Frishmann, qui entretient un rapport très complexe avec la pensée de Nordau⁵⁵ (dont il traduit par ailleurs une vingtaine de contes destinés aux enfants), est un grand admirateur de la poésie moderne, en général, et des symbolistes francophones en particulier⁵⁶. Loin de chercher un quelconque remède à la « maladie » juive, c'est au contraire le refus de tout engagement politique et la conviction de la primauté de l'Art sur les questions nationales et sociales qui attirent cette grande figure des Lettres hébraïques chez Baudelaire comme chez ses disciples symbolistes et décadents.

Frishmann était vraisemblablement attiré par Baudelaire, le poète parisien décadent qui choquait les bourgeois, en raison de sa modernité, de son

⁵³ "בשנת 1896 החיליתי להכיר את מחלת עמי [...] . עתה הנני ציוני, אני יודע גם את המחלה וגם את הרפואה", cité dans Bar-Yosef, 1997 *op. cit.*, p. 31.

⁵⁴ Sur Frishmann voir aussi Ch.1 1.34.

⁵⁵ Voir Parush Iris, 1992, *Kanon Sifrutî Veideologia leumit* (Le canon littéraire et l'idéologie nationale), Mosad Bialik et L'Université Ben Gurion du Néguev, Jérusalem, 388 p. (en hébreu).

⁵⁶ Voir Gilboa Menukha (éd.), 1975, *Ben realizm leromantika : a'l darko shel David Frishmann babikoret* (Entre le réalisme et le romantisme: la voie critique de David Frishmann), Hakibutz hameukhad et l'Université de Tel-Aviv, 215 p.; Kremer Shalom, 1984, *Frishman Hamvaker* (Frishman comme critique), Mosad Bialik, Jérusalem, 148 p. (en hébreu).

éloignement de toute chose nationale et de son emmurement dans un univers personnel. Dans la poésie de Baudelaire il trouva une antithèse à la poésie « positive », mobilisée, rédigée par les auteurs de la génération de « L'amour de Sion » (חיבת ציון) et des débuts de la « Renaissance » qui se lamentaient sur le désastre de leur peuple avec maintes larmes et gémissements. Ils peignaient l'objet de leurs rêves – Eretz Israël, un pays qu'il ne connaissaient qu'à travers les livres – en employant des descriptions nostalgiques ou utopiques où foisonnaient les pelouses, les arbres, les rivières et les sources le long des vallées et des montagnes. Dans la poésie de Baudelaire il trouva les échos de l'incertitude de l'homme moderne qui vit sa vie aliénée dans la grande ville, qui s'essaie dans toutes les expériences humaines, et qui enveloppe de sa vision les hauteurs du ciel tout comme les gouffres de l'abjection et de l'enfer.⁵⁷

Dans sa revue hébraïque varsoivienne הדר Frishmann publia donc en 1901 un article intitulé « Charles Baudelaire » et signé Saul Goldman (ד"ר שאול גאָלדמאַן)⁵⁸. Il s'agit d'un long essai monographique qui est une sorte d'introduction à la pensée et à la poésie de l'auteur des *Fleurs du Mal*, et dans lequel l'auteur intègre une dizaine de traductions littérales de poèmes baudelairiens. Certes, Baudelaire y est présenté comme un décadent, mais ce terme perd la valeur éminemment péjorative qu'il avait chez Nordau pour devenir plus neutre :

Définissons Baudelaire comme décadent, ne serait-ce que pour donner un nom à son art. Quoi qu'il en soit, il est évident qu'il n'était pas une personne méprisable (איש נפסד ונפסל) et ceci pour la simple raison qu'il créa pour nous quelque chose de supérieur.⁵⁹

⁵⁷ פרישמן נמשך ככל הנראה לבודלר, המשורר הפריזאי הדקדנטי, שהדהים את הבורגנים, בשל המודרניות שלו, בשל התרחקותו מן הלאומי ובשל התבצרותו במישור האישי. הוא מצא בשירת בודלר אנטיתזה לשירה ה"חיובית", המגויסת, של המשוררים מדור 'חיבת ציון' ומראשית דור 'התחייה', אשר קוננו על שבר בת עמם ברוב דמעות ואנחות. את מושא חלומותיהם - ארץ-ישראל, שאותה הכירו מן הספרים בלבד - תיארו בתיאורים נוסטלגיים או אוטופיים, עטורי דשא, עצים ושפע של פלגים ומעיינות היורדים בבקעה ובהר. בשירת בודלר מצא הדים להתלבטותו של אדם מודרני, החי חיים מנוכרים בכרך הגדול, המתנסה בכל הניסיונות האנושיים, ומקיף בחוג ראייתו את גובהי השמים ואת תהומות החלאה והשאול" Shamir, 2008 *op. cit.* p. 230.

⁵⁸ Goldman Saul [Paul], 15.8.1901 et [la suite du même article] 22.8.1901, « Charl Bodler » (Charles Baudelaire), in *Hador* vol.1 n° 32 et n° 33, Varsovie (p. 6-8) et (p. 7-9) respectivement (en hébreu).

⁵⁹ "נקרא-נא לבודלר שם דיקדנט - ולו רק בשביל שמלאכת המחשבת שלו לא תהיה בת בלי שם. בכל אופן ברור הדבר, שלא היה זה איש נפסד ונפסל, וזה משום הטעם האחד: משום שיצר לנו דבר גדול." Goldman Saul [Paul], 15.8.1901, « Charl Bodler » (Charles Baudelaire), in *Hador* vol.1 n° 32 Varsovie, p. 7 (en hébreu).

Repris plus tard dans les œuvres complètes de Frishmann sous sa propre signature, cet article fut largement considéré par la recherche littéraire comme l'œuvre de Frishmann lui-même. Cependant, il s'agit en réalité – comme l'a prouvé récemment Ronen Sonis⁶⁰ – d'une traduction d'un essai publié six mois plus tôt (en février 1901) dans le journal viennois « Neue Freie Presse »⁶¹ par Paul Goldmann (*Saul* n'est donc que la forme hébraïsée du prénom allemand de l'auteur), journaliste et critique littéraire juif né à Breslau en 1865 et mort à Vienne en 1935. Les extraits de poèmes cités dans l'article sont également traduits de l'allemand et non pas de l'original français.

Cette récente découverte diminue-t-elle le rôle primordial traditionnellement attribué à Frishmann dans l'introduction de l'œuvre de Baudelaire en hébreu ? Rien n'est moins sûr. En effet, le geste crucial, au début du vingtième siècle, consistait à présenter l'œuvre de Baudelaire au public hébraïsant qui l'ignorait jusqu'alors et à « réhabiliter » sa personne face aux accusations de dégénérescence qui lui collaient à la peau. Que l'article publié par Frishmann dans la prestigieuse revue *הדר* ait été une traduction ou un texte original, il assumait à coup sûr ce double rôle.

Mais Frishmann ne se contenta pas de cette première publication et poursuivit son projet de faire connaître le poète parisien au public hébraïque en traduisant (en 1905 et en 1909)⁶² sept des poèmes en prose de Baudelaire et en publiant un article supplémentaire⁶³ où il était question de la poésie symboliste francophone et de son grand précurseur, l'auteur des *Fleurs du Mal*.

1.3 Les *Fleurs du Mal* et les débuts de la poésie de l'hébreu moderne

Or, l'entrée de notions essentielles à l'œuvre de Baudelaire dans la poésie des auteurs de la Renaissance hébraïque précéda la parution de son œuvre en hébreu et ne

⁶⁰ Dans un article à paraître.

⁶¹ Journal connu dans l'histoire du Sionisme pour ses deux correspondants successifs à Paris à la fin du XIX^e siècle: Théodor Herzl et Max Nordau, les deux cofondateurs du premier congrès sioniste.

⁶² Pour les détails des publications voir Ch.1 2.2.

⁶³ Frishmann David, Juillet 1905, « Halirika Hakhadasha bifrantzya » (La nouvelle poésie en France), in *Hazman*, p. 201-217 (en hébreu).

dépendait pas d'elle. C'est par le biais des traductions russes des *Fleurs du Mal*⁶⁴, d'une part et de l'œuvre de poètes russes (notamment de l'école symboliste) ayant subi l'influence de Baudelaire⁶⁵, d'autre part, que des auteurs hébraïques importants – Haim Nahman Bialik en tête⁶⁶ – découvrirent certaines idées fondamentales de la poésie baudelairienne et les intégrèrent dans leurs œuvres en hébreu.

1.31 Haim Nahman Bialik

L'œuvre de Bialik (Radi, Ukraine, Empire Russe 1873 – Vienne 1934), « Poète national » du mouvement sioniste et grande figure de la génération de la Renaissance de la poésie hébraïque, subit l'influence de la poésie symboliste française en général et de celle du poète des *Fleurs du Mal* en particulier, même s'il ne pouvait pas les lire directement en français.

Bialik fit donc la connaissance de la Décadence européenne⁶⁷ à travers la littérature et la culture russes contemporaines et dans le contexte des convictions et des opinions qui se répandaient alors en Russie et qui laissaient également leur empreinte sur la littérature hébraïque qui s'y composait. Il est fort probable que les contacts de Bialik avec la littérature de la Décadence se soient tous réalisés indirectement, à travers la presse et les critiques littéraires en russe et en hébreu et à travers ses lectures d'ouvrages d'auteurs qui lisaient le français et l'allemand et qui connaissaient la littérature décadente dans l'original (Frishmann, Berdichevsky et d'autres), mais aussi à travers les discussions qu'il mena avec certains écrivains et critiques.⁶⁸

⁶⁴ Au sujet des traductions russes des poésies baudelairiennes voir Wanner Adrian, 1996 *op. cit.*

⁶⁵ Voir Donchin Georgette, 1958, *The influence of French symbolism on Russian poetry*, Mouton, The Hague, 239 p; De la Fortelle Anastasia Vinogradova, 2010, *Les aventures du sujet poétique : le symbolisme russe face à la poésie française*, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence, 210 p.

⁶⁶ Bar-Yosef, 1997 *op. cit.*, p. 87.

⁶⁷ Sous l'appellation générale « Décadence », Bar-Yosef range également les Symbolistes français et Baudelaire.

⁶⁸ "ביאליק נחשף אפוא לדקאדנס האירופי במיצוען של הספרות והתרבות הרוסית בנות זמנו ובתוך אקלים האמונות והדעות ששרר ברוסיה והטביע את חותמו גם על הספרות העברית שנוצרה שם. ייתכן מאוד שמגעיו של ביאליק עם ספרות הדקאדנס התרחשו ברובם בדרכי עקיפין, באמצעות פובליציסטיקה ומאמרי ביקורת ספרות ברוסית ובעברית, באמצעות קריאה ביצירות של סופרים שקראו צרפתית וגרמנית והכירו את ספרות הדקאדנס במקורה (פרישמן, ברדיצ'בסקי ואחרים), ובאמצעות שיחות עם סופרים ומבקרים." עמ' סופרים ומבקרים.

Bar-Yosef, 1997 *op. cit.*, p.60-61.

La recherche littéraire israélienne des dernières décennies – notamment les travaux de Dan Miron⁶⁹, Hamutal Bar-Yosef⁷⁰, Ziva Shamir⁷¹ ou encore Hagai Rogani⁷² – a insisté sur l'influence de Baudelaire sur Bialik et a mis en avant un certain nombre d'éléments caractéristiques de sa poésie qui sont clairement redevables de l'œuvre baudelairienne. Une lecture comparative de ces deux corpus poétiques étant en dehors du propos de mon actuelle étude, je me contenterai de rapporter quelques conclusions essentielles de ces recherches sur la manière dont des notions éminemment baudelairiennes peuvent être décelées dans l'œuvre du grand poète de la Renaissance hébraïque.

Miron et Bar-Yosef signalent, en premier lieu, l'emploi fréquent dans la poésie de Bialik du terme שיממון, *shimamon* (ou, en hébreu ashkénaze, *shimomoin*), qui n'est autre que la traduction d'une des notions baudelairiennes les plus cruciales: L'Ennui. Il s'agit d'un terme biblique à l'origine, dérivé du nom שממה, *désert, lieu infréquenté*; mais dans la bible le mot שיממון signifie, dans ses deux occurrences⁷³, une détresse matérielle comparable à celle de l'assoiffé dans le désert, ou, selon d'autres exégèses, une grande peur, un effroi. C'est Bialik qui confère à ce nom sa signification moderne, laquelle relève du domaine mental. Dans sa poésie on trouve également à plusieurs reprises – toujours dans cette nouvelle acception – d'autres termes dérivés de ce même radical ש.מ.ם. ביום קיץ יום חום dans le poème שומם היקום) *Dans la chaleur d'un jour d'été*⁷⁴; משירי הקיץ משמימים ומייגעים את נפשי; *Des chants de l'été*⁷⁵; etc.)⁷⁶.

⁶⁹ Miron Dan, 1986, *Hapreda min haani hea'ni : mahalakh behitpathkut shirato hamukdemet shel Bialik, 1891-1901* (L'adieu au moi pauvre : une étape dans le développement de la poésie de Bialik des premiers temps, 1891-1901), Hauniversita Haptukha, Tel-Aviv, 421 p. (en hébreu); Miron Dan, 1987, *Boa Layla : hasifrut hai'vrit ben higayon leigayon bemifne hamea hae'srim, i'yunim biytzirot Bialik veberdichevsky* (Vienne la nuit : la littérature hébraïque entre raison en nonsense au tournant du siècle, lectures d'ouvrage de Bialik et de Berdichevsky), Dvir, Tel-Aviv, 234 p. (en hébreu).

⁷⁰ Bar-Yosef, 1997 *op. cit.*

⁷¹ Shamir Ziva, 1987, *Hashira meain timatze : ars poetika beshirat Bialik* (Et la poésie, où la trouve-t-on ? L'art poétique dans l'œuvre poétique de Bialik), Papirus, Tel-Aviv, p. 229-235 (en hébreu); Shamir Ziva, 2008 *op. cit.*

⁷² Rogani Hagai, « Shalosh a'rim belei kayitz : shirey krakh meet Bialik veAlterman behashpaa't bodler » (Trois ville en un soir d'été : des poèmes urbains de Bialik et Alterman sous l'influence baudelairienne), sur le site Nathan Alterman, disponible sur : www.alterman.org.il/LinkClick.aspx?fileticket=otyuv1bLbF0%3d&tabid=65&mid=455 (en hébreu).

⁷³ "ואכלו לחם במשקל ובדאגה ומים במשורה ובשממון ישתו" (Ezéchiel, 4; 16: *On mangera dans l'angoisse du pain pesé, on boira avec effroi de l'eau mesurée*) et "לחמם בדאגה יאכלו ומימיהם בשממון ישתו" (Ezéchiel, 12; 19: *Ils mangeront leur pain dans l'angoisse, ils boiront leur eau avec effroi*). Toutes les citations de l'Ancien Testament sont extraites de la Bible de Jérusalem (sauf indication contraire).

⁷⁴ L'univers est vague et ennuyeux; Bialik Haim Nahman, 2004, *Hashirim* (Les poèmes), [éd. Holtzman Avner], Dvir, Or Yehuda, p. 55 (en hébreu).

Bar-Yosef distingue entre deux types d'emploi du terme שיממון et de ses dérivés dans la poésie de Bialik. D'une part, c'est l'Ennui baudelairien « classique », un état d'âme fortement mélancolique, un abattement mental qui épuise toute l'énergie vitale⁷⁷. Cet emploi est celui qu'on trouve, par exemple, dans le vers déjà évoqué de ⁷⁸משירי הקיץ (*Des chants de l'été*), poème que Bar-Yosef rapproche du 4ème Spleen (*Quand le ciel bas et lourd...*)⁷⁹, ou encore dans le poème שירתי (*Mon chant*)⁸⁰ où l'Ennui est perçu comme un élément constitutif de l'expérience psychologique qui engendre la création poétique⁸¹.

Mais dans d'autres poèmes de Bialik, l'Ennui est perçu, toujours selon Bar-Yosef, comme la métaphore d'un malaise collectif, comme une représentation de la condition spirituelle des Juifs en Diaspora (faisant ainsi écho à la notion de la dégénérescence de Nordau telle qu'elle s'appliquait politiquement). Ainsi, par exemple, dans la première strophe d'un poème qui trace une sorte de portrait collectif du peuple juif רב מה רב, אוי מה רב (*Qu'il est profond, hélas*)⁸² où l'Ennui exprime le manque de foi dans la possibilité d'un quelconque changement social⁸³; ou encore dans le poème *Appelez les serpents* (קראו לנחשים) où l'Ennui est présenté comme l'opposé du résurgence nationale du peuple juif⁸⁴.

⁷⁵ Mon âme est assommée et ennuyée. *ibid* p. 62.

⁷⁶ Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 87-88.

⁷⁷ Bar-Yosef précise cependant que chez Bialik comme chez les poètes russes symbolistes l'Ennui n'est pas forcément le lot du citadin cultivé et blasé qui vit dans l'aisance des grandes villes, mais il est le plus souvent lié à des paysages non-urbains, et notamment à des espaces désertiques et glacés. Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 94.

⁷⁸ "ידידי וחברי הנעים! / זה-שש-לשה שבועות תמימים / משמימים ומיגעיים את-נפשי / ימי סגריר, שמים מגשימים." (Mon ami, mon agréable camarade / Cela fait trois longues semaines / que mon âme est assommée et ennuyée / par des jours nuageux et un ciel pluvieux). Bialik, 2004 *op. cit.* p. 55.

⁷⁹ Baudelaire Charles, 1975, *Œuvres Complètes* [texte établi, présenté et annoté par Pichois Claude], Gallimard NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris [tome I], p. 74. Désormais: OC1.

⁸⁰ Bialik, 2004 *op. cit.* p. 110.

⁸¹ Le chant du grillon, alter ego du poète, est qualifiée d'ennuyé « comme la mort et comme la vanité de la vie d'une prière » (שוממה כמות, כהבל חיי תפלה); Il est, de surcroît, dans un deuil qui n'a ni fin ni raison ("ואבלה, בלי אחרית ותקלה אבלה"). *ibid*.

⁸² Bialik, 2004 *op. cit.* p. 50.

⁸³ "מה רב, אוי, מה רב השממון / בארץ המלאה הפתוחה, / שהכל נתנת היא לנו, / אך-אחת לא-תתן – מגוחה!" (Qu'il est profond, hélas!, l'Ennui, / Dans la terre pleine et ouverte / Qui nos donne tout / Sauf une chose: le repos). *ibid*.

⁸⁴ "נבלו חייכם בשממון, בעירם ובכיב כל" (Votre vie flétrit dans l'Ennui, la nudité et l'indigence). Bialik, 2004 *op. cit.* p. 184.

*Bialik « judaïse » l'Ennui et lui confère un sens juif d'actualité : ce n'est pas la lassitude d'un « dandy » urbain dont l'âme est repue de luxe et de femmes ; c'est au contraire la frustration de Juifs qui tentent de toutes leurs forces de s'intégrer dans la société européenne mais qui y restent néanmoins étrangers et rejetés.*⁸⁵

Cependant, l'Ennui n'est qu'un des trois éléments du « triangle baudelairien »⁸⁶ dans la poésie de Bialik, pour reprendre la définition de Bar-Yosef. Autrement dit, il est un des trois éléments fondamentaux empruntés à l'œuvre de Baudelaire directement ou indirectement par Bialik et qu'on retrouve à maintes reprises dans sa poésie. Le deuxième de ces trois *topoi* est le symbole du chat. En effet, cet animal domestique, tant célébré dans les poèmes des *Fleurs du Mal*,⁸⁷ est presque tout aussi courant dans l'œuvre du poète hébraïque⁸⁸. Or, « le chat baudelairien est une projection de l'âme du poète en proie à l'Ennui, mais en même temps c'est le symbole d'une existence mentale mystérieuse, androgyne, qui unit la distinction et la finesse aristocratique d'une part et la sensualité acerbe et mordante privée de tout sentiment et de toute moralité d'autre part »⁸⁹. Au contraire le chat bialikien, tout en jouant des rôles fort similaires, est pourvu d'une fonction supplémentaire : il sert de métonymie et représente la désolation sociale, l'effritement accéléré des structures traditionnelles de la communauté juive⁹⁰. Ainsi, dans le poème *אכן גם זה מוסר אלוהים (Ceci est également un châtement divin)*⁹¹ – diatribe bialikienne contre les intellectuels juifs assimilés – le chat reste à pleurer dans la cendre refroidie du poêle de la baraque détruite ; et dans *והיה כי יארכו הימים (Dans les jours futurs)*⁹², le miaulement du vieux

⁸⁵ "ביאליק "מייהד" את השממון ומקנה לו משמעות יהודית אקטואלית: אין זה שעמום של 'דנד' עירוני, שנפשו בחלה במותרות ובנשים; זהו תסכול של יהודים המנסים בכל כוחותיהם להשתלב בחברה האירופית אך נשארים בה זרים ומנוודים" Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 93.

⁸⁶ Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 86-105.

⁸⁷ Voir, par exemple, les deux poèmes intitulés « Le chat », le sonnet « Les chats », « La géante » (« J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante, / Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux »), « Spleen » (« Mon chat sur le carreau cherchant une litière / Agite sans repos son corps maigre et galeux»), etc. OC1 p.35, 50, 66, 22, 72.

⁸⁸ Dans le corpus poétique relativement mince de Bialik on retrouve cet animal à sept reprises, parfois côte à côte avec la notion de שיממון, l'Ennui. Voir par exemple l'état construit השיממון (le chat de l'Ennui) à la fin du poème על לבבכם ששמם (Sur votre cœur dévasté). Au sujet de cet étonnant état construit éminemment baudelairien voir Tsur Reuven, *Yesodot romantiim veanti romantiim beshirey Bialik, Tchernikhovsky, Shlonsky veAmikhai* (Aspects romantiques et anti-romantiques dans la poésie de Bialik, Tchernikhovsky, Shlonsky et Amichai, Papirus, Tel-Aviv, 1985, p. 36-39 (en hébreu).

⁸⁹ Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 95.

⁹⁰ *ibid* p.100; Shamir, 2009a *op. cit.*

⁹¹ Bialik, 2004 *op. cit.* p. 182.

⁹² *ibid*. p. 201.

matou exprime une sorte de vaine nostalgie qui pousserait comme des champignons malsains dans du bois pourri.

Le troisième élément du « triangle baudelairien » défini par Bar-Yosef est la toile d'araignée. En effet, les araignées et leurs toiles sont encore plus nombreuses que les chats dans l'œuvre de Bialik, et leur rôle, selon Bar-Yosef, y est tout aussi symbolique : « Si le chat représente, dans la poésie de Bialik, l'aspect social de l'Ennui décadent, les toiles d'araignée symbolisent notamment son aspect personnel et mental »⁹³. Ceci est vrai, sans doute, mais peut-on réellement considérer une image qui n'apparaît que fort rarement dans la poésie de Baudelaire comme un topos caractéristique du poète ? Chez Baudelaire on ne trouve de toiles d'araignée que dans deux poèmes: les très célèbres vers du 4^{ème} « Spleen » (« Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux »⁹⁴) ainsi que dans le poème « Sépulture » (« À l'heure où les chastes étoiles / Ferment leurs yeux appesantis, / L'araignée y fera ses toiles, / Et la vipère ses petits »⁹⁵). Dans la littérature symboliste et décadente plus tardive, en revanche, l'araignée est en effet une figure assez courante⁹⁶, et c'est donc plutôt de ce côté qu'il serait intéressant de chercher l'origine – certes indirecte – de cet étonnant foisonnement d'araignées dans l'œuvre du poète hébraïque.

Quant à la notion baudelairienne de Spleen, si ce mot anglais n'est pas employé expressément dans la poésie de Bialik, l'état d'âme qu'il décrit s'y rencontre en revanche très fréquemment. En effet, les poèmes qui expriment un désespoir existentiel et un pessimisme exacerbé sont – paradoxalement, peut-être – très nombreux dans l'œuvre de ce poète « national ». Cet apparent paradoxe fut amplement traité par la recherche littéraire⁹⁷, mais la dette très particulière du

⁹³ Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 101.

⁹⁴ OCI p. 74.

⁹⁵ OCI p. 29.

⁹⁶ Voir Ballestra-Puech Sylvie, 2006, *Métamorphoses d'Arachné, L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Librairie Droz, Genève, 460 p.

⁹⁷ Ainsi, par exemple, le célèbre jugement de Baruch Kurtzweil à ce propos: « On ne doit surtout pas voir dans le thème de la Renaissance le centre de gravité théorique de la poésie de Bialik. *La thématique de la perte* y est infiniment fois plus importante. » (הכובד האידיאית בשירת ביאליק. לאין-ערוך עולה עליו בחשיבותו *נושא האובדן*). " (הכובד האידיאית בשירת ביאליק. לאין-ערוך עולה עליו בחשיבותו *נושא האובדן*).", in Kurtzweil Baruch, 1963, *Bialik utchernikhovsky : mekharim beshiratam* (Bialik et Tchernikhovsky, Etudes sur leurs poésies, Schocken, Tel-Aviv, p. 196 (en hébreu); Dan Miron insiste, lui-aussi, sur la prédominance de la notion du *désespoir existentiel* (היאוש הקיומי) dans l'œuvre de Bialik (voir Miron, 1986 *op. cit.*).

désespoir bialikien au Spleen de Baudelaire fut bien moins souvent évoquée, même si elle paraît incontestable. Bar-Yosef montre dans son étude les différentes manières dont le Spleen est représenté dans un certain nombre de poèmes bialikiens⁹⁸; ainsi, par exemple, le poème ביום סתיו (*Un jour d'automne*) où le jeune Bialik (la pièce fut écrite en 1896 ou 1897 quand il avait 23 ou 24 ans) met dans la bouche de la mère du poète les propos suivants :

[...] כִּסְתוֹ מֵעַן בְּלִי נִגְהוֹת, דְּלוּחִים וְעִכּוּרִים,

בְּלִי-צְחוּק, בְּלִי-גִיל, יְמֵי יְלֻדוּתְךָ הַשְּׂמֵמִים תָּמוּ;

וְכַחֲרֶךָ מִשְׂכִּים אֶל-אֲשַׁנְבֵּךְ נִשְׁקֹפוּ הַנְּעוּרִים,

וּפְנֵיהֶם הַנִּזְעָמִים מִן-הַרְחוּב לְךָ רָעֵמוּ.

וּכְיוֹם-חַל אָחַד אֶרֶךְ חַיִּי תִפֹּל לְךָ נִבְאוּ,

וְחִלּוֹם רַע אָחַד אֶרֶג הָעֶכְבִּישׁ בְּלִבְךָ;

יִדְרֹאוּ, דְּלוּת, רֶפֶשׁ עוֹלָם, צְרוּת לֹא-נִשְׁמָעוּ,

וְיִחַזּוּ לְךָ מִחֲשַׁכֵי עוֹלָם תְּלוּאִים עַל-שְׂמִיךָ – [...] ⁹⁹

Bar-Yosef remarque au sujet de ces strophes :

Comme dans la poésie de Baudelaire et de ses disciples, la dépression est présentée ici non pas comme une molle tristesse romantique ni comme une réaction à la condition de la société ou de la nation, mais à la fois comme un état psychologique existentiel qui est projeté sur la réalité extérieure et comme source d'inspiration poétique. La dépression ne découle pas du Mal existentiel qui caractérise la nature et

⁹⁸ Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 114-125.

⁹⁹ Bialik, 2004 *op. cit.* p. 100; « *Comme un automne sombre et brumeux, morne et gris / Sans joies ni rires, ton enfance morose s'est éteinte; / La jeunesse, hiver précoce, à ta fenêtre est apparue, / Et son visage austère gronde derrière tes murs. // Car tel est ton destin: une vie désolante comme un long jour sans fête; / L'araignée dans ton cœur tissa un mauvais rêve: / Honte, misère, souillure, ineffable détresse, / Éternelles ténèbres à tes yeux suspendues - [...]* », in Bialik Haim Nahman, 2004, *Un voyage Lointain, poèmes* [traduits de l'hébreu par Ariane Bendavid], Editions Stavitz, Paris, p. 125.

*l'homme. [...] Le lien qui se crée dans ce poème entre la dépression et la fange, et entre elles et le Mal, est lui aussi baudelairien.*¹⁰⁰

Mais la ressemblance ne s'arrête pas toujours au niveau de l'inspiration générale ; en effet, un rapprochement direct entre les textes 'splénétiques' des deux poètes s'avère parfois fructueux. Ainsi, dans la troisième strophe très célèbre du poème "צנה" "לו זלזל" (*Une brindille tomba*) on trouve la description d'un homme désespéré qui, abattu et esseulé, cogne sa tête contre le mur dans le noir:

אַחַר – וְנִמְשְׁכוּ לִילוֹת הַזְּעֵה,
לֹא מְנוּחָה וְשָׁנֵת לִי,
בְּדָד אֶתְחַבֵּט בְּאֶפֶל וְאַרְצִיץ
רֵאשִׁי אֶל-כֶּתֶלִי.¹⁰¹

Le fait de cogner la tête contre le mur comme expression de la bile noire et d'un état extrême de désespoir est évidemment à rapprocher de la célèbre strophe du 4^{ème} « Spleen »¹⁰²:

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris,¹⁰³

Un autre thème baudelairien bien connu qui fait son apparition dans un poème de Bialik est celui de l'activité nocturne de la grande ville. Certes, contrairement à

¹⁰⁰ "כמו בשירת בודלר וממשיכיו, הדיכאון מוצג כאן לא כמצב רוח של עצב רומאנטי רך ולא כתגובה על מצב חברתי או לאומי, אלא כמצב פסיכולוגי קיומי המושלך על המציאות החיצונית וכמקור השראה פואטי. הדיכאון אינו נובע מן הרוע הקיומי שבטבע ובאדם. [...] הקשר שנוצר בשיר זה בין דיכאון לרפש, ובין שניהם לרוע, גם הוא קשר בודלריאני".

Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 114.

¹⁰¹ Bialik, 2004 *op. cit.* p. 218; « *Puis - viennent, interminables, les longues nuits d'hiver, / Sans sommeil ni repos; / Seul dans les ténèbres je me débats, et frappe / Ma tête contre le mur.* » in Bialik 2004, *op. cit.* p. 257.

¹⁰² Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 116-117.

¹⁰³ OC1 p. 47.

l'auteur des *Fleurs du Mal*, Bialik n'est pas un poète particulièrement urbain; ses paysages habituels sont ceux des petites bourgades juives et de leurs environs immédiats. Cependant, son poème de 1907 היה ערב הקיץ (*C'était une soirée d'été*¹⁰⁴) – une des ses rares pièces 'urbaines' – est clairement influencé, comme l'observe Hagai Rogani¹⁰⁵, par « Le crépuscule du soir »¹⁰⁶ de Baudelaire. Rogani montre que le poème de Bialik est en fait une parodie de la pièce baudelairienne. Ainsi, les démons malsains de Baudelaire deviennent chez Bialik בנות ליליות, *filles de Lilith*¹⁰⁷. La prostitution qui, chez Baudelaire, « s'allume dans les rues »¹⁰⁸ devient, dans le poème de Bialik, רוח זנונים, *esprit de la débauche*¹⁰⁹, qui enveloppe à la fois את עשבות השדה (les herbes des champs et les pavés des rues¹¹⁰) ; et la criminalité qui s'énonce dès le premier vers du poème baudelairien (« Voici le soir charmant, ami du criminel »)¹¹¹ se mue en la suite de petits péchés auxquels se livre un homme dont la grande concupiscence se heurte à la petitesse de la réalité (כדרכו, במאווייו) להטאיו הקטנים / להגדולים¹¹². Toutefois, la parodie de Bialik ne vise nullement Baudelaire, dont le poème ne sert ici que de base thématique générale, mais plutôt la société juive traditionnelle et sa prudence oppressive.

Ziva Shamir évoque un possible lien entre le poème « Une Charogne »¹¹³ et רק קו שמש (*Un seul trait de soleil te traversa*) de Bialik, une pièce clairement influencée de la poésie décadente¹¹⁴ qui s'adresse à la bien-aimée et qui se termine sur une note de cruauté :

וְכַלְבִּים נִבְלִים בְּהַדְרָה

יְרִיחוּ מִרְחוֹק נִבְלָתְךָ –¹¹⁵

¹⁰⁴ Bialik, 2004 *op. cit.* p. 187.

¹⁰⁵ Rogani [site Nathan Alterman], *op. cit.*

¹⁰⁶ OC1 p.94.

¹⁰⁷ Bialik, 2004 *op. cit.* p. 187.

¹⁰⁸ OC1 p.94.

¹⁰⁹ Bialik, 2004 *op. cit.* p. 187.

¹¹⁰ *ibid.*

¹¹¹ OC1 p. 94.

¹¹² Bialik, 2004 *op. cit.* p. 187.

¹¹³ OC1 p. 31.

¹¹⁴ Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 181-182.

¹¹⁵ *Et des chiens ignobles en présence de ta majesté \ Flaireront de loin ta charogne.* In Bialik, 2004 *op. cit.* p. 128.

L'origine du poème *רק קו שמש אחד עברך*, où les descriptions de la décomposition s'entremêlent avec celles de la floraison, est à placer donc dans le contexte du pessimisme baudelairien des *Fleurs du Mal*, un état d'âme qui s'imprègne de la beauté de la vie dans toute son abjection et qui en fait une seule entité.¹¹⁶

Pour conclure, Shamir énumère au total une quinzaine de poèmes de Bialik où l'on peut repérer des motifs caractéristiques des *Fleurs du Mal*¹¹⁷. Mais elle précise qu'outre ces notions particulières, indirectement ou directement empruntées par Bialik à l'œuvre de Baudelaire, celle-ci lui servait également d'inspiration, voire de leçon poétique, dans un sens bien plus large : c'est notamment à travers cette œuvre que Bialik a pu assimiler la conception moderne de l'expression poétique¹¹⁸:

Des dizaines d'années avant que les modernistes anglais et américains ne prêchassent pour la poésie « difficile », celle qui suspend la perception de la réalité et défamiliarise le familier, Baudelaire affirmait déjà que le poème ne doit pas constituer une élocution claire et distincte mais qu'il suffit au contraire qu'il transmette au lecteur un sentiment vague et évocateur. Pour compenser l'aspect obscur on emploie des mots suggestifs qui créent une atmosphère, et qui – par leur qualité musicale – reconstituent le courant de la pensée. Baudelaire cherchait à atteindre « la magie des mots » en employant fréquemment la synesthésie ; celle-ci estompe les frontières et crée une ambiance voilée même quand l'élocution est logique et la syntaxe est absolument correcte. Suite à sa rencontre directe ou indirecte avec la poésie de Baudelaire, Bialik s'est mis, lui aussi, à composer des synesthésies telles que « Le doux mélange de lumière et d'obscurité » (« Splendeur

¹¹⁶ "הולדתו של השיר 'רק קו שמש אחד עברך' שבו מחלחלים תיאורי הרקב לתוך תיאורי הפריחה, התרחשה אפוא בסימן הלוך הרוחות הפסימי של בודלר ב'פרחי הרוע' שלו, הלוך רוח שהטמיע את יפי החיים בחלאתם והפכם למסכת אחת." Shamir Ziva, 2011, *Hanigun shebilvavo : hashir haliri hakatzar shel Hayim Nahman Bialik* (Le chant dans son coeur : le court poème lyrique de Haim Nahman Bialik), Safra et Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 175 (en hébreu).

¹¹⁷ Shamir, 2009a *op. cit.* p. 231.

¹¹⁸ *ibid.*

»¹¹⁹), ou « La langue des visions » (« L'étang »¹²⁰), et a cherché à atteindre cette pure qualité atmosphérique et musicale.¹²¹

1.32 Les autres poètes de la génération de la Renaissance

Que ce soit par le biais des traductions russes de Baudelaire, par l'intermédiaire des poètes russes symbolistes ou encore à travers la traduction hébraïque de Frishmann, l'influence des *Fleurs du Mal* s'est fait sentir dans l'œuvre d'un certain nombre d'autres poètes de la génération de la Renaissance, amis de Bialik ou ses disciples. On peut s'étonner que dans l'œuvre de l'autre grande figure de cette génération, Shaul Tchernikhovsky (Michaïlovka, Ukraine, Empire Russe 1875- Tel-Aviv 1943), la présence de cette œuvre majeure de la Modernité soit quasiment nulle. Cette absence est particulièrement étonnante si l'on prend en considération la tendance classique de la poésie de Tchernikhovsky qui, à l'instar de son aîné parisien, a été un grand amateur de formes et de conventions rigoureuses et un important réformateur notamment du sonnet¹²². Mais c'est peut-être le caractère urbain et foncièrement pessimiste de l'œuvre baudelairienne qui est resté étranger au tempérament de ce poète résolument optimiste, amateur de la nature et de la campagne, et qui n'avait par ailleurs que peu d'affinités, malgré sa grande culture poétique et son esprit cosmopolite, avec la poésie francophone.

1.321 Yakov Steinberg

¹¹⁹ Bialik, 2004 *op. cit.* p. 114.

¹²⁰ Bialik, 2004 *op. cit.* p. 361. Au sujet de la dette du poème הבריכה au symbolisme voir aussi Miron Dan, 1995, « Hamerkhav kesafa : habrekha keshalav balshani bahafrada ben haani lao'lam » (L'espace comme langage : La mare comme une étape linguistique entre le moi et le monde), in Shavit Uzi et Shamir Ziva (éd.), *A' sfat habrekha : hapoema shel Bialik biri habikoret* (Au bord de La mare : Le long poème de Bialik reflété par la critique), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 165-176 (en hébreu).

¹²¹ "עשרות שנים בטרם דיברו המודרניסטים האנגלו-אמריקאים בזכות שירה 'קשה', המשהה את קליטת המציאות וגורמת להזרת המוכר, קבע בודלר כי אין השיר חייב להיות היגד ברור ומובחן, וכי די שימסור לקורא תחושה עמומה ואבוקטיבית. הפיזוי על אי הבהירות בא באמצעות מילים סוגסטיביות, יוצרות אווירה, ובאמצעות איכות מוזיקלית, המשחזרת את מהלך המחשבה. בודלר חתר לקראת 'המאגיה של המילים' באמצעות השמוש התכוף בסינסטזה (צירוף החושים), הגרמת טשטוש גבולות ויוצרת אווירה מצועפת, גם כאשר האמירה היא לוגית והתחביר תקין לחלוטין. בעקבות המפגש, הישיר או העקיף, עם שירת בודלר, החל ביאליק לכתוב סינסטוזות כגון 'תערובת האור והחושך המתוקה ('זוהר') או 'לשון המראות' ('הבריכה') והחל להשגתה של האיכות האטמוספרית המוזיקלית 'הטהורה'"

Shamir, 2009a *op. cit.* p. 231-232.

¹²² Voir Bregman Dvora, 2000, *Sharsheret Hazahav : hasonet Hai'vri ledorotav* (La chaîne d'or : histoire du sonnet en hébreu), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 167 p. (en hébreu).

En dehors de Bialik, le seul poète de la génération de la Renaissance dont l'œuvre a été lue et analysée par la recherche littéraire à la lumière de la poésie baudelairienne est Yakov Steinberg (Bila tservka, Ukraine, Empire Russe 1884 – Tel-Aviv 1947); Néanmoins, jusqu'à présent, on n'a étudié qu'une petite partie des nombreuses traces des *Fleurs du Mal* dans l'œuvre de cet auteur bilingue hébreu-yiddish.

Le poète Nathan Zach¹²³ fut probablement le premier à apprécier la dette considérable de Steinberg à l'égard de l'auteur des *Fleurs du Mal*. Dans son article de 1963 où il 'redécouvre' ce poète et prosateur installé en Palestine en 1914 et le remet au goût du jour après de longues années d'un semi-oubli, il écrit:

Il me semble que de tous les poètes européens dont l'influence se fait encore sentir parmi les poètes de son temps, il [Steinberg] fait en particulier penser à Baudelaire; et Baudelaire est en effet un des rares poètes qu'il évoque dans ses notes. Le regret [נוחם] omniprésent dans ses poèmes, la vanité [הבל] qui y fait de nombreuses apparitions – ne sont-ils pas les frères et les alliés de l'Ennui et du Spleen baudelairiens? [...] La décomposition, le poison, la rouille, le désert, le tombeau sont chez lui tout aussi présents que dans les textes des symbolistes français. [...] A l'instar de Baudelaire, ses jambes l'amènent

Loin des sépultures célèbres
Vers un cimetière isolé.

Et lui aussi est persuadé que :

Hélas! Tout est abîme – action, désir, rêve,

Et de même que le poète français, il aime lui aussi les fortes oppositions qui ne sauront se rasséréner que dans l'obscurité du pessimisme privé:

L'un t'éclaire avec son ardeur,
L'autre en toi met son deuil, Nature!
Ce qui dit à l'un: Sépulture!
Dit à l'autre : Vie et splendeur!

¹²³ Nathan Zach (né à Berlin en 1930) est une figure majeure de la génération dite « de l'Etat » dans la poésie hébraïque et son principal théoricien.

Et c'est ainsi que Steinberg commence une de ses satires: « L'un aime l'or \ Et l'autre convoite les femmes »; et tout le long de sa poésie il continue de cultiver cette attirance de jeunesse pour les oppositions jusqu'à en faire une théorie intégrale.¹²⁴

Dans l'étude la plus systématique consacrée à ce jour à l'influence baudelairienne sur l'œuvre de Steinberg, un article intitulé *ערוות הפה (La nudité de la bouche)*¹²⁵, Shimon Sandbank procède à un rapprochement entre deux cycles de poèmes de Steinberg – על סלע הבדידות (*Sur le rocher de la solitude*) de 1922 et *Les sonnets du café* de la même année – et l'œuvre de Baudelaire. C'est ainsi que le 6ème des « sonnets du café »¹²⁶ évoque de manière évidente « Une charogne »¹²⁷ de Baudelaire. On y trouve, certes de façon quelque peu adoucie, la même ressemblance entre la femme voluptueuse dans l'acte de l'amour et la charogne étendue à même le sol ; dans le poème de Steinberg cette ressemblance est évoquée par la métaphore des chaises renversées, à la fin du service au café, dont les jambes dressées de cadavre dans le noir (רגלי פגרים דרוכות כרעיהם באפילה)¹²⁸ rappellent immanquablement la célèbre image baudelairienne (« Les jambes en l'air, comme une femme lubrique »¹²⁹) de la bête

¹²⁴ "מבין משוררי אירופה שהשפעתם ניכרה עדיין בקרב משוררים בני זמנו, הוא מזכיר, כמדומה, בייחוד את בודלר, ובודלר הוא אחד המשוררים המעטים הנזכרים ברשימותיו. ה'נוחם' ההולך סובב בשירים אלה, ה'הבל' החוזר שוב ושוב, מה הם אם לא אחים ובעלי ברית ל-ennui ול-spleen של בודלר [...] והנה גם הרקבון, הרעל, החלודה, המדבר, הקבר - המצויים כאן לא פחות מאשר בכתבי הסימבוליסטים הצרפתים. [...] בדומה לבודלר גם דרכו שלו מובילה אל:

Loin des sépultures célèbres,

Vers un cimetière isolé

כמוהו גם הוא משוכנע כי:

Hélas! Tout est abîme, - action, désir, rêve,

ובדומה למשורר הצרפתי, גם הוא אוהב את הניגודים החריפים המתפייסים רק באפלת הפסימיזם הפרטי:

L'un t'éclaire avec son ardeur,

L'autre en toi met son deuil, Nature!

Ce qui dit à l'un: Sépulture!

Dit à l'autre: Vie et splendeur!

ושטיינברג פותח את אחת הסאטירות שלו: 'אחד אוהב את הזהב, / את הנשים אחר חומד', ומוסיף - לכל אורך שירתו - לטפח אהבת נעורים זו להפכים עד שהוא מגיע מתוכה לתיאוריה שלמה [...]."

Zach Nathan, 2011, « Hakol hamakharish : a'l shirat Yaa'kov Shtainberg » (*La voix assourdissante : sur la poésie de Yakov Steinberg*), in : *Hashira shemeever lamilim : teoria uvikoret 1954-1973* (*La poésie au delà des mots : théorie et critique 1954-1973*), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 230-244 (en hébreu) [article originellement publié en 1963].

¹²⁵ Sandbank Shimon, 2001, Sandbank Shimon, « E'rvat hape : Yaa'kov Shtaynberg ubodler » (*La nudité de la bouche : Yakov Steinberg et Baudelaire*), in : Sandbank, 2001, *Hakol hu Haakher : od masot a'l ksharim umakbilot ben hashira hai'vrit vahaeropot* (*La voix est l'autre : d'autres essais sur les contacts et les parallèles entre la poésie hébraïque et la poésie européenne*), Karmel, Jérusalem, p. 28-40 (en hébreu).

¹²⁶ Steinberg Yakov, *Kol kitvey* (*Œuvres complètes*), Dvir, Tel-Aviv, 1959, p. 68 (en hébreu).

¹²⁷ OC1 p. 31.

¹²⁸ Steinberg, 1958, *op. cit.* p. 68.

¹²⁹ OC1 p. 31.

morte. Dans les deux poèmes, selon Sandbank, « la décomposition s'immisce dans l'acte sexuel, et l'abattement post-orgasme entraîne directement le froid répugnant de la mort »¹³⁰.

Sandbank trouve d'autres réminiscences des *Fleurs du Mal*, moins immédiates que celle que je viens de rappeler, dans ce cycle de sonnets, « sans doute les plus baudelairiens de tous les textes de Steinberg »¹³¹. Quant au cycle על סלע הבדידות, c'est surtout dans le poème אגדת הבדידות¹³² (*La légende de la solitude*) que l'on trouve des échos manifestement baudelairiens, et notamment dans le désir d'évasion de l'existence quotidienne – celle qui n'inspire au poète que de la répulsion et du dégoût – vers les pays lointains, exotiques, le plus souvent imprégnés de sensualité et de désir sexuel¹³³. Mais c'est aussi l'omniprésence de la prostitution dans les dernières strophes du poème de Steinberg, et le rapport établi entre celle-ci et la solitude,¹³⁴ qui ne sont évidemment pas sans rappeler des poèmes baudelairiens comme « Les deux bonnes sœurs »¹³⁵ ou « Le Crépuscule du Soir »¹³⁶.

Dernier poème analysé par Sandbank, le sonnet דמעה (*Pleurs*) développe le motif de la passante – la belle femme inconnue qui passe dans la rue et qui, convoitée de loin par le poète, finit par symboliser l'amour manqué et, par extension, l'existence manquée. C'est ainsi que se termine le sonnet de Steinberg :

וּלְמִרְאָה יִפִּי זָר כִּי תַעֲמֹד בְּלִי נֹעַ
וּלְבָבְךָ בְּךָ רַחַּ לְאַהֲבֵב אוּ לְגֹעַ –
¹³⁷ בְּרָגַע זֶה תְּבוֹאֵךְ הַדְּמְעָה הַנִּמְהָרָה.

¹³⁰ Sandbank Shimon, 2001[« E'rvat hape »], p. 35.

¹³¹ *ibid.*, p. 32.

¹³² Steinberg, 1958, *op. cit.* p. 69-72.

¹³³ Sandbank Shimon, 2001[« E'rvat hape »], p. 38. Sandbank parle à ce sujet du poème en prose « Any Where out of this World », mais on pourrait également évoquer un nombre de poèmes des *Fleurs du Mal* ayant tous pour motif principal le thème de l'évasion (« L'invitation au Voyage », « Parfum exotique », « Le voyage », etc.).

¹³⁴ Sandbank Shimon, 2001[« E'rvat hape »], p. 28-31.

¹³⁵ OC1 p. 114.

¹³⁶ OC1 p. 94.

¹³⁷ *Et en face de cette beauté étrangère, tu te poses sans te mouvoir / Et ton cœur est mou en toi (prêt) à aimer ou à s'éteindre - / C'est en ce moment-là que te viennent, hâtifs, les pleurs.* in Steinberg 1958, *op. cit.* p. 54.

Ce sonnet en général, et son deuxième tercet en particulier, rappellent inévitablement le sonnet « A une passante »¹³⁸ de Baudelaire, avec la *fugitive beauté* de l'agile et noble femme disparue dans la rue dont le regard *fait subitement renaître* le poète des *Fleurs du Mal* et ressemble à celui qui apprête le cœur du poète hébraïque à *aimer ou à s'éteindre*.

Plus étonnant peut-être, même une pièce patriotique de Steinberg, מסע¹³⁹ אבישלום (*Le voyage d'Avishalom*) datant de 1914-1915 – long poème historico-sioniste qui raconte le voyage d'Avishalom, alter-ego du poète, de son Ukraine natale vers la Palestine, et sa rencontre avec la dure réalité du Proche-Orient – n'est pas dépourvue, comme le démontre Hannan Hever¹⁴⁰, de réminiscences baudelairiennes. Hever souligne l'importance de la notion d'Ennui dans ce poème¹⁴¹ – incontestablement empruntée, une fois encore, aux *Fleurs du Mal*, peut-être par l'intermédiaire de Bialik - et la place dans un cotexte à la fois psychologique et idéologique. L'Ennui témoignerait d'un vide existentiel qui n'a que peu à voir avec les « grandes » questions de la nation, mais il est toutefois un motif essentiel dans la décision du protagoniste de quitter son existence familière en Diaspora – une vieille existence traditionnelle qui lui est désormais odieuse – et de partir vers ce « nouveau » pays exotique qu'est la Palestine juive.¹⁴²

Des échos baudelairiens évidents peuvent être repérés dans un grand nombre de poèmes supplémentaires de Steinberg qui n'ont pas encore été étudiés sous cette lumière. Outre l'Ennui (שממון)¹⁴³ et le Regret (נוהם¹⁴⁴ ou הרטה) omniprésents, on peut

¹³⁸ OC1 p. 92.

¹³⁹ Steinberg, 1958, *op. cit.* p. 31-43.

¹⁴⁰ Hever Hannan, 2015, « Ben khiyuv hagola lishlilata bemasa Avishalom meet Yaa'kov Shtaynberg », in : *Lareshet et haaretz, likhbosh et hamerkhav, a'l reshit hashira hai'vrit beeretz israel*, Mosad Bialik, Jérusalem, p. 131–175 (en hébreu).

¹⁴¹ *ibid.* p. 155-156.

¹⁴² *ibid.* p. 156-158.

¹⁴³ Dans sa monographie sur Steinberg, le chercheur Tsvi Luz minimise l'influence de Baudelaire dans l'œuvre du poète hébraïque et prétend que « le motif de la vanité des vanités, accompagnée d'Ennui, fut emprunté par Steinberg non pas à Baudelaire mais à l'Ecclésiaste »; in: Luz Tsvi, 2001, *Shirat Yaa'kov Shtainberg : monografya* (La poésie de Yakov Steinberg : monographie), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 94.

Cependant, A la lecture des vers éminemment baudelairiens associés cet Ennui bien spécifique - par exemple "שר השעמום מגחך / בבת צחוק של אשה צנועה" (Le Maître de l'Ennui ricane / d'un rire de femme prude ; du poème מעוננים כבר הימים (Les jours sont déjà nuageux), 9ème sonnet du cycle סתיו, Automne (Steinberg 1958, *op. cit.* p. 51) ou "התאוה, מוכת שבט החרטה - / במאורת השימון מסתרת" (La Concupiscence, en proie au fouet du Regret, / Se cache dans la tanière de l'Ennui), premier vers du

recenser des poèmes qui contiennent des allusions plus ou moins directes à des pièces des *Fleurs du Mal*; ainsi, le vers "התאוה, מוכת שבט החרטה – / במאורת השימון מסתתרת" (*La Concupiscence, en proie au fouet du Regret, / Se cache dans la tanière de l'Ennui*)¹⁴⁵, qui est sans doute à rapprocher des célèbres vers baudelairiens du poème « Recueillement » :

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; [...]¹⁴⁶

Ou encore les vers "קום, אכול ואמור: אהבתי / את השוט ואת אדוני" (*Lève-toi, mange et dis: J'aime / et le fouet et mon maître*)¹⁴⁷ qui rappelle, outre *le fouet du Plaisir* de « Recueillement », l'esprit masochiste du poème « L'Héautontimorouménos » (« Je te frapperai sans colère / Et sans haine [...] // Je suis la plaie et le couteau! / Je suis le soufflet et la joue! [...] »)¹⁴⁸.

Dans d'autres poèmes de Steinberg, on reconnaît la vision baudelairienne de la grande ville, sa conception résolument pessimiste de l'existence ainsi que son attirance continue pour le pervers, l'empoisonné, le dépravé et l'obscène. Une lecture comparée approfondie et systématique des corpus des deux poètes se révélerait assurément fort fructueuse pour l'étude de l'œuvre de cet important auteur hébraïque.

1.322 Zalman Schneour

poème sans titre qui clôt le premier cycle de sonnets de Steinberg (Steinberg 1958, *op. cit.* p. 54) - nous ne saurions lui donner raison.

¹⁴⁴ Au sujet des poèmes du נוהם, voir: Luz, 2001 *op. cit.* p. 115-117.

¹⁴⁵ Steinberg 1958, *op. cit.* p. 54.

¹⁴⁶ OC1 p. 140.

¹⁴⁷ In: Harshav Benjamin [Binyamin], 2000 (éd.), *Shirat hatkhiya hai'vrit, antologia historit bikortit* (La poésie de la renaissance hébraïque, une anthologie critique et historique), Hauniversita Haptukha, Tel-Aviv, vol. 2, p. 367.

¹⁴⁸ OC1 p. 78.

Mais si, dans le cas de Steinberg, les études sur l'influence des *Fleurs du Mal* sur son œuvre existent bel et bien (même si elles ne couvrent qu'une mince partie de son corpus), dans le cas de la poésie de Zalman Schneour (Shklov, Biélorussie, Empire Russe 1887 – New York 1959) aucune étude n'a esquissé, à ma connaissance, un tel rapprochement. Cette absence est particulièrement regrettable puisque la poésie de cet auteur bilingue (yiddish-hébreu) regorge d'allusions et d'emprunts parfois évidents à l'œuvre du poète des *Fleurs du Mal*.

Schnéour, une figure prééminente de la « jeune » garde de la génération de la Renaissance, était regardé par Bialik, dans sa jeunesse, comme le plus talentueux de ses disciples¹⁴⁹, et a été longtemps considéré comme un poète majeur de l'hébreu moderne. Peu lu de nos jours, cet auteur de nombreuses poésies en hébreu et d'un certain nombre de nouvelles et de romans en yiddish, a vécu comme un véritable Juif errant de sa bourgade natale, vers la ville d'Odessa (où il s'installa dès l'âge de 12 ans plein de prétentions littéraires), puis, tour à tour, vers Varsovie, Genève, Berne, Paris, Berlin, New York et Ramat-Gan (près de Tel-Aviv).

Une étude systématique de l'influence de Baudelaire sur la poésie de cet auteur hébraïque étant en dehors du propos de la présente recherche, je me contenterai de signaler quelques motifs baudelairiens évidents dans certains poèmes du jeune Schneour (car c'est dans sa première période qu'on trouve le plus grand nombre de motifs de ce type), laissant leur analyse et un rapprochement plus méthodique pour une future étude, très nécessaire.

De tous les poètes hébraïques de sa génération, Schneour est peut-être le seul qui ait eu une très bonne pratique du français, grâce à ses années d'étude à la Sorbonne (1907-1914¹⁵⁰). Cependant, des traces baudelairiennes peuvent être repérées dans sa poésie bien avant ce séjour parisien. Ainsi, le motif de l'Ennui, que Schneour emprunte vraisemblablement à Bialik, apparaît dans sa poésie dès les années de son séjour à Odessa auprès du Maître. Dans le poème לולא תקוותי (S'il n'y avait pas eu mes espoirs) de 1901, on lit:

¹⁴⁹ Bialik Haim Nahman, 1959, « Shiratenu Hatzeira » (Notre jeune poésie), in : *Divrey sifrut* (Sur la littérature), Dvir, Tel-Aviv, p. 141-158 (en hébreu).

¹⁵⁰ Klausner Yosef, 1947, *Z. Shneour hamshorer vehmsaper* (Z. Shnéour le poète et l'écrivain), Yavne, Tel-Aviv (en hébreu), p. 10.

לילא תקוותי [...] .
לא התאפק בחזי הנחר הלב
ש'אכלו שממון והעמיק הכאב¹⁵¹ .

Dans le poème בחדרי (*Dans ma chambre*) on trouve déjà côte à côte le motif du שיממון et celui des toiles d'araignée¹⁵² manifestement emprunté au 4ème « Spleen » baudelairien (« *Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux* »¹⁵³):

מחצית אפלי, מחצית עצב,
אך הדממה – דממה שלמה.
שממית שחרה אורגה קורים
על התקרה השוממה.¹⁵⁴

Une autre image splénétique du même poème – celle, fameuse, de la chauve-souris qui bat de son aile timide les murs de son cachot humide en se cognant la tête à des plafonds pourris¹⁵⁵ – semble planer sur les vers suivants du poème משנכנס אביב (*Au début du printemps*). La chauve-souris baudelairienne est remplacée dans ce poème de Schneour par une mouche qui vient de naître, premier signe du printemps qui arrive enfin mais qui ne saurait réchauffer le cœur figé du poète mélancolique :

ראה, איך מתלבט הנהו בכלא הזכוכית, וכאלו
הוא רוצה לנפץ את ראשו אל כתלי כלאהו השקופים;¹⁵⁶

¹⁵¹ « *S'il n'y avait pas eu mes espoirs / le cœur rongé par l'Ennui et dont la douleur est profonde / ne se serait pas retenu dans mon sein assoiffé.* » in: Schneour Zalman, 1958, *Shirim* (poèmes), Dvir, Tel-Aviv, p. 1 (en hébreu).

¹⁵² L'araignée se dit ici שממית, comme dans le poème המתמיד de Bialik (קיר תפל); en hébreu actuel le mot שממית désigne un autre animal: le gecko.

¹⁵³ OC1 p. 74.

¹⁵⁴ *Moitié obscurité, moitié tristesse / Mais le silence, lui, est complet. / Une araignée noire tisse ses toiles / Sur le plafond ennuyé.* in: Schneour, 1958 *op. cit.* p. 9.

¹⁵⁵ OC1 p. 74.

¹⁵⁶ *Vois comme il se bat dans sa prison de glace, comme s'il / Voulait se casser la tête contre les murs transparents de sa geôle.* in: Schneour, 1958 *op. cit.* p. 22.

Ce 4ème « Spleen » est décidément une source importante d'inspiration pour le jeune Schnéour. La première strophe du même poème (« *Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;* »¹⁵⁷) résonne en effet dans la strophe suivante extraite de מבוקר עד בוקר (*Du matin au matin*), pièce où le poète se décrit comme souffrant d'une insensibilité malade qui le condamne à une sorte de torpeur éternelle:

וְבִהְיוֹתִי: שְׁעוּם עֵתִיק
 אֶת הָעוֹלָם כְּלוֹ חֶבְקִי;
 וְשָׁמַיִם נוֹבְלִים פְּרוּשִׁים
 עַל הָעִיר הַמְּכֻסָּה אֲבִק.¹⁵⁸

Une torpeur toute semblable sous-tend les vers suivants du poème אין זה אד מרפרף (Ce n'est pas une vapeur qui frôle), mais, cette fois, ils sont à rapprocher plutôt du poème « Le Léthé » (le fleuve de l'oubli dans la mythologie grecque):

יֵשׁ אֲשֶׁר רַק יִתְנַאוּ לְשֹׁכֵב וְלִשְׁקָע
 בְּתַהוֹם לֵלָא חִלּוּמוֹת – שְׁכָחָה לֵלָא מוֹרָא;¹⁵⁹

*Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!
 Dans un sommeil aussi doux que la mort,*¹⁶⁰

« Le Léthé » n'est toutefois pas la seule pièce condamnée de Baudelaire à avoir inspiré Schnéour. En effet, dans son poème פעם בגן (*Une fois dans le jardin*) qui narre la rencontre lascive du poète avec une jeune femme blonde dans un jardin fleuri,

¹⁵⁷ OC1 p. 74.

¹⁵⁸ *Et quand je me réveille: un Ennui antique / Embrasse l'univers entier / Et le ciel fané s'étend / Sur la ville poussiéreuse.* in: Schnéour, 1958 *op. cit.* p. 17.

¹⁵⁹ *Il est des fois où tu n'as autre désir que de te coucher et sombrer / Dans un gouffre sans rêves - un oubli sans crainte.* (*ibid* p. 19).

¹⁶⁰ OC1 p. 155.

on trouve des vers qui font allusion, consciemment ou non, à des vers du poème érotique « Les métamorphoses du vampire », lui aussi condamné par la justice impériale en 1857 :

מתוך יצוניה המלאים
צופה בי שלדה וחורק לי שניר,¹⁶¹
וחרי-גלגלתו מה-תמיהים!

À mes côtés, au lieu du mannequin puissant
Qui semblait avoir fait provision de sang,
Tremblaient confusément des débris de squelette,¹⁶²

Si les motifs baudelairiens évoqués jusqu'ici sont à peu près ceux qu'on retrouve également dans la poésie de Bialik ou de Steinberg, un autre thème tout 'schnéourien' vient s'ajouter à eux : le motif de la *chevelure*, le potentiel érotico-fétichiste dont sont dotés les cheveux de la femme désirée. Ce motif, probablement inspiré de poèmes baudelairiens comme « La chevelure »¹⁶³ et « Le serpent qui danse »¹⁶⁴, ainsi que du poème en prose « Un hémisphère dans une chevelure »¹⁶⁵, se rencontre dans plusieurs pièces de Schnéour.

Ainsi, dans le poème déjà évoqué בגן פעם (Une fois dans le jardin) où la chevelure de la jeune femme est le symbole à la fois de l'amourette en train de naître et du temps qui passe; c'est dans la cascade de ces cheveux blonds que le poète extasié se noie pour oublier son chagrin:

לבלב הגן ואני יושב בעשב
ולצדי חולמת הנאווה;
נפלה קוצתה, התבדרה על כתפי

¹⁶¹ D'entre ses membres généreux / C'est son squelette qui me regarde et qui me grince les dents / Et les cavités de son crâne sont ébahies. in: Schnéour, 1958 op. cit. p. 32.

¹⁶² OC1 p. 159.

¹⁶³ *ibid.* p. 26.

¹⁶⁴ *ibid.* p. 29

¹⁶⁵ *ibid.* p. 300

ותשטף את חיקי בזהבה.

שוחק דובבתי: "פִּשְׁטֵתִי רָגַל,
אֲבִדְתִי אֶל וְתַנְחוּמִים;
אֶחַת לִי נֹתְרָה: הַתְּנַפֵּל וְטָבַע
בְּשַׁעֲרָה – זֶה אֲשֶׁד עֲלוּמִים! [...]"¹⁶⁶

L'image de la chevelure comme élément liquide et de l'amant qui s'y plonge pour oublier son Ennui rappelle inévitablement « La chevelure », et notamment ces vers:

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;¹⁶⁷

Une métaphore comparable se rencontre dans le poème המסרק האחרון (*Le dernier peigne*), une ballade curieuse où le peigne joue clairement le rôle d'un objet phallique tenu dans la main d'une jeune femme qui attend en vain le retour de son chevalier. La chevelure de la jeune femme, véritable centre de l'action du poème, est une fois encore comparée à un élément liquide – les vagues de la mer¹⁶⁸ – où l'amant tant désiré se plongerait en entier :

יִרְמוּ, יִזְלוּ גְלִי-קַנְיוֹת,
דֹּדָה יִצְלַל בָּם בְּרַעְדָה - ,
לְבִלִי רְאוֹת עוֹד, לְבִלִי אֶהוּב
אֲשֶׁה זָרָה וְנִחְמְדָה.¹⁶⁹

¹⁶⁶ *Le jardin fleurissait, j'étais assis dans l'herbe / Avec à côté de moi, rêveuse, la Belle; / Sa chevelure tomba, ondoya sur mon épaule, / Arrosant mon sein de son or. // Je soufflais en riant: « je fis faillite, / je perdis mon Dieu et ma consolation; / Il ne me reste qu'une chose à faire: me jeter sur tes cheveux, / Cette cascade de jeunesse, et m'y plonger! [...]; in: ibid, p. 32.*

¹⁶⁷ OC1 p. 26.

¹⁶⁸ Comparez à ce vers de « La chevelure »: « Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève! »; *ibid.*

¹⁶⁹ *Les vagues des cheveux se lèvent et coulent / Et son amant s'y plonge tremblant, - / Jusqu'à ne plus voir, ne plus aimer / cette jolie femme étrangère. in: Schnéour, 1958 op. cit. p. 32.*

Un peigne tout aussi symbolique figure au centre du poème *ישן מסרק ישן* (*Un vieux peigne*), le quatrième poème du cycle *אחים דוממים* (*Frères inanimés*), éloge des objets familiers. La chevelure de la femme, comparée cette fois à des braises bleues¹⁷⁰, est – tout comme dans le poème en prose « Un hémisphère dans une chevelure » – évocatrice de souvenirs¹⁷¹. Certes, le ton de ce poème est plutôt humoristique, loin de l'extase urgente et sérieuse des poèmes baudelairiens où figure le motif de la chevelure, mais celle-ci n'en reste pas moins l'objet d'une obsession semi-fétichiste:

מתי הייה זזה? זזה כבד... אך אז
 אני והמסרק צעירים – שנינו [...] .
 גצים כחלים – רשפי-אהבה
 התמלטו תחת ידי הסורקת,
 דובבו הצמה המתבדרה,
 קזנב כוכב-שביט, על כתפיה.¹⁷²

Ce poème, bien que portant clairement l'empreinte baudelairienne, rappelle néanmoins d'une manière encore plus remarquable le sonnet de Mallarmé « La chevelure vol d'une flamme à l'extrême »¹⁷³ avec *l'ignition du feu toujours intérieur* des cheveux féminins qu'il décrit et avec le dispositif métaphorique pyro-érotique rattaché à la chevelure. Une future étude qui examinerait les contacts de la poésie de Schneour avec l'œuvre de Baudelaire devrait sûrement tenir compte également, de manière plus générale, de l'apport de Mallarmé et d'autres symbolistes français dans l'œuvre de cet auteur hébraïco-yiddish.

1.323 Autres auteurs des débuts de l'hébreu moderne

¹⁷⁰ Les cheveux de la femme sont décrits comme étant *bleus* à la fois dans « La chevelure » (« *Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues / Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond* ») et dans « Le serpent qui danse » (« *Sur ta chevelure profonde / Aux âcres parfums, / Mer odorante et vagabonde / Aux flots bleus et bruns* »). In: OC1 p. 26, 29.

¹⁷¹ « Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs. »; OC1 p. 300.

¹⁷² *Quand était-ce ? Il y a longtemps, mais alors / Nous étions tous les deux - moi et le peigne - encore jeunes. [...] / Des braises bleues - tisons d'amour - / S'échappaient sous sa main qui les peignait, / Faisaient parler la tresse qui sautillait / Sur ses épaules comme la queue d'une comète.* In: Schneour, 1958 *op. cit.* p. 89.

¹⁷³ Mallarmé Stéphane, 1992, *Poésies*, Gallimard poésies, Paris, p. 40.

Une influence directe ou indirecte de Baudelaire – certes, moins abondamment présente que dans la poésie de Steinberg ou de Schneour – est facilement observable dans l'œuvre d'autres auteurs, plus mineurs, de la Renaissance hébraïque comme Yehuda Karni (né Volovelsky; Pinsk, Biélorussie, Empire Russe 1884 – Tel-Aviv 1949), Yakov Lerner (Berezne, Ukraine, Empire Russe 1879 – Ekaterinoslav, Ukraine, URSS 1918), Yitshak Katsenelson (Karelichy, Ukraine, Empire Russe 1885 – Auschwitz 1944) ou encore Ephraïm E. Lisitzky (Minsk, Biélorusse, Empire Russe 1865 – Nouvelle-Orléans, Etats-Unis 1962). Dans la poésie de chacun de ces auteurs on retrouve sans difficultés quelques-uns des motifs baudelairiens déjà évoqués, et en premier lieu celui de l'Ennui caractéristique aussi bien de l'œuvre de l'auteur des *Fleurs du Mal* et du grand Maître de la poésie hébraïque du début du 20ème siècle, Haim Nahman Bialik. Cependant, cette influence n'a jamais fait l'objet d'une étude méthodique.¹⁷⁴

Yakov Fichman est un cas à part (Balti, Bessarabie, Empire Russe 1881 – Israël 1958). Il est le seul auteur-traducteur important de sa génération à avoir publié des traductions de poèmes des *Fleurs du Mal*¹⁷⁵. Plus encore, Fichman fit paraître en 1922, dans la prestigieuse revue *ההקופה* (*L'époque*), un court essai intitulé *Charles Baudelaire*¹⁷⁶, l'un des premiers textes en hébreu qui traite de l'auteur des *Fleurs du Mal*¹⁷⁷. Cependant, l'œuvre de ce poète ne laisse guère paraître de traces

¹⁷⁴ Quant à l'influence du Symbolisme et de la Décadence francophones sur l'œuvre des auteurs de prose appartenant à cette première génération de l'hébreu moderne, comme Micha Yosef Berdichevsky (Medzhybizh, Ukraine, Empire Russe 1865 - Berlin 1921), Uri Nissan Gnessin (Starodoub, Empire Russe 1879 - Varsovie 1913) ou Yosef Haim Brenner (Novi Mlini, Ukraine, Empire Russe 1881 - Jaffa, Palestine Britannique 1921), elle fut amplement étudiée, notamment dans les travaux de Bar-Yosef: Bar-Yosef Hamutal, 1987, *Metaforot usmalim biytzirato shel Gnessin* (Métaphores et symboles dans l'œuvre de Gnessin), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 284 p. (en hébreu). Dans son article "ניאו-דקאדנס ביאור-דקאדנס" (*Néo-Décadence dans la poésie israélienne*) Bar-Yosef évoque les noms de quelques prosateurs supplémentaires - Gershon Shofmann (1880-1972), Hirsh David Nomberg (1876-1927), Aharon Reuveni (1886-1971) - dans l'œuvre desquels on peut repérer des traces de l'esprit décadent de la fin du 19ème siècle : Bar-Yosef Hamutal, 2005, « Neo-decadens bashira haisreelit » (Néo-décadence dans la poésie israélienne), in Bar-Yosef, 2005d, p. 195-215 (en hébreu). Dans la présente étude je me concentre sur le corpus poétique de l'hébreu moderne, laissant la prose pour une étude ultérieure; Il va néanmoins sans dire que la prose des auteurs de la Renaissance hébraïque subit l'influence du Symbolisme et de la Décadence française autant que la poésie.

¹⁷⁵ Au sujet des traductions de Fichman voir Ch.2 1.35.

¹⁷⁶ Fichman Yakov, « Sharl Bodler » (« Charles Baudelaire »), in *Hatkufa*, vol. 16 (1921), Stybel, Varsovie, p. 509-510 (en hébreu).

¹⁷⁷ Au sujet de cet article voir Ch.2 1.36.

baudelairiennes immédiates, même si elle n'est pas exempte de notions directement ou indirectement empruntées à Baudelaire et au Symbolisme francophone¹⁷⁸.

Un rapport plus complexe au Symbolisme caractérise l'œuvre d'Uri Tsvi Grinberg (Bilyi Kamin, Galicie, Empire Austro-hongrois 1896 – Israël 1981). Grande figure de la poésie de l'hébreu moderne, cet auteur bilingue (yiddish et hébreu) est conventionnellement classé – du moins à ses débuts – comme un poète expressionniste¹⁷⁹. Grinberg, dont la poésie tumultueuse est façonnée par son expérience traumatisante comme soldat durant la Grande Guerre, est foncièrement hostile à l'idéal musical et harmonieux qui caractérise le Symbolisme français. Pour lui, la magie musicale de la poésie « pure » chère aux symbolistes n'est plus en mesure d'exprimer le vécu du vingtième siècle et ne représente désormais qu'un mensonge convenu. Ce credo poétique se manifeste dès son premier recueil hébraïque, *אימה גדולה וירח* (*Une grande terreur et une lune*) de 1924, où l'on trouve ce célèbre vers polémique:

שָׁקֵר מִיָּפִים בְּחֵן סִמְבּוֹלִיזְמוֹס וְלֹהֵג – בְּטַעַמֵי-נְגִינָה¹⁸⁰

Malgré cette répugnance, Grinberg lisait avec admiration l'œuvre des annonceurs du Symbolisme, Edgar Poe et Baudelaire en tête¹⁸¹. Une influence directe de l'œuvre de Baudelaire sur sa poésie hébraïque est en revanche plus difficile à repérer¹⁸². Miron évoque à ce propos notamment le cycle de poèmes en prose הכרת הישות (*La Connaissance de l'être*) du recueil *אימה גדולה וירח* qui s'inspirerait dans une certaine mesure du cycle « Tableaux Parisiens » des *Fleurs du Mal* et des poèmes en prose de Baudelaire:

¹⁷⁸ Sur les motifs baudelairiens dans la poésie de Fichman voir Ch.2 1.35.

¹⁷⁹ Voir Miron Dan, 2002, *Akdamut Leatzag* (Introduction à Atzag [Uri Tsvi Grinberg]), Mosad Bialik, collection Mevoot - Makor, Jérusalem, p. 25-36 (en hébreu).

¹⁸⁰ *Avec la grâce du Symbolisme on embellit le mensonge, et avec les notes de la musique on pare le verbiage*. In: Grinberg Uri Tsvi, 1991, *Kol ktavav* (Œuvres complètes), [tome 1], [éd. Dan Miron], Mosad Bialik, Jérusalem, p. 13 (en hébreu).

¹⁸¹ Miron, 2002 *op. cit.* p. 52.

¹⁸² Une telle influence ne fut d'ailleurs jamais l'objet d'étude systématique, malgré la récente abondance d'ouvrages consacrés à Grinberg et à ses contacts avec la poésie occidentale.

On peut lire « La Connaissance de l'être » comme une version radicalisée et intensifiée de la série de Tableaux parisiens que le poète français évoquait dans ses poèmes et dans *Le Spleen de Paris*, son recueil de poésies en prose. Ce n'est évidemment pas un hasard si Grinberg écrit « La Connaissance de l'être » comme une série de poèmes en prose, c'est à dire dans le genre rénové par Baudelaire et renforcé par Arthur Rimbaud dans cet ouvrage essentiel qu'est *Une Saison en Enfer*. À vrai-dire, « La Connaissance de l'être » fait penser, en beaucoup d'endroits, à *Une Saison en Enfer* plus que toute autre poésie composée en hébreu. Il est cependant évident que Grinberg exprime avec force la volonté poétique, typique de la poésie moderniste telle qu'elle se développait après la première guerre mondiale, de prendre ses distances avec la poésie symboliste et de proposer des options poétiques opposées. Parmi ces options, qu'on appelle postsymbolistes, Grinberg choisit, comme nous le savons, principalement l'option expressionniste¹⁸³.

En dehors de cette inspiration formelle, on peut sans doute repérer une certaine affinité entre le titre du célèbre recueil lyrique de Grinberg de 1928, אנקריאון על קוטב (Anacréon au pôle de la tristesse) et le titre *Les Fleurs du Mal*. En effet, dans les deux cas, il s'agit d'un titre oxymorique mettant en rapport, ou en opposition, des termes appartenant au plan référentiel esthétique (les fleurs dans le cas de Baudelaire; Anacréon, le poète lyrique grec, grand chantre du vin et de l'amour, dans le cas de Grinberg) et éthique (le Mal, dans le cas de Baudelaire; le pôle de la tristesse dans le cas du poète hébraïque).

Une référence plus immédiate à la poésie de Baudelaire est à chercher dans l'œuvre de Grinberg en yiddish. En effet, le titre donné par le poète à la revue d'avant-garde qu'il fonda à Varsovie en 1922 est directement emprunté au titre du célèbre poème de Baudelaire, « L'Albatros ». La revue, dont ne paraissent que quatre numéros (deux à Varsovie en 1922 puis deux à Berlin en 1923)¹⁸⁴, n'a pourtant rien de

¹⁸³ "את 'הכרת הישות' אפשר לקרוא גרסה מוקצנת ומוחרפת של סדרת התמונות הפריזאיות שהעלה המשורר הצרפתי בשיריו ובאסופת שיריו בפרוזה. בוודאי לא מקרה הוא שאת 'הכרת הישות' כתב גרינברג בצורת סדרת שירים בפרוזה, כלומר במסגרת הז'אנר שחידש בודלר וחזיק ארתור רמבו ביצירה מרכזית כגון 'עונה בגיהנום'. האמת היא ש'הכרת הישות' מזכירה במקומות רבים את 'עונה בגיהנום' יותר משמזכיר אותה כל דבר שיר אחר שנכתב בעברית. עם זאת אין כל ספק שאצ"ג נותן ביטוי עז לחתירה הפואטית האופיינית לשירה המודרניסטית המתפתחת אחרי מלחמת העולם הראשונה להתרחק מן הפואטיקה הסימבוליסטית ולפתח אופציות פואטיות מנוגדות לה. מן האופציות הללו, הקרויות 'פוסט-סימבוליסטיות', בחר, כידוע, בעיקר בזו האקספרסיוניסטית".

Miron, 2002 *op. cit.* p. 52.

¹⁸⁴ Lipsker Avidov, 2013, *Shir adom shir kakhol : sheva masot a'l shirat Uri Tsvi Grinberg ushtayim a'l shirat Else Lasker-Schüler* (Chant rouge chant bleu, sept essais sur la poésie d'Uri Tsvi Grinberg et deux sur celle d'Else Lasker-Schüler), Université Bar-Ilan, Ramat-Gan, P. 18 (en hébreu).

spécifiquement baudelairien, ni d'ailleurs de symboliste, si ce n'est, de manière très générale, la place qu'y occupe le poète dans le monde moderne (*Exilé sur le sol au milieu des huées*¹⁸⁵).

Dans l'histoire des poètes des premières générations de l'hébreu moderne, la biographie et l'œuvre de la poétesse Esther Raab (Petakh-Tikva, Palestine ottomane 1894 – Israël 1981) constituent un cas unique. Raab est la seule figure poétique importante de sa génération à être née en Palestine (alors que l'ensemble des poètes de la Renaissance hébraïque – tous hommes, par ailleurs – naquirent et grandirent en Europe). Son œuvre, composée systématiquement en vers libre, se distingue nettement de celle de ses contemporains dans sa forme aussi bien que par son vocabulaire délibérément réduit¹⁸⁶. Le statut toujours ambigu d'Esther Raab dans le canon poétique de l'hébreu moderne s'explique, entre autres raisons, par sa biographie culturelle et linguistique peu typique:

A major reason for her continuing peripheral status within the canon is, quite ironically, her being a native poet, for if immigrant culture is the norm, writing as a native is a condition that marginalizes.¹⁸⁷

Raab, dont les premières langues étaient le yiddish¹⁸⁸ et l'hébreu tel qu'il se parlait dans les premières colonies juives en Palestine, en l'occurrence dans sa Petakh-Tiva natale, a eu dès son jeune âge une maîtrise parfaite de la langue française et une bonne

¹⁸⁵ OC1 p. 9.

¹⁸⁶ Kronfeld Chana, 1996, *On the Margins of Modernism : Decentering Literary Dynamics*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, p. 71.

¹⁸⁷ *ibid.*

¹⁸⁸ Dans une interview, Raab précisait que sa première langue à proprement parler était le yiddish, mais elle apprit l'hébreu, son unique langue d'écriture, très jeune. In Yeshurun Helit (éd.), « Neu'rey hashira beeretz lo zrua' » (La jeunesse de la poésie dans un pays désert) [interview avec Esther Raab réalisée le 9 mai 1971], *Khadarim* n° 1, 1981, p. 101-116 (en hébreu).

connaissance de sa littérature¹⁸⁹. Selon son biographe et neveu, l'écrivain Ehud Ben-Ezer,

L'influence française se manifestait alors plutôt en tant que civilisation: les us et les coutumes, la causerie française, les pianos dans les maisons de paysans - mais après la disparition de l'administration du baron [de Rothschild] ce fut le tour de Rimbaud et de Verlaine et d'Edmond Rostand, de Pierre Louÿs et de sa traduction de Cantique des Cantiques, et tout ceci en français évidemment.¹⁹⁰

Traductrice de cinq poèmes des *Fleurs du Mal* qu'elle ne publia pas de son vivant¹⁹¹, Raab évoque le nom de Baudelaire comme étant l'un de ses poètes préférés en français¹⁹². Aux dires de Ben-Ezer¹⁹³, Raab déclarait que le titre de son premier recueil de poésies, קמשונים (*Ronces*), publié en 1930, avait été sciemment choisi en hommage au titre du recueil du poète parisien.

Kimshonim sont des ronces, des fleurs épineuses [...]. Il y a [dans ces poèmes] de la contestation et de la nouveauté, et ils se trouvent à l'opposé de tout romantisme affecté atteint de mollesse ; *Les Fleurs du Mal* sont aux yeux d'Esther l'expression de la poésie moderne, à mille lieues de la poésie hébraïque qu'elle apprit dans sa jeunesse, de Yehuda Leyb Gordon jusqu'à Bialik.¹⁹⁴

¹⁸⁹ Voir Jacobs (Tatum) Adriana, « Paris or Jerusalem, The Multilingualism of Esther Raab », *Prooftexts*, Vol. 26, n°. 1-2 [Special Issue : Literacy Mappings of the Jewish City] (Winter/Spring 2006), Indiana University Press, p. 6-28.

¹⁹⁰ "ההשפעה הצרפתית היתה יותר ציביליזציונית – גינונים, פטפוט צרפתי ופסנתרים בבתי-איכרים – אבל כשנתבטלה האדמיניסטרציה של הברון – באו רימבו ורלן ובודלר ואדמונד רוסטאן, פייר לואי ושיר השירים שתירגם לצרפתית, וכל זה כמובן בצרפתית."

Ben-Ezer Ehud, 1998, *Yamim shel laa'na udvash : sipur khayeha shel hamshoreret Ester Rab* (Jours d'armoise et de miel : l'histoire de la vie de la poétesse Esther Raab), A'm O'ved, p. 157 (en hébreu).

¹⁹¹ Au sujet des traductions baudelairiennes de Raab voir Ch.1 2.5.

¹⁹² Yeshurun, 1981 *op. cit.* p. 103.

¹⁹³ Ben-Ezer Ehud, 1998, *op. cit.* p. 158.

¹⁹⁴ "קמשונים הם קוצים, פרחים דוקרניים [...] יש בהם התרסה וחידוש והם ההיפך מכל רומאנטיקה מתייפפת ונגועה ברכרוכיות. 'פרחי הרע' הם בעיני אסתר הביטוי לשירה המודרנית, והם כה רחוקים מהשירה העברית שעליה היא גדלה, מיל"ג ועד ביאליק."

ibid p. 160.

Malgré cette affinité, une influence concrète des *Fleurs du Mal* sur la poésie de Raab est, en revanche, difficilement repérable, si ce n'est dans son emploi relativement fréquent de la figure de la synesthésie chère à Baudelaire. Il n'est donc pas étonnant de constater que, dans les études consacrées à Raab, y compris dans la biographie de Ben-Ezer qui consacre pourtant un sous-chapitre aux contacts de Raab avec Baudelaire, on ne trouve aucune référence à des motifs ou à des thématiques proprement baudelairiens, ni à des emprunts ou à des allusions aux *Fleurs du Mal*. L'influence la plus palpable résiderait peut-être, non pas dans la poésie de Raab, mais plutôt dans sa personne et notamment dans l'image très parisienne de la femme fatale décadente et cruelle qu'elle introduit, dès ses tous premiers poèmes publiés, dans l'air Eretz-israélien aride des années 1930¹⁹⁵.

1.4 La génération moderniste des années 1930-1950 et Les Fleurs du Mal

La nouvelle génération de poètes hébraïques – celle des auteurs nés pour la plupart en Europe de l'Est entre 1900 et 1915 qui s'installent en Palestine britannique dès leur jeunesse, qui y composent l'ensemble de leur œuvre¹⁹⁶ et qui se mettent à écrire presque immédiatement¹⁹⁷ en hébreu Eretz-israélien (sépharade)¹⁹⁸ – se définit au départ par son opposition à la génération précédente et notamment à l'autorité de son chef de file jusqu'alors quasiment incontesté, Haim Nahman Bialik.

Néanmoins, tout comme les poètes de la Renaissance de l'hébreu moderne, d'un point de vue culturel et linguistique, ils sont, pour la plupart, intimement attachés à l'espace slave, et surtout à la langue et à la littérature russes. Leurs littératures de référence sont le plus souvent la littérature yiddish (langue que la plupart d'entre eux connaissent depuis leur enfance mais avec laquelle ils entretiennent souvent des

¹⁹⁵ Voir Miron Dan, 2004, *Imahot meyasdot, akhayot khorgot : a'l reshit shirat hanashim hai'vrit* (Mères fondatrices, demi-sœurs : sur le commencement de la poésie féminine hébraïque), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 21-22 (en hébreu).

¹⁹⁶ Hormis, bien évidemment, des séjours plus ou moins courts à l'étranger; en ceci il se distinguent nettement des poètes de la génération précédente qui composaient une grande partie de leur œuvre - et parfois sa totalité - en « Diaspora ».

¹⁹⁷ Exception faite notamment du premier recueil d'Avraham Shlonsky qui est encore scandé selon la prononciation ashkénaze de l'hébreu.

¹⁹⁸ Pour la question de l'hébreu ashkénaze et de l'hébreu d'Eretz Israël en poésie voir Ch.2 1.341.

relations complexes), la littérature allemande et la littérature française, qu'ils les lisent directement dans le texte ou bien par le biais de traductions. La culture anglo-américaine est encore perçue globalement, à cette époque de la littérature en hébreu moderne, comme périphérique ou 'étrangère'.

Les deux chefs de file de cette nouvelle génération – les poètes et traducteurs Avraham Shlonsky et Nathan Alterman – entretiennent des contacts directs avec la culture française pour avoir séjourné en France dans leur jeunesse. Cependant, leur lecture de la poésie française semble passer par l'optique slave, et même leurs ouvrages les plus manifestement imprégnés de motifs empruntés à la poésie française sont en premier lieu assujettis à des conventions prosodiques, rythmiques et même thématiques typiquement russes¹⁹⁹. Aussi, le « Symbolisme » souvent rattaché à l'œuvre d'un Shlonsky ou d'un Alterman dans leur recueils principaux (אבני בוהו²⁰⁰ pour Shlonsky, כוכבים בחוץ pour Alterman),²⁰¹ puise-t-il sans doute davantage dans les symbolistes russes du début du XX^e siècle que dans le symbolisme français.

En effet, dans la recherche littéraire israélienne, on se réfère habituellement à l'école poétique de Shlonsky et d'Alterman soit sous l'appellation de « symboliste »²⁰², soit sous celle de « néo-symboliste »²⁰³ par opposition au « symbolisme » attribué à la génération précédente des poètes de la Renaissance:

Le signal qui déclencha ce développement, à savoir l'apparition d'un néo-symbolisme Eretz-israélien ('néo' – parce que c'était une nouvelle vague,

¹⁹⁹ Voir Netz Reviel, 2008, « A'l hakria beAlterman, klomar a'l Pasternak » (Sur la lecture d'Alterman, c'est à dire sur Pasternak), in *Mekom Hataa'm : masot a'l sifrut isreelit ben tzlil lehistorya* (Le lieu accentué : essais su la littérature israélienne entre son et histoire), [en collaboration avec Maya Arad], Akhuzat Bayit, p. 19-59 (en hébreu).

²⁰⁰ *Pierres de Bohu* (1934). Substantif archaïque signifiant *lieu de désolation*, le terme בוהו est surtout associé au syntagme biblique תוהו ובוהו, *le chaos primitif*. Le titre אבני בוהו est directement emprunté au livre d'Isaïe (chapitre 34; 11): וַיִּטֶּה יְהוָה יָרְאֵכֶנּוּ בְהוּ, *Yahvé y tendra le cordeau du chaos et le niveau du vide*.

²⁰¹ *Etoiles dehors* (1938).

²⁰² Voir par ex. in Hever Hannan, 1999, « Simbolism uleumiyut bashira hai'vrit hamodernit » (Symbolisme et nationalisme dans la poésie hébraïque moderne), in Ben-Porat Ziva (éd.), *Aderet levinyamin : sefer hayovel levinyamin harshav* (Aderet pour Binyamin, le livre de Jubilé de Binyamin Harshav) [tome 2], Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 13-35. (en hébreu).

²⁰³ Voir par ex. Miron Dan (2007a), « Hamodernizm bashira ha'vrit a'd kom hamdina » (Le modernisme dans la poésie hébraïque jusqu'à la création de l'Etat), in: Miron Dan et Hever Hannan (éd.), 2007, p. 138-154 (en hébreu).

tardive, de poésie symboliste après que la première vague, s'était fondue dans le romantisme hébraïque du début de vingtième siècle dans beaucoup d'ouvrages de Bialik, de Tchernikhovsky, de Schneour, de Yakov Steinberg, de Yakov Fichman et de Yehuda Karni), fut porté par les poèmes de Shlonsky de la fin des années 20 et du début des années 30; des poèmes qui furent, par la suite, rassemblés dans son recueil *בוהו אבני* qui devint dès lors l'ouvrage fondamental de cette tendance.²⁰⁴

Pour éviter toute confusion entre les différents « symbolismes », et puisque ce qu'on entend par ce terme dans le contexte de la recherche littéraire israélienne n'est pas conforme à ce que signifie le symbolisme dans le contexte français, je me référerai systématiquement à la génération de Shlonsky, Alterman et Léa Goldberg comme la génération « moderniste », quel que soit le type de symbolisme dont elle était imprégnée à ses débuts.

Quant au grand annonciateur du symbolisme, Charles Baudelaire, son œuvre n'est nullement étrangère aux chefs de file de la génération moderniste qui s'en inspirent surtout dans leur jeunesse, mais qui y puisent des éléments et des motifs qui sont, du moins en partie, tout différents de ceux qu'y trouvaient, avant eux, les auteurs de la Renaissance hébraïque. Ainsi, dans la poésie de Shlonsky ou d'Alterman, le motif baudelairien principal n'est plus l'Ennui comme c'était le cas dans l'œuvre de Bialik ou de Steinberg, mais c'est tout d'abord, comme nous le verrons par la suite, l'ambiance électrique – tantôt menaçante tantôt réconfortante – de la grande ville moderne.

1.41 Avraham Shlonsky

Né à Kariokuv (Ukraine, Empire Russe) dans une famille hassidique, Avraham Shlonsky (1900-1973) publie ses premiers poèmes hébraïques en 1919. Fidèle à ses convictions sionistes et marxistes, il s'installe en Palestine à l'âge de 21

²⁰⁴ "האות להתפתחות זו, שניתן לתארה הופעת ניאו-סימבוליזם הארצישראלי ('ניאו' - מפני שהיה זה גל שני, מאוחר, של ²⁰⁴ שירה סימבוליסטית, אחרי שהגל הראשון התמוזג עם שירת הרומנטיקה העברית של ראשית המאה ה-20 ביצירות רבות של ביאליק, טשרניחובסקי, שניאור, יעקב שטיינברג, יעקב פייכמן ויהודה קרני), ניתן בשיריו של שלונסקי מסוף שנות ה-20 וראשית שנות ה-30; שירים שרוכזו בשנת 1934 בספרו 'אבני בוהו' שנעשה לספר היסוד של המהלך החדש הזה". *ibid*, p. 147.

ans, d'abord dans le kibboutz Ein-Harod, puis à Tel-Aviv. Dès la parution de son premier recueil poétique, *דווי* (*Affliction*) en 1924, Shlonsky s'impose comme le détracteur principal de la poésie de Bialik²⁰⁵, jugée par lui trop traditionnelle et trop bourgeoise. Néanmoins, les grandes polémiques qu'il mène contre le « poète national » et son entourage littéraire datent de 1926-1932, années de la parution de l'importante revue littéraire *כתובים* (*Ecrits*) qu'il codirige à partir de 1929 avec Eliezer Steinman. Le poète dirigera par la suite d'autres organes littéraires de grande importance dans l'histoire de la poésie et de la traduction littéraire en hébreu moderne, comme la revue *טורים* (*Colonnes*), le supplément littéraire *דפים לספרות* (*Pages littéraires*) de l'hebdomadaire du mouvement sioniste de gauche *Hashomer Hatsai'r*, puis les pages littéraires du quotidien *משמר* (*Garde*), la revue *אורלוגין* (*Horloge*) et enfin la prestigieuse maison d'édition *ספריית פועלים* (*La Bibliothèque des Ouvriers*).

Peu après la parution de son premier recueil, Shlonsky part pour Paris où il reste une année (fin 1924 – fin 1925). Il est inscrit à la Sorbonne mais il ne fréquente pas les cours. A Paris, il approfondit sa connaissance du français et fait la lecture de revues et de recueils poétiques à la fois classiques et récents²⁰⁶, mais l'objectif réel de son séjour est moins concret puisque c'est surtout le vieux mythe littéraire de Paris qu'il recherche.

Il s'identifiait si fortement avec Paris et ses poètes qu'il s'imaginait croiser Baudelaire et Verhaeren aux coins des rues; en effet, il adoptait les poètes symbolistes français et notamment les poètes 'maudits' comme le modèle de sa foi poétique et de sa position intellectuelle [...].²⁰⁷

²⁰⁵ Certes, on trouve des auteurs qui prenaient de facto leurs distances avec la poésie bialikienne bien avant Shlonsky (David Vogel, Yosef Tsvi Rimon, Avraham Ben Yitzhak, Rachel Bluvshstein...); mais Shlonsky est le premier à prôner ouvertement la résistance à Bialik et à la poésie de la Renaissance, et à fonder sciemment une nouvelle école poétique.

²⁰⁶ Dans une lettre envoyée de Paris à l'écrivain Israël Rabinovitch, Shlonsky écrit: « Je m'applique au français; Je reviendrai en Eretz-Israël armé, je l'espère bien, d'Européanité (אירופיות) afin de savoir, comme vous me l'avez conseillé, qu'il y a dans le monde autre chose que Dostoïevski. » Cité dans: Gross-Rophe Ariela, 2004, *Intelektualim ben shtey tarbuyot : mehamodernizm hatzarfati latarbut hai'vrit, 1920-1948* (Les intellectuels entre deux cultures : du modernisme français à la culture hébraïque, 1920-1948), [Thèse de Doctorat sous la direction de Nurit Gertz et Shlomo Sand], Université de Tel-Aviv, p. 69 (en hébreu).

²⁰⁷ "הזדהותו עם פריס ומשורריה היתה כה חזקה עד שהוא דימה לראות ברחוב את בודלר וורהארן. ואכן, הוא אימץ את המשוררים הסימבוליסטים הצרפתים ובעיקר את 'המקוללים' כמודל לתפיסתו הפואטית ולדפוסי התנהגותו כאיש-רוח". *ibid* p. 72.

Si ses premières poésies s'inspiraient plutôt du courant expressionniste et du futurisme russe, après son retour de Paris, sa poésie se fait de plus en plus proche du symbolisme. Son recueil *בוהו אבני* (*Pierres de Bohu*) de 1934, communément considéré comme le plus important de ses ouvrages poétiques, est assurément la pierre angulaire de la nouvelle école moderniste 'néo symboliste' dans la poésie hébraïque.

Le cadre de référence de la littérature européenne n'est plus celui de Blok, d'Essenine et de Maïakovski, mais plutôt celui d'Edgar Poe, de Baudelaire, de Verhaeren, de Rimbaud et des autres 'Poètes Maudits' de la poésie française symboliste (voir par ex. des poèmes comme « Rencontre », « Heures brûlées III », et « Heures I » de *Pierres de Bohu*).²⁰⁸

Pierres de Bohu est un recueil éminemment urbain; au centre des deux cycles principaux qui le composent, *בוהו אבני* (*Pierres de Bohu*) et *כרכיאל* (néologisme composé des substantifs *כרך*, *grande ville*, et *אל*, *dieu*) on trouve le personnage d'un poète moderne archétypique qui fait un pèlerinage dans Europe moitié mythique, moitié réelle, et qui flâne dans les rues d'une grande ville européenne tout aussi archétypique.²⁰⁹ Certes, il s'agit parfois très concrètement de Paris, dont les noms de rues, de quartiers et de monuments figurent avec profusion dans le recueil²¹⁰; mais, le plus souvent, il est question d'une métropole moderne quelconque dont on ignore le nom et le lieu. Toutefois, la figure impersonnelle du poète-flâneur, qui puise son inspiration dans des promenades urbaines, est très clairement calquée sur le modèle des « Tableaux Parisiens » de Baudelaire.

²⁰⁸ "מסגרת ההתייחסות הספרותית-אירופית שוב אינה זו של בלוק, יסנין ומאיאקובסקי, אלא דווקא זו של אדגר אלן פו, בודלר, ורהארן, רמבו ושאר 'המשוררים המקוללים' של השירה הצרפתית הסימבוליסטית (ראה שירים כ'פגישה', 'שעות שרופות' ג, ו'שעות' א ב'אבני בהו'")

Miron Dan, 1995-6, « A'l hasefer avney bohu leavraham Shlonsky usvivo » (Du recueil *Pierres de Bohu* d'Avraham Shlonsky et à son propos), in *A'kshav* n° 64, p. 122 (en hébreu).

²⁰⁹ Voir Ofengenden Avì, 2009, *Hahea'der beshirato uvahaguto shel Avraham Shlonsky* (L'absence dans la poésie et la pensée d'Avraham Shlonsky), Magnes et l'Université hébraïque de Jérusalem, Jérusalem, p. 91-115; Miron Dan, 1995-6 *op. cit.* p. 114-133.

²¹⁰ Il suffit de penser aux titres de quelques-uns des poèmes du recueil : מונפרנאס (*Montparnasse*), על הסינה (*Sur la Seine*), עץ ביער בולון (*Un arbre au bois de Boulogne*), צחוק השרב בפריס (*Le rire de la canicule à Paris*), etc.

C'est justement dans אבני בוהו qu'on trouve le plus grand nombre de motifs immédiatement empruntés à la poésie baudelairienne : on y rencontre pêle-mêle des prostituées, des chats, des cygnes, des albatros, et d'autres motifs devenus presque des lieux communs de la poésie baudelairienne. Cependant, l'influence des *Fleurs du Mal* ne se réduit nullement à ces emprunts concrets qui donnent parfois l'impression d'un inventaire poétique figé et préfabriqué, en tout cas peu novateur. Bien plus intéressante est une influence moins tangible : celle qui s'exprime plutôt dans ce qu'on peut qualifier d'inspiration générale: l'atmosphère de la grande ville moderne, l'esprit de bohème, le caractère maudit du poète, et, au niveau stylistique, une prédilection pour les oxymores, une relative abondance de synesthésies, etc.

À cause de la nature vague de cette influence, il n'est pas aisé de faire la distinction entre la part de la poésie baudelairienne dans le recueil et celle de la poésie symboliste et décadente en général. Un certain nombre d'études ont traité des aspects (néo-) symbolistes de la poésie de אבני בוהו, mais une étude comparative systématique, examinant les contacts de la poésie de Shlonsky avec l'œuvre de Baudelaire (et d'autres symbolistes francophones, puisque l'influence du poète belge Verhaeren, pour ne citer qu'un exemple, y est tout aussi palpable) n'a pas encore été réalisée²¹¹.

La figure de Baudelaire est directement invoquée – comme le sont, dans d'autres poèmes, celles de Verhaeren et de Poe – dans un des poèmes les plus curieux du recueil: פגישה (*Rencontre*)²¹². La pièce s'ouvre sur une image très baudelairienne:

הלילה כחתול כושי
מטיל שחור על פני הלובן²¹³

²¹¹ Dans sa thèse de doctorat déjà citée Gross-Rophe consacre un chapitre à Shlonsky et à ces contacts avec la culture française, mais la part de Baudelaire et de son influence sur sa poésie y est relativement réduite. Quant à l'article de Juliette Hassine au titre très prometteur (« *Les Fleurs du Mal* et *Pierres de Bohu*, L'influence de Baudelaire sur la poésie urbaine dans *Pierres de Bohu* de Shlonsky»), il s'agit en réalité d'un texte très court qui est en grande partie consacré à une introduction générale sur l'image de la ville dans la poésie de Baudelaire. Voir Hassine Juliette, 1989, « Pirkhey Haroa' veavney bohu : hashpaa't bodler a'l shirat hakrakh beavney bohu shel Shkonsky » (*Les Fleurs du Mal* et *Pierres de Bohu* : l'influence baudelairienne sur la poésie urbaine dans *Pierres de Bohu* de Shlonsky), *Moznaim* 63-3, p. 50-53 (en hébreu).

²¹² Shlonsky Avraham, 1971, *Ktavim* (Ecrits), Sifriyat Poa'lim, Merkhavia-Tel-Aviv, [tome 3], p. 56 (en hébreu).

²¹³ *La nuit comme un chat nègre / Projette sa noirceur sur la blancheur.* (*ibid.*)

Elle continue en une suite d'images urbaines. Juliette Hassine observe que le poème

פגישה

chante la nuit métropolitaine et la magie noire qui s'y déchaîne. La nuit se métamorphose en un chat noir autour duquel se constitue une réalité 'splénétique', dans le sens baudelairien du terme. Au sein de cet espace, tout objet reflété par les yeux du chat crie la douleur de la grande ville [...]. Les images du poème font penser à celles des « Tableaux Parisiens », et notamment aux poèmes « Le Cygne », « Les Aveugles », « A une passante » et aux « Sept vieillards ». Dans ces poèmes les images changent sans cesse, hésitantes et errantes, tout en cherchant à être fixées.²¹⁴

Ces images urbaines se fixent, une fois pour toutes, entre les mains même du poète des *Fleurs du Mal* qui tient son recueil à la manière d'un prêtre ou bien d'un proxénète, l'ambiguïté paraît volontaire :

והוא צופה בי וגוזר,
גוזר לגשת ולכרוע.
אני ניגש...
בידי בודלר
מתרוננים פרחי הרוע.²¹⁵

Shlonsky s'incline donc devant l'image de Charles Baudelaire.

Plus généralement, il se pose en *Poète Maudit* à l'instar de Baudelaire et de Rimbaud²¹⁶, auxquels il fait directement ou indirectement allusion dans d'autres

²¹⁴ "משורר את הלילה המטרופוליני ואת המאגיה השחורה המשתוללת בתוכו. הלילה הופך לחתול שחור שסביבו מהווה מציאות 'ספלינטית' במובן הבודלריאני. בתוך מרחב זה, כל אובייקט הנשקף מתוך עיני החתול זועק את כאב הכרך [...]. במראותיו מזכיר השיר את 'תמונות פריסאיות', ובמיוחד השירים 'הברבור', 'העיוורים', 'להולפת על פני', 'שבעת הישישים'. בשירים אלה, החזיונות מתחלפים ללא הרף, וכולם תוהים ונודדים בחיפוש אחר נקודת אחיזה".

Hassine, 1989 *op. cit.* p. 53.

²¹⁵ *Et il me contemple et me décrète / Me décrète de l'aborder et de m'agenouiller / Je l'accoste... / D'entre les mains de Baudelaire / Chantent les Fleurs du Mal.* in: Shlonsky, 1971 *op. cit.* [tome 3] p. 56.

poèmes du recueil. Ainsi, dans le poème הנפילים (*Les géants*) il se compte parmi les Maudits lorsqu'il écrit :

אנחנו הנפילים המקדימים לבוא
כורעים בעילפון למרגלות נבו
נמשלנו בלילות לציפורי הסער
המפליגות אל פיפיות התער [...]
וקול קורא: לא לנו הממלכת
אנחנו הנפילים המקדימים ללכת [...] ²¹⁷

Ces géants lugubres et prophétiques dont l'existence même rappelle la situation de Moïse qui regarde la Terre Promise du haut du mont Nébo sans jamais l'atteindre, remplacent, dans l'œuvre de Shlonsky, des personnages plus traditionnels auxquels il faisait allusion dans ses recueils précédents, les prophètes calomniés, Job ou Caïn.

Une allusion encore plus immédiate à Baudelaire et à Rimbaud figure dans le poème שעות (*Heures*), une sorte de cantique moderne à la louange des ivrognes ²¹⁸(שיכורים), descendants de Caïn ²¹⁹(את שלשלת יהשכם אתם מושכים מקין), où le bateau ivre rimbaldien côtoient les *lys du Mal* (claire allusion aux *Fleurs du Mal*) qui placent Baudelaire en figure de proue :

ולא אוכל הה לא אוכל את שתי עיני לגרוע
מכם המפליגים באונייה השיכורה
ומובילים אל אין-נמל את חבצלות הרוע. ²²⁰

²¹⁶ A qui il consacre par ailleurs en 1926 un article très lyrique où il décrit avec émotion le statut « doublement maudit » (מקולל שבעתיים) du poète du « Bateau Ivre ». *Doublement* maudit parce que la malédiction plane d'emblée sur tous les poètes sans exception, mais dans le cas de Rimbaud elle était activement recherchée par le poète. Voir : Shlonsky Avraham, « Rambo, reo' shel Verlen » (Rimbaud, l'ami de Verlaine), in Shlonsky Avraham [éd. Halperin Hagit, Sagiv Galia et Werdiger-Stepak Rachel], *Masot umaamarim, hea'sor harishon, 1922-1933* (Essais et articles, première décennie, 1922-1933), Sifriyat Poa'lim et Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 2011, p. 173-175 (en hébreu).

²¹⁷ Nous sommes les géants qui viennent avant l'heure / Nous nous agenouillons évanouis aux pieds du mont Nébo / La nuit nous sommes comme les oiseaux de tempête / navigant vers le tranchant double de la lame [...] Et une voix crie : nous n'hériterons pas du royaume / Nous sommes les géants qui s'en vont avant l'heure [...]. In: Shlonsky Avraham, 1971 *op. cit.* [tome 3] p. 112.

²¹⁸ Shlonsky, 1971 *op. cit.* [tome 3], p. 56.

²¹⁹ *ibid.*

²²⁰ *Et je ne peux pas, ô je ne peux pas détourner mes yeux / De vous qui naviguez dans le bateau ivre / emportant jusqu'au port absent les lys du mal. (ibid).*

S'étant ainsi compté parmi les Maudits et constituant son personnage poétique de révolté et de bohémien, Shlonsky se décrit enfin dans son poème יסעור (*Un albatros*)²²¹ comme un vaste oiseau des mers – métaphore de la condition existentielle du poète qu'il emprunte évidemment au célèbre albatros baudelairien²²².

Dans ses recueils ultérieurs Shlonsky publiera d'autres poèmes d'orientation française (notamment dans על מלאות de 1947 où figure tout un cycle de poèmes parisiens²²³); mais dans ceux-ci on ne trouve plus le symbolisme de אבני בוהו, ni la figure du Poète Maudit, ni l'emploi si fréquent de motifs empruntés aux *Fleurs du Mal*. Le moment baudelairien de l'existence de cette importante figure des Lettres hébraïques, aujourd'hui supplantée par ses grands contemporains Alterman et Goldberg, est donc celui du séjour parisien de 1924-1925 et de אבני בוהו.

1.42 Nathan Alterman

Figure majeure de la poésie hébraïque moderne, Nathan Alterman (Varsovie 1910 – Tel-Aviv 1970) est un des auteurs hébraïques les plus abondamment étudiés par la recherche littéraire israélienne; et le cas des contacts de sa poésie avec l'œuvre de Charles Baudelaire ne fait pas exception: l'influence de l'auteur des *Fleurs du Mal* sur l'œuvre d'Alterman a été amplement étudiée et analysée dans nombre d'articles et d'ouvrages²²⁴. C'est vrai, en particulier, de la question des liens entre la place

²²¹ Shlonsky, 1971 *op. cit.* [tome 3], p. 18.

²²² Dans un ouvrage récent sur la Méditerranée dans la littérature hébraïque moderne, Hannan Hever propose une lecture quelque peu différente. Sans mettre en doute les liens très étroits qui lient ce poème à Baudelaire, Hever soutient que les jeunes albatros de Shlonsky doivent se lire dans un contexte idéologique où leur envol indécis ainsi que leur ivresse de la mer et leur rancœur à l'égard de la terre, qui ne peut plus les retenir, représenterait la situation du jeune pionnier quittant la Palestine pour refaire sa destinée en Occident.

Hever Hannan, 2007, *El Hakhof Hamkuve : hayam batarbut hai'vrit uvasifrut hai'vrit hamodernit* (Vers le bord espéré : La mer dans la culture hébraïque et dans la littérature hébraïque moderne), Institut Van Leer et Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 35-41. (en hébreu).

²²³ Shlonsky, 1971 *op. cit.* [tome 4] p. 122-135.

²²⁴ Voir par ex.:

Miron Dan, 2001, *Parpar min hatolaa't : Alterman hatza'ir, ishiuto viytzirato* (Le vers se fait papillon : le jeune Alterman, sa personnalité et son œuvre), Hauniversita Haptukha, Tel-Aviv, p. 103-136 et 139-169, etc. (en hébreu); Miron, 2004 *op. cit.* 234-236; Shamir Ziva, 1989b, *O'd khozer hanigun : shirat Alterman biri hamodernizm* (Le chant qui revient : la poésie d'Alterman reflétée par le modernisme), Papirus, Tel-Aviv, notamment chapitre 2 (en hébreu); Shamir Ziva, 2010, *Helekh Umelekh : Alterman, bohemian umshorer leumi* (Vagabond et roi : Alterman, bohémien et poète national), Safra, Tel-Aviv, notamment chapitres 2 et 3. (en hébreu); Lipsker Avidov, 1982, *Shirat Shin Shalom tav resh pe bet* -

prépondérante qu'occupe la grande ville dans l'œuvre d'Alterman et les poèmes parisiens de Baudelaire.

Installé à Tel-Aviv avec sa famille²²⁵ à l'âge de quinze ans²²⁶, Alterman compose ses premières poésies hébraïques alors qu'il est élève au lycée Hertzliya de Tel-Aviv. En 1929 il part en France, d'abord à Paris, où il séjourne pendant une année pour y apprendre le français, puis, pendant deux ans, à Nancy, où il fait des études d'agronomie. Ce séjour français se révélera décisif dans la constitution de sa poésie en général et de son premier recueil כוכבים בחוץ (*Les étoiles dehors*), de 1938, en particulier.

À Paris, Alterman approfondit ses connaissances en matière de littérature française. À côté des grands classiques de la prose du XIX^e siècle – Balzac, Stendhal, Hugo, etc. – il se met à la lecture des poésies d'auteurs tels que Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Verhaeren ou encore François Villon, le poète-voyou du XV^e siècle, et bien d'autres.²²⁷ Par ailleurs, c'est lors de ce séjour parisien qu'Alterman se met à traduire du français²²⁸. Parmi ces traductions de jeunesse (publiées posthumément), figurent des poèmes de Verhaeren, de Villon et de Baudelaire²²⁹. Tous ces auteurs trouveront des échos, plus ou moins explicites, dans sa poésie – à la fois dans la poésie de jeunesse qu'il compose alors qu'il vit en France, et dans celle qu'il publiera par la suite dans ses recueils. Toutefois, c'est surtout à la poésie de Baudelaire et de Verlaine qu'il s'identifie, au niveau thématique comme musical :

tav shin alef : meekspresionizm nusakh haa'liya hashlishit lesymbolizm (La poésie de S. Shalom, 1922-1941 : depuis l'expressionisme à la manière de la troisième aliah et jusqu'au symbolisme), Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, 293 p. (en hébreu); Arpali Boaz, 2004, *Khedvat hahashvaa : tmurot bashira hai'vrit hamodernit* (La joie du rapprochement : les évolutions dans la poésie hébraïque moderne), Hamakhon lepoetika vesemiologia a'l-shem Porter, Université de Tel-Aviv et Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, p. 235-237 (en hébreu); Eidar Dror, 2003, *Alterman - Bodler, Pariz - Tel-Aviv : urbaniut umitos beshirey pirkhey hara' vekhokhavim bakhutz* (Alterman - Baudelaire, Paris - Tel-Aviv : urbanité et mythe dans les poèmes des *Fleurs du Mal* et dans *Les étoiles dehors*), Karmel, Jérusalem, 239 p. (en hébreu).

²²⁵ Le père de Nathan Alterman, le pédagogue Yitzhak Alterman, est un des fondateurs du premier jardin d'enfants hébraïque à Varsovie. Sa mère, Bella Alterman, est dentiste.

²²⁶ Au moment de la guerre civile en Russie, la famille Alterman se réfugie à Kiev. Ensuite ils s'installent à Kichinev, où Nathan est écolier puis lycéen.

²²⁷ Laor Dan, 2013, *Alterman - biografya* (Alterman - une biographie), A'm O'ved, Tel-Aviv, p. 72-73 (en hébreu).

²²⁸ Laor remarque que, pour ses traductions, Alterman consultait un dictionnaire français-anglais, un dictionnaire français-hébreu n'existant pas encore à l'époque. Voir Laor, 2013 *op. cit.* p. 73.

²²⁹ Au sujet des traductions d'Alterman voir Ch.2 2.3.

En arrivant à Paris et en se mettant à l'apprentissage du français, Alterman tomba sous le charme de la poésie des pères fondateurs du symbolisme du XIX^e siècle, notamment celle de Charles Baudelaire et de Paul Verlaine, où il trouva l'incarnation du 'moi' dans la personne du flâneur, le vagabond urbain, ainsi que la musicalité suggestive du poème de l'état d'âme « ouvert » et trans-situationnel.²³⁰

Certes, Alterman est bien conscient du fait que la poésie symboliste du XIX^e siècle ne peut guère être considérée comme « le dernier cri » poétique à la fin des années 1920. Il était, bien entendu, au courant de l'activité des mouvements poétiques d'avant-garde, pour la plupart hostiles au symbolisme, tels que le futurisme, l'expressionnisme, l'imaginisme, et en France le dadaïsme et le surréalisme, ainsi que les divers courants poétiques des tendances socialiste et néo-catholique. Miron explique le choix qu'a fait Alterman d'opter pour une poétique considérée par beaucoup comme caduque à la fois par une affinité personnelle et par l'influence de la poésie d'Avraham Shlonsky, son aîné de dix ans, dont le séjour parisien et la découverte des poètes symbolistes francophones ont précédé de cinq ans les siens.

Il n'est guère difficile de comprendre pourquoi Alterman suivit de près le modèle néo-symboliste hébraïque tel qu'il avait été façonné par Shlonsky. On peut supposer que ce n'est qu'à partir du moment où Shlonsky s'était mis à ce modèle, vers la fin des années 1920, que le jeune Alterman éprouva, non seulement, une profonde affinité pour sa poésie mais aussi l'impression d'avoir trouvé, une fois pour toutes dans la poésie hébraïque, un mentor qui frayait pour lui une voie poétique qu'il pourrait – qu'il devrait même – suivre.²³¹

Les poèmes qu'Alterman écrit dans son cahier parisien inauguré en janvier 1930 constituent un nouveau chapitre dans l'écriture du jeune poète. Certes, ils ne

²³⁰ "בבואו לפריז ובקנותו ראשית שליטה בלשון הצרפתית, אלתרמן הוקסם משירת אבות הסימבוליזם הצרפתי במאה התשע-עשרה, ובעיקר משירת שארל בודלר ופול ורלן, שבה מצא את גילום ה'אני' בדמות הפלאנר, המשוטט העירוני, ואת המוזיקליות הסוגסטיבית של שיר הלוך ה'פתוח' והטרנס-סיטואציוני"

Miron, 2001 *op. cit.* p. 252

²³¹ "דומה כי לא יקשה עלינו להבין מדוע נצמד אלתרמן למודל הניאו-סימבוליסטי העברי כפי שהוא עוצב בידי שלונסקי. אנחנו רשאים להניח כי רק עם פנייתו של שלונסקי לעבר המודל הזה בסוף שנות העשרים התעוררה באלתרמן הצעיר לא רק אהדה רבה לשירתו אלא גם תחושה כי הנה נמצא לו בשירה העברית מורה-דרך המפלט לפניו נתיב פואטי, אשר בו הוא יכול, ואף חייב, ללכת."

ibid.

seront, pour la plupart, pas intégrés dans son premier recueil poétique, כוכבים בחוץ, en vue duquel Alterman avait fait table rase de ses anciennes poésies, considérées par lui désormais comme des essais de jeunesse. Mais la grande importance de son séjour français et de la découverte des symbolistes et des pré-symbolistes – Baudelaire en tête – dans le développement de sa poésie est néanmoins indubitable.

Paris et la France ont joué un rôle prépondérant dans la révélation qu'Alterman eut de lui-même, à la fois comme homme et comme poète. Ils l'ouvrirent, pour ainsi dire, et firent sortir de lui ce que les français appellent le 'moi profond', le moi caché, intérieur, intime. Et elles l'accompagneront désormais dans sa pensée, par le paysage urbain parisien et par son identification avec le flâneur qui deviendra [...] le fameux passant [הלך] de כוכבים בחוץ.²³²

Dans les poèmes qu'Alterman écrit à Paris on trouve de nombreuses allusions à des endroits précis – monuments parisiens, rues, quartiers – qui seront complètement éliminées par la suite dans les poèmes de כוכבים בחוץ. En effet, dans sa poésie parisienne, le jeune Alterman qui vient de découvrir à la fois la poésie de Baudelaire et les endroits précis dont il parle, se pose en flâneur à la manière de son héros ; il erre à travers les rues de la capitale en narrant ses expériences, le plus souvent à la première personne, et en nommant les endroits précis qu'il traverse (Notre-Dame, la Seine, la place de la Concorde, la place de la Bastille, le Panthéon, Rue de Lappe...)²³³, tout comme Baudelaire le fait dans des poèmes tels que « Le Cygne » ou « Les sept vieillards ».

Ces vagabondages urbains et la manière dont ils sont décrits s'inspirent donc très clairement des flâneries baudelairiennes. Cependant, ils se contentent alors de l'aspect anecdotique et aléatoire de ses ballades en ville et ne comportent pas encore la

²³² "פריז וצרפת תפסו מקום מכריע בהתגלותו של אלטרמן לעצמו כאדם וכמשורר. הן 'פתחו' אותו, הוציאו מקרבו את מה שהצרפתים מכנים 'moi profond', ה'אני הנסתר' הפנימי, העמוק. הן היו עתידות ללוותו במחשבה בדמות הנוף העירוני הפריזאי ובהזדהות עם ה-flâneur, אחר שיהפוך [...] ל'הלך' הידוע של כוכבים בחוץ".

ibid., p. 340.

²³³ Voir notamment les poèmes חיוך ראשון (*Premier sourire*), ניהוח אשה (*Parfum d'une femme*), ערב חג (*Veille de fête*) et שיר בחרוזים אדומים (*Poème en rimes rouges*). In: Alterman Nathan, 1984, *Makhbarot Alterman kerekh bet : shirim 1931-1935* (Les cahiers d'Alterman, tome 2 : poésies 1931-1935), [éd. Dorman M.], Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 158, 72, 67, 104 (en hébreu).

dimension métaphysique et symbolique qui caractérise les « Tableaux parisiens » et qu'on retrouvera plus tard, quoique d'une manière quelque peu différente, dans les poèmes de כוכבים בחוץ. Autrement dit, si Baudelaire cherche dans ses poèmes à tirer l'éternel du transitoire, selon sa formulation, le jeune Alterman ne se focalise encore que sur l'éphémère, sans parvenir, et peut-être sans chercher, à l'éterniser.²³⁴

En dehors de la flânerie et du vagabondage urbain passionné, on trouve dans les poèmes de jeunesse d'Alterman un certain nombre de motifs clairement empruntés aux poèmes des *Fleurs du Mal*. Pour Miron²³⁵, il s'agit dans la plupart des cas de simples imitations dont l'intérêt poétique est encore minime. Ainsi, dans le poème גולגולת²³⁶ (*Crâne*) il voit « le développement non-inspiré d'une 'idée' pseudo-baudelairienne banale et superficielle, tout le contraire du sentiment essentiel qui s'exprimera dans la poésie plus mûre d'Alterman »²³⁷; il remarque, en outre, que la chatte très érotique qui figure dans le poème מות הנפש (*La mort de l'âme*)²³⁸ est directement empruntée au symbole baudelairien du beau chat cruel, banalisé dans la poésie de la décadence, puis en hébreu dans l'œuvre de Bialik et de Schneour²³⁹.

Quant aux allusions directes aux poèmes des *Fleurs du Mal*, celles-ci sont moins nombreuses. Dans le poème זווית של פרוור (*Coin de faubourg*) il est question d'un orchestre qui « ouvre encore le jardin métallique » (שוב תזמורת את גן המתכת) « פותחת »²⁴⁰, allusion probable²⁴¹ à la petite vieille baudelairienne qui s'assoit à l'écart sur un banc « Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre / Dont les soldats parfois inondent nos jardins »²⁴². Enfin, dans le poème יד נוגעת (*Une main qui touche*)²⁴³, le meurtre commis par le poète est décrit en des termes qui sont empruntés, selon Shamir²⁴⁴, au poème baudelairien « Duellum »²⁴⁵.

²³⁴ Voir Miron, 2001 *op. cit.* p. 128; Eidar, 2003 *op. cit.* p. 94.

²³⁵ Miron, 2001 *op. cit.* p. 312.

²³⁶ Alterman, 1984 *op. cit.* p. 33.

²³⁷ "פיתוח חסר השראה של 'רעיון' פסידו-בודלרי נדוש, שטחי, שהוא היפוכה הגמור של התחושה היסודית שמצאה את ביטוייה בשירתו הבוגרת של אלטרמן".

Miron, 2001 *op. cit.* p. 312.

²³⁸ Alterman, 1984 *op. cit.* p. 63.

²³⁹ Miron, 2001 *op. cit.* p. 314.

²⁴⁰ Alterman, 1984 *op. cit.* p. 153.

²⁴¹ Eidar, 2003 *op. cit.*, p. 161-162.

²⁴² OC1 P. 89.

²⁴³ Alterman, 1984 *op. cit.* p. 124-125.

²⁴⁴ Shamir, 1989b, *op. cit.* p. 183.

L'influence du symbolisme en général et de Baudelaire en particulier est tout aussi palpable dans les poèmes qu'Alterman compose entre 1934 et 1937, après son retour à Tel-Aviv, en vue de son premier recueil, כוכבים בחוץ :

La première décennie dans l'activité créatrice d'Alterman, entre son départ pour ses études en France fin 1929 et la parution de כוכבים בחוץ, début 1938, est entièrement placée sous le signe de la poétique symboliste qu'il adopta sous l'influence de sa rencontre avec la poésie symboliste de Shlonsky [...], avec la poésie symboliste française et avec la poésie symboliste russe.²⁴⁶

Dans le cas de כוכבים בחוץ, l'influence de la poésie baudelairienne sur les poèmes urbains s'exprime habituellement par une inspiration plutôt vague, mais néanmoins évidente des *Fleurs du Mal*, et bien plus rarement par l'emploi d'allusions immédiates aux textes du recueil. Pour ce qui est de ces dernières, Shamir²⁴⁷ évoque une certaine ressemblance entre la description de la maison dans le poème בית ישן (Une maison ancienne et des pigeons)²⁴⁸ et celle du poème baudelairien sans titre dont le premier vers est « Je n'ai pas oublié, voisine de la ville »²⁴⁹; Shamir²⁵⁰ et Rogani²⁵¹ trouvent une analogie entre la façon dont l'activité nocturne de la ville est décrite dans « Le crépuscule du soir »²⁵² de Baudelaire et ליל קיץ (Nuit d'été)²⁵³ d'Alterman; et Eydar²⁵⁴ trouve une parenté d'idées entre les fameux vers du « Cygne

²⁴⁵ OC1 p. 36.

²⁴⁶ "העשור הראשון של יצירת אלטרמן, למן צאתו ללימודים בצרפת בשלהי 1929 ועד הופעת כוכבים בחוץ בראשית 1938, עמד כולו בסימן הפואטיקה הסימבוליסטית שאלטרמן סיגל לעצמו בהשפעת המפגש עם היצירה הסימבוליסטית של שלונסקי [...] עם השירה הסימבוליסטית הצרפתית ועם השירה הסימבוליסטית הרוסית".

Shavit Uzi, 2003, *Shira mul totalitariyut : Alterman vehirey makot mitzrayim* (La poésie vis-à-vis du totalitarisme, Alterman et les poèmes des plaies de l'Égypte), Université de Haïfa, p. 31. (en hébreu).

²⁴⁷ Shamir, 1989b, *op. cit.* p. 131-135.

²⁴⁸ Alterman Nathan, 1999, *Shirim mishekvar : kokhavim bakhutz, simkhat a'niim, shirey makot mitzrayim* (Poèmes d'autrefois : les étoiles dehors, la joie des pauvres, les poèmes des plaies d'Égypte), [éd. Shavit Uzi], Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 51 (en hébreu).

²⁴⁹ OC1 p. 99.

²⁵⁰ Shamir Ziva, 1989a, « Leylot Kayitz bepariz, miBodler vea'd Alterman : ben hamodernizm hatzarfati lamodernizm haeretz isreeli » (Les nuits de Paris en été - de Baudelaire à Alterman : entre le modernisme français et le modernisme d'Eterz-Israël), *Moznayim* 63-3, Tel-Aviv, p. 29-33 (en hébreu).

²⁵¹ Rogani [site Nathan Alterman], *op. cit.*

²⁵² OC1 p. 94.

²⁵³ Alterman, 1999 *op. cit.* p. 57.

²⁵⁴ Eidar, 2003 *op. cit.*, p. 113-114.

», « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel »²⁵⁵, et les vers extraits de הולדת הרחוב (*La naissance de la rue*), où le poète, constatant avec étonnement la rapidité avec laquelle sa ville évolue, se dit :

כי אפגוש בה לפתע בקרן הרחוב,
לבבי ירתיעני,
לא יכירני.²⁵⁶

Enfin, le fameux motif baudelairien du chat²⁵⁷, déjà rencontré dans les poèmes parisiens, se retrouve également dans כוכבים בחוץ. Dans ליל קיץ (*Nuit d'été*), il est question de בוחק הסכין בעין החתולים (*L'éclat du couteau dans l'œil des chats*)²⁵⁸, célèbre vers qui n'est pas sans rappeler la métaphore métallique qu'on trouve dans les vers suivants du poème baudelairien « Le Chat » :

Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate.²⁵⁹

Dans le poème יום השוק (*Jour de marché*)²⁶⁰, c'est la ville qui est dite החתולית "féline comme le feu", métaphore qui évoque ces chats baudelairiens qui sont à la fois étincelants et dangereux comme le feu²⁶¹.

²⁵⁵ OC1 p. 85.

²⁵⁶ *Si je la croisais par hasard au coin de la rue / Mon cœur me ferait reculer / et na la reconnaîtrait pas.* in: Alterman, 1999 *op. cit.* p. 108.

²⁵⁷ Un des deux poèmes de Baudelaire traduits par Alterman est « La Géante », où l'on trouve une des expressions le plus fortement érotiques du motif baudelairien du chat (OC p. 22) :

« J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux. »

²⁵⁸ Alterman, 1999 *op. cit.* p. 57

²⁵⁹ OC1 p. 35.

²⁶⁰ Alterman, 1999 *op. cit.* p. 86.

²⁶¹ « Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques » (OC1 p. 66); « Je vois avec étonnement / Le feu de ses prunelles pâles, / Clairs fanaux, vivantes opales... » (OC1 p. 50).

Le choix d'une image féline pour la ville décrite dans כוכבים בחוץ n'est pas dû au hasard ; Alterman connaissait bien le champ référentiel symboliste de cette image, et à travers elle il référait à des figures essentielles dans la symbolique des *Fleurs du Mal* avec l'intention de marquer la ville du sceau du mythe.²⁶²

Quant à ce qu'on peut appeler de manière plus vague l'inspiration baudelairienne du recueil, celle-ci est pour ainsi dire omniprésente dans les poèmes urbains de כוכבים בחוץ, qui se placent indéniablement dans la lignée de la poésie de la ville moderne dont les « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal* constituent le point de départ. Cette inspiration thématique, déjà constatée de manière toute aussi flagrante dans les poèmes parisiens d'Alterman, change néanmoins d'aspect dans les poèmes de son premier recueil. Ainsi, les détails de la ville réelle, et la multitude de noms propres qui caractérisaient les poèmes parisiens, disparaissent à présent au profit de la texture bien plus abstraite, souvent symbolique, d'une ville non-définie qui peut être Paris, Tel-Aviv ou bien une ville métaphorique qui n'est pas nommée.

Le protagoniste des textes altermaniens, très dynamique dans les poèmes parisiens où il est toujours en train de marcher et de scruter activement son entourage, ne fait désormais que contempler et considérer l'existence urbaine qui l'entoure et qui est bien plus dynamique, bien plus changeante que lui-même. Enfin, si dans la plupart des poèmes parisiens on pouvait tracer une suite narrative de faits et d'actions constituant parfois une véritable intrigue, dans cette poésie plus mûre d'Alterman on ne trouve plus de narration proprement dite.²⁶³ Les événements relatés sont plus flous, plus symboliques, plus fantasmagoriques même, allant parfois jusqu'à l'allégorie²⁶⁴. En effet, dans כוכבים בחוץ

La ville peut être la Ville par excellence, de toutes les générations et de tous les lieux, une catégorie abstraite dépourvue de caractéristiques particulières. Mais elle peut

²⁶² "בחירתו של דימוי התולי לעיר המתוארת ב'כוכבים בחוץ' אינה מקרית; אלתרמן הכיר היטב את מרחב המשמעויות הסימבוליסטי של דימוי זה, ובאמצעותו רפרר אל פיגורות מרכזיות בסימבוליקה של 'פרחי הרע' כאמצעי לטבוע את העיר בחותמו של המיתוס".

Eidar, 2003 *op. cit.*, p. 104.

²⁶³ *ibid* p. 180.

²⁶⁴ La fantasmagorie et l'allégorie sont deux des caractères principaux qu'attribue Walter Benjamin à la poésie urbaine de Baudelaire. Voir Benjamin Walter, 2003, *Paris, Capitale du XXème siècle*, Bibliothèque Allia, Paris, 64 p.

tout aussi bien être une ville réelle et concrète comme Paris, étendue sur les quais de la Seine, ou Tel-Aviv, située au bord de la mer, menacée par l'horizon lointain, par l'aspect de Jaffa avec ses coupoles et ses minarets.²⁶⁵

L'anhistoricité allégorique de la ville altermanienne se manifeste entre autres par une dé-temporalisation systématique qui, tout en reprenant les notions baudelairiennes, les situe dans un contexte tantôt contemporain tantôt volontairement anachronique. Aussi, le flâneur baudelairien, cette figure qui, selon Benjamin, annonce déjà la montée du capitalisme moderne²⁶⁶, se transforme-t-il dans כוכבים בחוץ pour devenir la figure du הלך, *le passant*, qui fait penser bien davantage à une sorte de vagabond moyenâgeux, ou à un troubadour, qu'à une figure citadine de la Modernité contemporaine²⁶⁷. Le הלך en effet – contrairement au flâneur baudelairien – ne marche pas forcément dans les rues d'une ville, mais il erre plutôt à travers les chemins du monde entier, voire – métaphoriquement – à travers les voies de l'existence²⁶⁸:

Alterman élargit la notion du flâneur pour former le type poétique du « passant dans les chemins de la vie ». Les errances du passant de כוכבים בחוץ ne sont pas uniquement des déambulations entre les bâtiments et les places publiques de la ville, ni même dans l'étendue de l'univers entier; il s'agit plutôt d'une errance métaphorique entre les mondes, et celle-ci, par conséquent, ne nécessite pas forcément un déplacement réel dans telle ou telle rue ; pour Alterman, la voie de l'errance ne doit passer qu'entre les quatre murs de sa chambre de travail.²⁶⁹

A cette notion du הלך, fondamentale dans le recueil, ajoutons un autre motif central altermanien : celui du פונדק, terme qui peut se traduire par *taverne* ou

²⁶⁵ "העיר יכולה להיות העיר בה"א הידיעה, שבכל דור ובכל אתר, קטגוריה מופשטת חסרת סממנים מייחדים. היא יכולה להיות גם עיר ריאליטת ומוחשית, כדוגמת פריז עם רציפי הסייגה או תל-אביב שלחוף הים, שצדדיה של יפו, על מגדליה וכיפותיה, מאיימת עליה באופק".

Shamir, 1989a *op. cit.* p. 33.

²⁶⁶ Benjamin, 2003 *op. cit.* p. 15.

²⁶⁷ Pour la figure du Passant dans la poésie d'Alterman voir Shamir, 2010 *op. cit.*

²⁶⁸ Gross-Rophe fait l'inventaire complet des occurrences de cette figure vagabonde dans כוכבים בחוץ. Voir Gross-Rophe, 2004 *op. cit.* p. 178-179.

²⁶⁹ אלטרמן הרחיב את מושג ה'פלאנר' ועיצב טיפוס שירי של 'ההולך בדרכי החיים'. נדודיו של ההלך ב'כוכבים בחוץ' אינם רק שיטוטים בין בתי הכרך והכיכרות או אפילו במרחבי תבל. נדודיו הם נדודים מטפוריים בין העולמות, ולפיכך אין הם נדרשים בהכרח לשוטטות מעשית ברחוב זה או אחר; מבחינתו של אלטרמן, יכול נתיב הנדודים לעבור רק בין קירות חדר-מלאכתו".

Eidar, 2003 *op. cit.*, p. 181.

*estaminet*²⁷⁰. Le פונדק remplace les cafés et les bars – termes plus « réalistes » – qu'on retrouvait à foison dans ses poèmes de jeunesse. Il s'agit d'une notion délibérément archaïque (à Tel-Aviv dans les années 1930 on sortait déjà dans des cafés, בתי קפה) qui évoque une existence géographiquement et chronologiquement éloignée. L'éloignement, ou plutôt la confusion géographique et chronologique recherchés par Alterman se manifestent par ailleurs dans une multitude de détails supplémentaires : des boulevards très européens, des titres de noblesse de toutes sortes, des troubadours, des fiacres, etc.

Pour Shamir, cette anhistoricité obstinée du recueil altermanien est par elle-même l'héritière de la tradition symboliste et baudelairienne:

La ville altermanienne typique, qui est un assemblage arbitraire du passé et du présent, du proche et du distant, du réel et de l'imaginaire, est une démonstration supplémentaire de la poétique moderniste de son auteur, qui est à la base une poétique d'oxymores et de zeugmes, qui s'efforce de faire en sorte que le familier se fasse indifférent et que le banal émerveille; cette poétique tire ses origines de la pensée symboliste en général et de la poésie baudelairienne en particulier.²⁷¹

Shamir évoque en outre la notion baudelairienne de correspondances, à savoir l'idée mystique, inspirée de la théorie du théologien suédois du XVIII^e siècle Emmanuel Swedenborg, selon laquelle il existerait des analogies secrètes entre le microcosme, c'est à dire l'homme, et le macrocosme qu'est l'univers²⁷². Le célèbre sonnet de Baudelaire « Correspondances » qui se place sous l'influence de Swedenborg aurait inspiré la poésie de כוכבים בהוץ où l'on peut trouver le même type d'analogies :

²⁷⁰ Par ex. dans des poèmes comme ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית (*Une soirée dans le vieux cabaret chantant et un refrain à la vie de la maîtresse de taverne*); שיר בפונדק היער (*Une chanson dans l'estaminet forestier*) ou encore בת המוזג (*La fille du tavernier*). Voir Alterman, 1999 *op. cit.* p. 13-16; 142-145; 140-142.

²⁷¹ "העיר האלטרמנית הטיפוסית, שהיא צירוף שרירותי של עבר והווה, של קרבה וריחוק, של ממשות ודמיון, היא עדות נוספת לפואטיקה המודרניסטית של מחברה, שהיא ביסודה פואטיקה אוקסימורונית-זאוגמטית, החותרת בכל מאודה לניכור של המוכר ולהפלאתו של הבנאלי, ופואטיקה זו שורשים לה בהגות הסימבוליסטית בכלל, ובשיר הבודלרי בפרט". Shamir, 1989a *op. cit.* p. 33.

²⁷² Voir Wilkinson, 1996, Lynn R., *The Dream of an Absolute Language : Emanuel Swedenborg and French Literary Culture*, State University of New York Press, 1996, p. 217-261.

Dans les poèmes du recueil בחוץ כוכבים, des poèmes paradoxaux composés à la façon des « correspondances », une simple goutte de rosée peut contenir l'univers entier en miniature, un morceau de pierre peut raconter toute l'histoire d'une montagne, et un chant de marche (שיר-דרך) peut renfermer tous les paramètres du système cosmique et toutes les composantes de la réalité à la fois physique et métaphysique.²⁷³

Dans les autres recueils d'Alterman, ceux qu'il publiera après בחוץ כוכבים, l'influence française en général et l'inspiration des *Fleurs du Mal* en particulier, se font de moins en moins tangibles. Si dans le recueil שמחת עניים (*La joie des pauvres*), publié en 1941, on trouve encore, quoique de manière moins flagrante que dans כוכבים בחוץ, quelques motifs baudelairiens (le paysage urbain de poèmes comme הטנבור²⁷⁴ *Le tambour*, ou בא לעיר *Un étranger arrive en ville*²⁷⁵; le motif du mort-vivant - המת - ההי – qui évoquerait peut-être, ne serait-ce que de loin, « Le Mort joyeux »²⁷⁶ de Baudelaire...²⁷⁷), la poésie altermanienne plus tardive semble prendre ses distances à l'égard de Baudelaire et du symbolisme français pour leur substituer d'autres influences. Enfin, pour ce qui est de textes en prose d'Alterman – surtout ceux qu'il écrivait dans les années 1930 lors de son séjour en France et après son retour à Tel-Aviv, Kartun-Blum évoque une influence thématique, mais aussi formelle, des poèmes en prose de Baudelaire²⁷⁸.

Jusqu'à présent nous avons surtout exploré les aspects thématiques de l'influence baudelairienne sur Alterman. En effet, ceux-ci sont les plus nombreux et certainement les plus évidents. Cependant, on peut parler d'une influence qui se manifeste également au niveau stylistique, même si celle-ci est bien plus difficile à

²⁷³ "בשירי הקובץ 'כוכבים בחוץ', שהם שירים פרדוקסליים ובנויים במתכונת של 'קורספונדנציות', אגל טל אחד יכול להכיל במוקטן עולם ומלואו, רסיס אחד של אבן יכול לספר את כל תולדות ההר, ושיר-דרך אחד יכול להכיל את כל הפרמטרים של המערכת הקוסמית ואת כל מרכיביה של המציאות, הפיזית והמטאפיזית כאחד".

Shamir, 2009a *op. cit.* p. 240.

²⁷⁴ Alterman, 1999 *op. cit.* p. 179-180.

²⁷⁵ *ibid.* p. 153-154

²⁷⁶ OC1 p. 70.

²⁷⁷ Gross-Rophe, 2004 *op. cit.* p. 179.

²⁷⁸ Kartun-Blum Ruth, « Haproza hashirit hamukdemet shel Alterman » (La prose poétique de la première période d'Alterman), in : Alterman, 1984 *op. cit.* p. 254-290 (en hébreu).

discerner. Il s'agit notamment de l'emploi très fréquent chez Alterman de la figure de l'oxymore, et des paradoxes en général²⁷⁹.

Certes, l'oxymore (et, dans une moindre mesure, le zeugme) est une des figures de base de la poétique de la génération moderniste de la poésie hébraïque²⁸⁰. Mais cet emploi si typique de l'œuvre d'un Alterman ou d'un Shlonsky est-il forcément redevable de la poésie de Baudelaire? Que cette dernière contient quantité d'antithèses, de paradoxes et d'oppositions, est indiscutable²⁸¹. Or, ce foisonnement de divers types de figures de contraste, et notamment de l'oxymore, se trouve aussi – et souvent de manière encore plus flagrante – dans l'œuvre des poètes néo-symbolistes russes et francophones des premières décennies du XX^e siècle²⁸² qui inspiraient la poésie d'Alterman, pour ce qui est de son style, au moins autant que l'œuvre de Baudelaire.

L'évocation de ces noms de poètes du XX^e siècle nous rappelle, justement, que l'influence baudelairienne que subit le jeune Alterman, malgré son importance incontestable, n'est qu'une des nombreuses influences qui interviennent dans son œuvre, au seuil de son parcours de poète, et qui l'alimentent et la façonnent. Cette influence, répétons-le, est surtout discernable au niveau thématique et, dans une moindre mesure, au niveau stylistique. Mais pour ce qui est de la forme – la prosodie altermanienne reconnaissable entre toutes, ses rythmes particuliers, ses sonorités, ses rimes, les structures métriques et strophiques qu'il emploie, etc. – c'est du côté d'autres poètes qu'il conviendrait d'en chercher l'inspiration principale. Citons en conclusion Reviel Netz qui affirme que pour les aspects formels de son œuvre Alterman subit en premier lieu l'influence de poètes russes, tandis que l'œuvre de Baudelaire n'y joue en fin de compte qu'un rôle très secondaire:

²⁷⁹ Voir Shamir Ziva, 1989b *op. cit.* chapitre 2 [Alterman et l'art du paradoxe].

²⁸⁰ C'est d'ailleurs la figure de l'oxymore qui, plus que toute autre, répugna Nathan Zach dans son fameux réquisitoire de 1959 contre la poétique d'Alterman. Voir Zach Nathan, 1959, « Hirhurim a' shirat Alterman » (Réflexions sur la poésie d'Alterman), in *Akhshav* n° 3-4, Tel-Aviv, p. 109-122 (en hébreu).

²⁸¹ Voir Broome Peter, 1999, *Baudelaire's Poetic Patterns : The Secret Language of Les Fleurs Du Mal*, Rodopi Bv Editions, Amsterdam, 541 p.

²⁸² Shamir évoque à ce propos les Russes Sergueï Essenine et Alexander Blok et les francophones Georges Rodenbach, Emile Verhaeren et Albert Samain. Voir Shamir Ziva, 1989b *op. cit.* chapitre 2.

Dans une certaine mesure, la poésie moderne toute entière part de Baudelaire. Une certaine tonalité novatrice qui reflète un abattement sans bornes, l'assentiment et la répugnance à l'égard de la ville, la déambulation de celui qui collecte des impressions sibyllines – Quel poète, à partir de la fin du XIX^e siècle, n'a-t-il pas exprimé ne serait-ce qu'une partie de ces sentiments ? Alterman, qui a séjourné quelque temps en France, pouvait lire cette poésie dans sa langue d'origine et en subissait à coup sûr l'influence. Cependant, il est absolument évident que la musique de כוכבים בהוץ est russe et nullement française. [...] Le coquillage poétique d'Alterman nous fait entendre des vagues qui viennent des côtes russes, et aucunement de celles de la France. Un poète dont la mélodie intime est française pourrait-il [...] ne composer aucun alexandrin [...], ni le moindre sonnet? Serait-il capable de prendre un tel plaisir à des combinaisons aussi complexes et dures de consonnes que celles qui plaisaient tant à Alterman?²⁸³

1.43 Autres poètes de la génération moderniste

La poétesse Léa Goldberg (Königsberg 1911- Jérusalem 1970) est l'une des trois auteurs-traducteurs dont j'étudierai le portait en détail dans le deuxième chapitre de cette étude. Seule figure majeure de la génération moderniste à avoir publié des traductions de Baudelaire²⁸⁴, Goldberg regardait néanmoins la poésie française à travers le prisme épais de la littérature russe. En effet, contrairement aux deux chefs de file de l'école néo-symboliste hébraïque (Shlonsky et Alterman)²⁸⁵, Goldberg ne résida jamais en France et sa connaissance en matière de littérature française demeurait celle d'une intellectuelle russo-hébraïque ayant fait ses études universitaires en Allemagne.

²⁸³ "במובן מסוים, השירה המודרנית כולה יוצאת מבודלר. איזושהי נימה של חידוש שבתוכו מקופלת עייפות עולם, היפתחות אל העיר אגב סלידה ממנה, הליכה אוספת רשמים חסרי פשר - החל בשלהי המאה התשע-עשרה, איזה משורר לא ביטא משהו מהתחושות הללו? אלטרמן, שחי זמן קצר בצרפת, יכול היה לקרוא את השירה הזאת במקורה, וודאי שהושפע ממנה. אבל ברור בעליל ש'כוכבים בהוץ' מתנגן ברוסית, ולא בצרפתית. [...] קונכיית השיר של אלטרמן משמיעה לנו גלים מחופי רוסיה ובשום אופן לא מחופי צרפת. האם משורר שהצרפתית מתנגנת בו יכול היה [...] שלא לחבר אפילו אלכסנדרין אחד [...] אפילו לא סונטה אחת? האם עשוי היה להתענג על צירופי עיצורים מסובכים וקשים כל כך, כאלה שאלטרמן נהנה מהם?" Netz, 2008, *op. cit.* p. 37, 39.

²⁸⁴ Rappelons que les deux traductions baudelairiennes d'Alterman effectuées lors de son séjour en France ne furent jamais publiées de son vivant. Pour les détails des traductions de Goldberg voir chapitre 2.

²⁸⁵ Une autre figure importante de la génération moderniste à avoir séjourné en France est le poète Yonatan Ratosh (né Heilperin, Varsovie 1908 - Israël 1981) qui fit des études à Paris à la fin des années 1920. Mais dans son œuvre on ne trouve guère de traces baudelairiennes, si ce n'est la prédilection générationnelle pour la figure de l'oxymore.

Certes, Goldberg avait une très haute estime pour l'œuvre de Baudelaire qu'elle plaçait très haut dans son panthéon personnel de la poésie européenne²⁸⁶; mais l'influence de ce-dernier sur sa poésie reste minime et la place qu'occupe l'auteur des *Fleurs du Mal* dans ses textes théoriques et critiques, ainsi que dans son journal intime, est relativement mince²⁸⁷. Si dans le cas des œuvres des auteurs néo-symbolistes, Shlonsky et Alterman, l'inspiration française en général, et baudelairienne en particulier, peut facilement être retracée (à côté, bien sûr, d'autres influences tout aussi palpables), dans celui des poésies néo-symbolistes de Goldberg, les sources immédiates sont russes et allemandes, le symbolisme français n'y jouant qu'un rôle très secondaire.

La question de l'existence d'une influence baudelairienne sur l'œuvre d'autres poètes de la génération moderniste n'a guère été explorée par la recherche littéraire, même si, en ce qui concerne les poètes dont l'œuvre (ou une partie de l'œuvre) peut être considérée comme néo-symboliste, une telle étude paraît particulièrement nécessaire. Signalons néanmoins deux cas particuliers de poètes, plutôt mineurs, appartenant à la génération moderniste et dont l'œuvre a été lue à la lumière de la poésie baudelairienne: S. Shalom et Ezra Zussman.

Dans le cas de S. Shalom (Shalom Yossef Shapira; Parszew, Pologne 1904 – Israël 1990), poète, traducteur²⁸⁸ et prosateur prolifique dont l'œuvre poétique – notamment dans les années 1930-1940 – est thématiquement et stylistiquement imprégnée de néo-symbolisme, l'influence des *Fleurs du Mal* sur sa poésie a été observée et démontrée par Avidov Lipsker. Dans une vaste étude²⁸⁹ consacrée aux deux premières décennies de l'œuvre de cet auteur aujourd'hui quasiment oublié, Lipsker signale le recours fréquent de Shalom à des synesthésies qui s'inspirent des « Correspondances » de Baudelaire²⁹⁰; il note, en outre, l'affection de Shalom pour la

²⁸⁶ Yardeni Galia, 1961, *Tet Zayin sikhhot i'm sofrim* (Seize conversations avec des écrivains), Hakibutz Hameukhad, En Harod, p. 124 (en hébreu).

²⁸⁷ Pour un aperçu général de la présence de Baudelaire dans l'œuvre de Goldberg voir le chapitre consacré aux portraits-type de traducteurs hébraïques des *Fleurs du Mal*, Ch. 2 2.342.

²⁸⁸ Notamment des sonnets de Shakespeare, traduction qui lui valut le Prix Tchernikhovsky décerné aux meilleurs traducteurs d'ouvrages classiques.

²⁸⁹ Lipsker Avidov, 1982, *Shirat Shin Shalom tav resh pe bet - tav shin alef : meekspresionizm nusakh haa'liya hashlishit lesimbolizm* (La poésie de S. Shalom, 1922-1941 : depuis l'expressionnisme à la manière de la troisième aliah et jusqu'au symbolisme), Sifriyat Poalim, Tel-Aviv, 293 p. (en hébreu).

²⁹⁰ *ibid.* p. 158-161; 168-169.

figure de l'oxymore (figure qui caractérise également, comme nous l'avons déjà rappelé, l'œuvre d'autres poètes du 'néo-symbolisme' hébraïque) qu'il attribue à l'influence des *Fleurs du Mal*²⁹¹ ; enfin, il relève le motif du chat dans la poésie de Shalom et montre sa dette à l'égard des chats baudelairiens²⁹².

Une référence bien plus directe à Baudelaire et à ses fameuses correspondances figure dans une pièce tardive du poète Ezra Zussman (Odessa 1900 – Israël 1973), traducteur de trois poèmes des *Fleurs du Mal*²⁹³. Zussman, qui s'installe avec sa famille en Palestine en 1922, publie ses premières poésies dans le supplément littéraire du quotidien דבר dès 1926, mais son premier recueil de poèmes (simplement intitulé שירים, *Poèmes*), qui rassemble des pièces écrites pendant près d'un demi-siècle, ne paraît qu'en 1968. En 1972, une année avant son décès, il publie un deuxième recueil intitulé עצי תמיד (*Arbres éternels*) qui rassemble des poèmes récents écrits pour la plupart après la parution tardive de שירים.

C'est dans ce recueil de vieillesse que Zussman publie son poème ביער צרפתי (Dans une lointaine forêt française)²⁹⁴, un texte néo-symboliste par excellence dans lequel une promenade à travers une forêt française est comparée à une expérience spirituelle dans une cathédrale gothique²⁹⁵:

קיבלונו קשבים אל צללי הקטדרלה
נכנסו היכל אורות של שרָטֶר יערי
אור הוליכנו פנימה מוליך היכלה
ובא אלינו שוב חוזר מתוך ראי.²⁹⁶

²⁹¹ *ibid.* p. 97-98.

²⁹² *ibid.* p. 202-207.

²⁹³ Dont le sonnet « Correspondances ». Sur Zussman et ses traductions baudelairiennes voir Ch.1 2.3.

²⁹⁴ Zussman Ezra, 1971, *Atzey tamid* (Arbres éternels), Sifriyat Poa'lim, Merkhavia Tel-Aviv, p. 45 (en hébreu).

²⁹⁵ Dans un article qu'il consacre à la poésie 'native' d'Esther Raab, Aminadav Dykman étudie ce texte de Zussman qu'il compare au poème אורני הכרמל (*Les pins du Carmel*) de Raab. Dykman signale bien évidemment la 'source' baudelairienne du poème de Zussman. Voir Dykman Aminadav, Août 2011, « "Tzemakh haaretz - ani hi" : davar a'l hayelidiyut beshirat Ester Rab » (La plante du pays - c'est moi-même : sur la notion de l'indigent dans la poésie d'Esther Raab), in *Mekhkerey yerusalayim besifrut i'vrit* 24, Jérusalem, p. 159-180 (en hébreu).

²⁹⁶ *Ils nous ont accueilli comme si nous retournions aux ombres de la cathédrale / Nous sommes entrés dans le temple de lumière de ce Chartres forestier / Une lumière nous a conduit vers l'intérieur vers le temple / Nous revenant à nouveau, reflétée dans le miroir.*

Zussman, 1971 *op. cit.* p. 45.

Et pour que l'allusion au célèbre sonnet baudelairien – à ses *vivants piliers* et à ses *forêts de symboles*²⁹⁷ – soit encore plus évidente, Zussman termine son poème par une référence explicite au poète des *Fleurs du Mal* :

וכה צלולה מקהלת האור היערי
אשר ישיר כאן משורר עברי
מקשיב לו יער בודלר.²⁹⁸

1.5 La génération de l'État face aux *Fleurs du Mal*

À partir des années 1950-1960 c'est une nouvelle génération d'auteurs qui prend petit à petit le relais sous les cieux de la poésie hébraïque (que l'on peut à présent désigner d'israélienne, le principal centre de gravité du polysystème de la littérature hébraïque étant désormais l'Etat d'Israël, fondé en 1948). Les caractéristiques de cette nouvelle génération – qui constitue également une école poétique, quoique fort hétéroclite – seront traitées en détail dans la partie consacrée aux portraits-type d'auteurs-traducteurs (chapitre 2)²⁹⁹, puis dans le cadre des études comparatives des traductions de poèmes des *Fleurs du Mal* (chapitre 3).

Contrairement aux auteurs des deux générations précédentes, les poètes principaux qui commencent à publier en Israël dans les années 1950-1960 ne sont pas issus des vastes contrées de la culture slave³⁰⁰, ni du *yiddishland* traditionnel. Pour la plupart, ils ont pour première langue l'allemand³⁰¹ ou l'hébreu³⁰², et l'anglais pour

²⁹⁷ OC1 p. 11.

²⁹⁸ *Ce chœur de la lumière forestière est si limpide / Tout ce que chante ici un poète hébraïque / est écouté par la forêt de Baudelaire.*

Zussman, 1971 *op. cit.* p. 45.

²⁹⁹ Voir notamment Ch.2 3.33-3.36.

³⁰⁰ Seule exception notable : le poète Meir Wieseltier, un des chefs de file de la poésie israélienne des années 1960-1970, né à Moscou en 1941 et arrivé en Israël à l'âge de huit ans.

³⁰¹ Notamment, Yehuda Amichai, Nathan Zach et Dan Pagis.

langue de culture. Le modernisme anglo-américain joue un rôle primordial dans la constitution de leur poésie³⁰³, tandis que la poésie française qui jusqu'alors jouissait d'un grand prestige et d'une influence souvent significative est désormais reléguée à un rôle très secondaire.

Ceci est également vrai pour ce qui est des courants poétiques étrangers qui exercent leur influence sur les auteurs de cette nouvelle génération. En effet, pour les principaux protagonistes de la 'révolution' poétique des années 1950, disciples notamment de l'imaginisme anglo-américain³⁰⁴, les symbolismes français et russe sont regardés désormais comme foncièrement démodés et comme appartenant à un monde poétique surannée. Quant aux poètes du 'néo-symbolisme' hébraïque, ceux-ci sont les adversaires poétiques que les théoriciens de cette génération – le poète Nathan Zach (né en 1930) en tête³⁰⁵ – combattent avec zèle.

Bien évidemment, ce changement de cap linguistique, culturel et poétique se manifeste également dans la place de plus en plus marginale qu'occupe désormais l'œuvre de Baudelaire dans la conscience collective des auteurs, et dans l'influence minime des *Fleurs du Mal* sur la poésie hébraïque de l'époque. La poésie de Baudelaire, en effet, se retrouve de plus en plus décalée par rapport aux préoccupations poétiques de ces auteurs nés dans les années 1930 et 1940.

Il n'est donc guère étonnant qu'à ce jour aucune étude n'ait été consacrée aux contacts de l'œuvre des poètes de la génération de l'État avec cet ouvrage fondamental de la Modernité poétique qu'est *Les Fleurs du Mal*. Si dans le cas des générations précédentes le nombre très restreint d'études de ce type³⁰⁶ constitue une sérieuse lacune de la recherche littéraire hébraïque, pour ce qui concerne la génération de l'Etat

³⁰² Pour les poètes qui commencent à publier dans les années 1950 rappelons les noms de David Avidan, Dahlia Ravikovitch, Moshe Dor ou encore Arie Sivan, tous nés en Palestine sous mandat britannique.

³⁰³ Et, dans une moindre mesure, le modernisme allemand (surtout dans le cas des poètes qui ont l'allemand pour première langue). Dans certains cas - celui de David Avidan, par exemple - le modernisme russe exerce lui aussi une certaine influence.

³⁰⁴ Et notamment la poésie imaginiste de TS Eliot, Ezra Pound et Wallace Stevens.

³⁰⁵ Surtout dans ces essais constitutifs des années 1950 et 1960, et en premier lieu שירת על שירת הרהורים אחדים על שירת זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית de 1959, et de 1966. Voir Zach, 1959, *op. cit.*; Zach Nathan, 1966, *Zman veritmus etzel Bergson uvashira hamodernit* (Temps et rythme chez Bergson et dans la poésie moderne), Alef, Tel-Aviv, 74 p. (en hébreu).

³⁰⁶ Mis à part les cas particuliers de Bialik et d'Alterman et, dans une moindre mesure, ceux de Steinberg et de Shlonsky.

il s'agit en revanche d'un manque plus compréhensible; car on aurait beau lire et relire les corpus poétiques d'un Yehuda Amichai ou d'un David Avidan, d'une Dahlia Rabikovitch ou d'une Yona Wollach, on n'y trouverait point de traces d'une quelconque influence significative des *Fleurs du Mal*, sauf peut-être dans quelque cas anecdotiques.

Le principal théoricien parmi les poètes de la génération de l'État, Nathan Zach, fait référence à Baudelaire dans deux de ces textes théoriques : dans l'article qu'il consacre en 1963 au poète Yakov Steinberg³⁰⁷ il parle, comme nous l'avons vu plus haut, de la dette considérable de cet auteur de la Renaissance de l'hébreu moderne à l'égard du poète français. Il s'agit, au total, de deux courts paragraphes où Zach évoque succinctement le pessimisme de Baudelaire, les notions d'Ennui et de Spleen, et la figure de l'oxymore. Dans un essai publié en 1985³⁰⁸, qui traite de la couleur bleue dans la poésie et notamment de la notion, à la fois concrète et métaphysique, de l'Azur, Zach évoque l'idée de l'Art pour l'Art et, ayant cité à ce propos Théophile Gautier, il parle ensuite de Baudelaire, « le plus important de ses disciples »³⁰⁹. Il définit le poète des *Fleurs du Mal* comme « le fidèle prêtre du fameux azur, qui est la patrie des poètes et l'idéal céleste auquel ils aspirent depuis la vallée des larmes de leur exil dans l'ici et maintenant »³¹⁰, puis il cite un extrait du poème baudelairien « Moesta et errabunda » où il est question d'azur, avant de regagner un espace qui lui est plus familier : le cycle des poèmes de la guitare bleue de l'imaginiste américain Wallace Stevens.

Ces deux simples allusions à Baudelaire – les seules que j'aie pu repérer dans l'ensemble des textes théoriques de Zach – suffisent pour que Bar-Yosef déclare, dans un article intitulé « Néo-décadence dans la poésie israélienne »³¹¹, que « Les textes théoriques de Zach révèlent un disciple par excellence de la culture 'fin de siècle', un vieil adepte du symbolisme français (Baudelaire, Verlaine) et de ses successeurs dans

³⁰⁷ Zach, 2011 *op. cit.* p. 230-244.

³⁰⁸ Zach Nathan, 1986, « Masa Bekhakhol » (Voyage en bleu), in *Igra 2*, Tel-Aviv, p. 302-318 (en hébreu).

³⁰⁹ Zach, 1986 *op. cit.* p. 310.

³¹⁰ "כֹּהֵנָה הַנְּאֻמָּן שֶׁל הַתְּכֵלֶת הַמְּפֹרֶסֶמֶת, מוֹלֶדֶת הַמְּשׁוֹרְרִים וּמַחֲזוֹ הַחֶפֶץ שְׁאֵלָיו נוֹהֵה נֶפֶשׁ מִתּוֹךְ עֵמֶק הַבְּכָא שֶׁל גְּלוּתָם בְּכֹאֵן וּבַעֲכָשִׁי"ו"

ibid.

³¹¹ Bar-Yosef Hamual, 2005d, « Neo-decadens bashira haisreelit » (Néo-décadence dans la poésie israélienne), in Bar-Yosef, 2005b p. 195-215 (en hébreu).

la poésie allemande »³¹². Il semble en effet que dans un contexte poétique comme celui du polysystème littéraire israélien des années du triomphe de la génération de l'État, période où l'héritage du symbolisme français n'est plus guère évoquée favorablement, on puisse se procurer à peu de frais les titres de « vieil adepte » et de « disciple par excellence ».

Dans cet article où la notion de *Décadence* est prise dans une acception plutôt anhistorique et n'a pas grand-chose à voir avec les décadents français du 19ème siècle, Bar-Yosef évoque néanmoins la notion baudelairienne d'Ennui pour parler de la poésie de Zach:

Le lien typique de la Décadence entre le pessimisme et l'Ennui se retrouve dans l'œuvre de Zach. [...] Et pourtant l'Ennui dans la poésie de Zach n'est pas similaire à ce macabre sentiment sans issue qui figure dans la poésie de Baudelaire. On n'y voit pas ce cognement de la tête contre le mur (qu'on peut trouver dans *צנח לו זלזל* de Bialik); mais plutôt une acceptation de la banalité plate et triviale du désert de la vie.³¹³

Bar-Yosef parle également de la place du Mal dans l'œuvre de Zach ainsi que dans celles de Dan Pagis et de David Avidan, pour conclure que « dans la poésie de Zach, d'Avidan et de Pagis la réaction à l'égard du Mal qui domine le monde n'est pas comparable au désespoir baudelairien perçant »³¹⁴. Elle n'apporte par ailleurs aucun exemple ou citation de l'œuvre de ces trois poètes qui puissent témoigner d'une quelconque influence baudelairienne significative.

La deuxième vague des poètes de cette génération, ceux qui commencent à publier dans les années 1960, ne changera pas cette donnée essentielle : Baudelaire est quasi-absent de la poésie israélienne de cette époque. Toutefois, parmi les poètes

³¹² "כתיבתו העיונית של זך מגלה חניך מובהק של תרבות 'סוף המאה', חסיד ותיק של הסימבוליזם הצרפתי (בודלר, ורלן) [...]. ושל ממשיכיו בספרות הגרמנית [...]."

ibid., p. 198.

³¹³ "הקשר האופייני לדקאדנס בין פסימיזם לשיממון, מופיע אצל זך. [...] ובכל-זאת השיממון בשירת זך אינו דומה לתחושה של המקאברית של חוסר המוצא בשירי בודלר. אין פה הטחת ראש דרמטית בכותל (אותה אפשר למצוא ב'צנח לו זלזל' של ביאליק), אלא השלמה עם האפרוריות השגרתית והטריוויאלית של שממת החיים."

ibid., p. 204.

³¹⁴ *ibid.*, p. 206.

importants des années 1960, on en compte deux qui publieront dans les années 1970-1980 des traductions de poèmes baudelairiens³¹⁵: Meir Wieseltier et Arie Sachs. Ce fait témoigne sans doute d'un certain regain d'intérêt pour l'œuvre du Poète Maudit, même si celui-ci ne s'infiltré guère dans la poésie originale des auteurs de l'époque, y compris celle de Wieseltier³¹⁶.

Certes, dans la note qui accompagne ses traductions de cinq pièces des *Fleurs du Mal*³¹⁷ Wieseltier déclare : « Baudelaire m'intéresse à présent plus qu'aucun autre poète sous un angle particulier [...] : quelle forme peut-on donner à cela en hébreu ? »³¹⁸. Mais malgré cette affirmation, dans ses recueils poétiques, on ne trouve pas de références thématiques ou formelles directes à la poésie baudelairienne.

Pour ce qui est d'une influence indirecte, on peut supposer, par exemple, qu'un poème comme קה (*Prend*)³¹⁹, où le poète apostrophe le lecteur, en l'appelant סמרטוט בשר (*chiffon de chair*), et l'invite à traiter son livre avec une violence extrême et à le jeter dans la mer, n'est pas exempte d'une lointaine réminiscence de pièces baudelairiennes comme « Epigraphe pour un livre condamné »³²⁰ ou « Au lecteur »³²¹. Mais dans ce texte, comme dans d'autres pièces de Wieseltier, il s'agit plutôt d'une position moderniste 'générale' qui, certes, doit beaucoup à l'esprit de révolte dont le point de départ est le modernisme baudelairien, mais qui ne constitue néanmoins pas une allusion immédiate aux poèmes des *Fleurs du Mal*.

Ceci est par ailleurs particulièrement flagrant dans le contexte d'une œuvre comme celle de Wieseltier, où l'on trouve profusion de références directes et

³¹⁵ Alors qu'aucun poète de la génération de l'Etat proprement dite ne publie de traductions de Baudelaire (si on ne prend pas en compte les traductions baudelairiennes de Binyamin Harshav, chercheur de grand renom mais poète plutôt secondaire qui fait partie, en 1952, du groupe fondateur de la revue לקראת, *Envers*, organe emblématique de la génération de l'Etat, même s'il ne se met à publier de la poésie en hébreu que dans les années 1970-1980).

³¹⁶ Le cas d'Arie Sachs est quelque peu différent. Pour les contacts de l'œuvre de cet auteur-traducteur atypique (dont j'étudie en détail le portrait poétique, linguistique et culturel au deuxième chapitre de cette étude) avec l'œuvre de Baudelaire, voir Ch.2 3.35.

³¹⁷ Pour les traductions baudelairiennes de Wieseltier voir Ch1 2.4.

³¹⁸ "בודלר מעניין אותי היום יותר מכל משורר אחר מבהינה אחת [...] : איזו צורה אפשר לשוות לזה בעברית?"

Wieseltier Meir, 1979, *Pgimot : leket tirgumim vei'budim* (Déficiences : choix de traductions et réécritures), Sifrey siman kria, Tel-Aviv, 133 p. (en hébreu).

³¹⁹ Wieseltier Meir, 1984, *Kitzur shnot hashishim, shirim 1959-1972* (Les années 1960 en bref, poèmes 1959-1972), Sifrey siman kria et Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 198 p. 31 (en hébreu).

³²⁰ « Lecteur paisible et bucolique, / Sobre et naïf homme de bien, / Jette ce livre saturnien, / Orgiaque et mélancolique. », OC1 p. 137

³²¹ OC1 p. 5.

soigneusement choisies à des auteurs du passé souvent mentionnés par leur nom. Ainsi, dans ses recueils des années 1960, on rencontre des poèmes où il est nommément question, entre autres, d'E.E. Cummings, d'Ezra Pound, de Ionesco, de Plutarque, de Dostoïevski, d'Homère et même d'Apollinaire – mais nullement de Baudelaire.³²² Même dans le cycle intitulé « Paris »³²³, écrit en 1964-1965 lors d'un séjour en France, on ne trouve ni motifs baudelairiens ni autres références directes ou indirectes aux *Fleurs du Mal*. En effet, la poésie de Wieseltier – comme celle de beaucoup d'autres auteurs des années 1960-1970 – est trop imprégnée de modernisme anglo-américain et trop éloignée des subtilités musicales du symbolisme pour que l'œuvre de Baudelaire puisse y occuper une quelconque place significative.

Il faudra attendre les années 1980-1990 pour que cette situation commence à changer à nouveau, avec d'abord la parution, pour la première fois en traduction hébraïque, de plusieurs ouvrages fondamentaux sur Baudelaire (*Baudelaire* de Sartre en 1986³²⁴, les textes de Walter Benjamin sur Baudelaire en 1989³²⁵ puis en 1992³²⁶, l'article « Situation de Baudelaire » de Paul Valéry en 1997³²⁷ et la biographie d'Henri Troyat en 1997³²⁸); ensuite avec la publication, d'abord dans la presse littéraire puis, en 1997, sous forme de livre, de nouvelles traductions des *Fleurs du Mal* et des poèmes en prose³²⁹; et enfin dans un regain d'intérêt de jeunes poètes pour l'œuvre de Baudelaire. Mais cette 'réhabilitation' poétique de l'auteur des *Fleurs du Mal*, après de longues décennies d'absence presque totale du paysage de la poésie israélienne, ne commencera à porter de réels fruits qu'au début du XXI^e siècle, au-delà de la période étudiée dans le présent travail.

³²² Wieseltier, 1984 *op. cit.*

³²³ *ibid.* p. 73-80.

³²⁴ Sartre Jean-Paul, 1986, *Bodler* (Baudelaire), [traduit du français par Avi Vimer], Keter, 122 p. (en hébreu).

³²⁵ Benjamin Walter, 1989, *Bodler* (Baudelaire), [traduit du français par David Aran], Sifriyat Po'lim, Coll. Tea'mim, 156 p. (en hébreu).

³²⁶ Benjamin Walter, 1992, *Mivkhar ktavim* (Choix de textes), [vol. 1 : *Hameshotet* (Le flâneur)], [éd. Nirad Jürgen, Calderon Nissim et Klinov Rina, traduit du français par David Singer], Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 144 p. (en hébreu).

³²⁷ Valéry Paul, 1997, « Matzav Bodler » (Situation de Baudelaire) [traduit par Manor Dory], in Manor [Baudelaire,] 1997b, p. 90-106.

³²⁸ Troyat Henri, 1997, *Bodler - biografia* (Baudelaire - une biographie) [traduit du français par Daniel Todor], Dvir, Tel-Aviv, 235 p. (en hébreu).

³²⁹ Il s'agit de mes propres traductions d'un choix des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*; Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] , 1997b, *Pirkhey Hara' : mivkhar shirim* (Les Fleurs du Mal : un choix de poèmes), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 112 p. (en hébreu) ; Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] 1997a, *Hasplin shel pariz, shirim ktanim biproza* (Le Spleen de Paris, petits poèmes en proze), Miskal Yediot sfarim, Tel-Aviv, 135 p. (en hébreu).

2. Les traductions des *Fleurs du Mal* en hébreu au vingtième siècle

2.1 Généralités

Pendant plus d'un demi-siècle (1901-1961) les différentes traductions hébraïques des *Fleurs du Mal* restèrent éparpillées dans un grand nombre de revues et de suppléments littéraires, et ne furent pas assemblées dans des recueils de poésie. En effet, entre la première apparition de Baudelaire en hébreu³³⁰ et la parution de l'anthologie המקוללים (*Les Maudits*), en 1961³³¹, puis celle de la première (et, jusqu'à ce jour, la seule) traduction hébraïque intégrale des *Fleurs du Mal* publiée en 1962 par Eliahou Meitus³³², aucun recueil des poésies baudelairiennes ne fut accessible au public hébraïque³³³.

Plus curieux encore : malgré la place relativement importante qu'occupait le poète des *Fleurs du Mal* dans la conscience collective des Lettres hébraïques et malgré son influence incontestable sur un certain nombre d'auteurs de l'hébreu moderne, presque aucun des premiers traducteurs hébraïques des *Fleurs du Mal*³³⁴ – jusque dans les années soixante – ne reprit ses traductions des poèmes des *Fleurs du Mal* pour les faire apparaître dans ses propres recueils de poésie ou de traductions poétiques³³⁵. Pour retrouver les traductions baudelairiennes de ces soixante premières

³³⁰ Dans le contexte de l'article déjà cité de Paul Goldmann - traduit par David Frishmann - paru dans la revue הדור en 1901.

³³¹ David Yona (éd.), 1961, *Hamekulalim, mishirey Sharl Bodler, Pol Verlen, Artur Rambo* (Les maudits, choix de poèmes de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud), E'ked, Tel-Aviv, 86 p. (en hébreu).

³³² Meitus Eliahou, (trad.), [Baudelaire Charles,] 1962, *Pirkhey Harod'* (Les Fleurs du Mal), Tchachik, Tel-Aviv, 315 p. (en hébreu).

³³³ Pour les poésies en prose (que je traiterai séparément), le cas est légèrement différent, puisqu'un premier recueil des textes du *Spleen de Paris* paraît en 1948 dans la traduction de Nehemia Raban: Raban N. [Nehemia] (trad.), [Baudelaire Charles,] 1948, *Poemot ktanot biproza* (Le Petits poèmes en prose), Hakibutz haartzi hashomer hatzai'r, Merkhavia, 126 p. (en hébreu).

³³⁴ À savoir, les traducteurs appartenant aux deux premières générations de la poésie hébraïque moderne : la génération de la « Renaissance » et celle du modernisme des années 1930-1950.

³³⁵ Exception faite des traductions partielles de David Frishmann (comprises dans l'article de Paul Goldmann) reprises posthument en 1931 dans le sixième tome des œuvres complètes de Frishmann Frishmann David, 1929-1935, *Kol kitvey* (Œuvres complètes), [vol. 6, 1931], Lili Frishman, Varsovie - New York (en hébreu); et des deux traductions de l'auteur américain de langue hébraïque Abraham Hyman Fridland - auteur très secondaire, peu connu en son temps et quasiment oublié de nos jours - parues en 1939 aux Etats-Unis dans son recueil סונטות, Sonnets : Fridland H.A [Hyman Abraham], 1939, *Sonetot* (Sonnets), O'gen Al yad hahistadrot hai'vrit beamerika, Tel-Aviv, 128 p. (en hébreu).

années, on est donc obligé de fouiller dans la légion de revues, de magazines et de bulletins littéraires hébraïques parus en Europe de l'Est et en Palestine-Israël durant la première moitié du vingtième siècle. Il n'est nullement exclu que, malgré la longue et scrupuleuse recherche entre les pages jaunies des différentes publications littéraires de l'époque qu'a supposé la présente étude, quelques versions hébraïques oubliées de poèmes baudelairiens attendent toujours d'être révélées.

2.2 *Les Fleurs du Mal* en hébreu: les premières décennies

La première traduction en hébreu de poèmes des *Fleurs du Mal* n'en est pas une en vérité. Il s'agit d'une dizaine de versions partielles en prose parues dans le cadre de l'article de Paul (Saul) Goldmann publié en deux parties dans la revue דור (La Génération), en 1901, dans la version hébraïque de **David Frishmann**³³⁶. Comme nous l'avons vu plus haut, l'auteur de cet article, intitulé « Charles Baudelaire » et longtemps considéré comme l'œuvre de Frishmann lui-même sous un pseudonyme, n'est autre que le journaliste viennois Paul Goldmann.

Les traductions partielles comprises dans l'article original, rédigé en allemand, sont fort probablement rendues en hébreu, tout comme le reste de l'article, de l'allemand et non pas directement du français. Ces extraits de poèmes (« Les Ténèbres », « Sur le Tasse en prison », « Le Gouffre », « L'Héautontimorouménos », « Une Charogne », « Madrigal Triste », « Le Flacon », « L'Amour et le Crâne », « Hymne » et le IV^{ème} « Spleen ») sont placés dans l'article entre guillemets et ne sont pas mis en relief. Il s'agit de traductions littérales, sémantiquement assez fidèles, qui ne tentent pas de rendre l'aspect formel des poèmes et n'en gardent ni la répartition en vers et en strophes, ni les rimes. Aucun des poèmes cités dans l'article n'est rendu d'ailleurs dans son intégralité : leur rôle est surtout d'illustrer la thèse de Goldmann sur la nature décadente de la poésie baudelairienne.

La grande importance de ces versions hébraïques de Frishmann réside donc moins dans leur valeur intrinsèque en tant que traductions que dans leur caractère

³³⁶ Sur Frishmann en tant que traducteur voir également ch.2 1.34.

pionnier, d'une part, et dans l'identité de leur auteur, d'autre part. En effet, David Frishmann, « le plus important de élargisseurs de notre territoire » (ראש מרחיבי גבולותינו), selon la célèbre formulation de Dov Sadan³³⁷, est la grande figure de l'époque de la Renaissance de l'hébreu moderne dans le domaine de la traduction et de l'édition des œuvres canoniques de la littérature européenne, en général, et de la Modernité européenne, en particulier³³⁸. Il signe, entre autres, des traductions hébraïques – dans la plupart des cas les premières – d'Oscar Wilde, de Nietzsche, d'Anatole France ou encore de Max Nordau³³⁹.

Les traductions des poèmes en prose de Baudelaire seront traitées séparément ; mais, pour donner un aperçu complet des traductions baudelairiennes de Frishmann, rappelons pour l'instant que trois ans après la publication de l'article de Goldman dans הודור, Frishmann fait paraître dans cette même revue – dont il est le rédacteur en chef – une première traduction hébraïque d'un poème en prose de Baudelaire: le célèbre texte portant le titre anglais « Any where³⁴⁰ out of the world », appelé יהי באשר – ורק מחוץ לעולם dans sa traduction³⁴¹. En 1909 il publie, sous le titre מסיפורי שארל בודלייר (des récits de Charles Baudelaire), six poèmes en prose supplémentaires qu'il traduit³⁴².

Jusqu'à sa mort en 1922, Frishmann ne publiera pas d'autres traductions baudelairiennes. Il faudra attendre 18 ans et la fin de la Première Guerre Mondiale pour voir publier en hébreu deux nouvelles traductions de poèmes des *Fleurs du Mal*.

Dans ערכים (Valeurs), une revue hébraïque publiée à Varsovie dont le rédacteur est le critique et chercheur littéraire Fishel Lakhover³⁴³, paraît en 1919 une traduction du

³³⁷ Sadan Dov, 1962, *Avney Bedek : a'l sifrutenu, masada vaagapea* (Pierres de sonde : sur notre littérature, ses fondations et ses ailes), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 41 (en hébreu).

³³⁸ L'autre grand traducteur de l'époque, le poète Shaul Tchernikhovsky, se consacre surtout aux œuvres classiques et ne traduit guère des auteurs modernes ou contemporains.

³³⁹ Pour une liste complète des traductions de Frishmann, voir la bibliographie préparée par Menuha Gilboa : Gilboa Menukha (éd.), 1988, *David Frishman - mivkhar maamrey bikoret a'l yetzirato* (David Frishmann - une sélection d'articles critiques sur son œuvre), Hakibutz Hameuhad, Tel-Aviv, p. 139-140 (en hébreu).

³⁴⁰ Baudelaire écrit *Any Where* en deux mots.

³⁴¹ Frishmann David, (trad.), [Baudelaire Charles,] 17.5.1904, « Yehi baasher ihye - verak mikhutz lao'lam » (Any Where out of this world), *Hador* n° 14, Cracovie, p. 29-30 (en hébreu).

³⁴² Frishmann David (trad.), [Baudelaire Charles,] 8.5.1909, « Misipurey Sharl Bodler » (Des récits de Charles Baudelaire), in *Haboker* n° 106, Varsovie, (en hébreu).

³⁴³ Fishel Lakover (Chorzele, Pologne, 1883 - Tel Aviv 1947).

poème « La Mort des amants », מות דודים en hébreu³⁴⁴. La traduction est signée **Yosef Heftman** (Briyansk, Russie, 1888 – Tel-Aviv, 1955), journaliste et parolier, futur rédacteur en chef du journal yiddish דער מאָמענט (*Le Moment*) à Varsovie, puis fondateur et rédacteur du journal הבוקר (*Le Matin*) à Tel-Aviv. Le principal titre de gloire de cet homme de lettres, qui ne publia jamais de recueil de poésies ni de poésie traduite, reste la rédaction (ou la traduction: ceci est toujours sujet à discussion) des paroles de la très célèbre chanson sioniste אנו נהיה הראשונים (« Nous serons les premiers »).

Le sonnet « La Mort des amants », extrait de la section intitulée « La Mort » des *Fleurs du Mal* est scandée dans la traduction de Heftman selon la prononciation de l'hébreu ashkénaze³⁴⁵. Heftman respecte la forme du sonnet ainsi que ses rimes ; il remplace les alexandrins français³⁴⁶ par un hexamètre trochaïque – cas unique dans l'histoire des traductions des poèmes de Baudelaire en hébreu moderne, à ma connaissance. Je n'ai pu trouver trace d'autres traductions baudelairiennes de ce personnage oublié des Lettres hébraïques³⁴⁷.

Toujours en cette même année 1919, paraît à Tel-Aviv la traduction du sonnet « Correspondances », effectuée par le poète **Yakov Fichman** (qui signe sa traduction .י.פ.). Le poème, intitulé en hébreu התאמות, est publié dans la revue מעברות (*Passages*) dirigée par Fichman³⁴⁸, nouvellement installé en Palestine. Une deuxième traduction, signée Fichman, celle de « L'Albatros » (האלבטרוס), paraît à Tel-Aviv en 1926 dans la revue הדים (*Echos*)³⁴⁹, dirigée par les écrivains Yakov Rabinovitch et Asher Barash³⁵⁰.

³⁴⁴ Heftman Yosef (trad.), [Baudelaire Charles,] , Juin 1919, « Mot dodim » (La Mort des amants), in *A'rakhim* n° 1, Varsovie, p. 23 (en hébreu).

³⁴⁵ Pour la question de l'hébreu ashkénaze voir Ch.2 1.341.

³⁴⁶ Contrairement au système prosodique français basé sur le compte de syllabes, le système métrique de l'hébreu moderne est syllabo-tonique; les emplacements des accents toniques y sont donc tout aussi importants que le compte de pieds. Par conséquent, les vers français, et notamment l'alexandrin, ne peuvent pas être rendus en hébreu de manière adéquate et nécessitent des solutions prosodiques conformes au système hébraïque.

³⁴⁷ Je tiens à remercier Ronen Sonis qui m'indiqua cette traduction de Heftman.

³⁴⁸ Fichman Yakov [Signé י"פ] (trad.), [Baudelaire Charles,] Août 1919a, « Hatamot » (Correspondances), *Maa'barot* vol.1;1, Jaffa, p. 77 (en hébreu).

³⁴⁹ Fichman Yakov (trad.), [Baudelaire Charles,] Printemps 1926, « Haalbatros » (L'albatros), *Hedim* 4, p. 68-69 (en hébreu).

³⁵⁰ Yakov Rabinovitch (1875-1948); Asher Barash (1889-1952).

Les deux traductions sont scandées selon la prononciation de l'hébreu ashkénaze et les deux respectent la forme des poèmes originaux, disposition des rimes comprise³⁵¹.

Dans les deux traductions baudelairiennes de Fichman (qui n'en publiera d'ailleurs pas d'autres), l'alexandrin français est remplacé par l'hexamètre iambique³⁵² – premier cas dans l'histoire des traductions des *Fleurs du Mal* en hébreu. L'emploi de l'hexamètre iambique pour rendre l'alexandrin deviendra par la suite – surtout à partir des années 1940 et 1950 – le cas de figure le plus courant dans les traductions de poésie française en général, et dans celles des *Fleurs du Mal* en particulier, ce mètre étant considéré souvent comme l'équivalent le plus « immédiat » et le plus « naturel » du mètre « national » français³⁵³. Rappelons qu'à cause de la différence des systèmes métriques des deux langues, une transposition directe du vers français en vers hébreu n'est pas possible.

Lorsqu'il choisit sa manière de traiter les alexandrins en hébreu, Fichman ne peut s'appuyer que sur un nombre encore très restreint de précédents. En effet, pour modèle presque unique, il pouvait prendre quelques-unes des célèbres traductions des fables de La Fontaine par Samuel Leyb Gordon (Lida, Lituanie, 1865 – Tel Aviv 1933), publiées en Pologne en 1906³⁵⁴. Il serait tentant de parler d'un modèle prosodique établi par Fichman, mais l'influence de ces deux traductions, renfermées entre les pages de revues éphémères, et jamais reprises dans des recueils de poésie, a en réalité été minime. Si d'autres traducteurs ont marché par la suite, pour le rythme et la prosodie, dans les pas de Fichman, ceci n'est sans doute que le fruit du hasard, ou bien le résultat d'une intuition musicale commune à un certain nombre d'auteurs.

³⁵¹ Pour une étude détaillée du portrait de Fichman comme traducteur, voir chapitre 2, « Portraits-types de traducteurs des *Fleurs du Mal* en hébreu », dans le cadre duquel j'examine en détail la place des traductions baudelairiennes dans son œuvre. Dans le troisième chapitre, je procède à une analyse détaillée de sa traduction de « l'Albatros ».

³⁵² A l'exception, dans le cas de « l'Albatros », de trois vers en pentamètre iambique.

³⁵³ Even-Zohar remarque à ce sujet que, dans la poésie russe, on transforme habituellement l'alexandrin en hexamètre iambique (Voir Even-Zohar, 1975 *op. cit.* p. 37). Et Reuven Tsur observe que « Les alexandrins de Racine, de Baudelaire et d'autres poètes français sont transposés habituellement en iambes, et ceci dans des langues aussi différentes que l'hébreu, l'anglais et le hongrois ». Tsur Reuven (trad.), 1993, *Hekhalil Vehakukiya : tirgumim mishirat eropa, i'm masa al omanut hatirgum* (La flûte et le coucou : traductions de poésie européenne suivies d'un essai sur l'art de la traduction), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 240 p. (en hébreu).

³⁵⁴ Gordon Samuel Leyb (trad.), [Jean de la Fontaine,] 1906, *Meshalim nivkharim* (Fables choisis), Tushiya, Cracovie et Varsovie, 38 p. (en hébreu).

Quoi qu'il en soit, l'importance des traductions de Fichman ne réside évidemment pas dans le corpus proposé, celui-ci étant trop mince pour établir plus qu'un timide début des textes poétiques de Baudelaire en hébreu. Leur signification découle, en revanche, du fait que pour la première fois c'est un auteur-traducteur de premier ordre, une des figures principales de sa génération de poètes, qui entreprend la traduction de poésies baudelairiennes des *Fleurs du Mal*; et il le fait d'ailleurs de manière remarquablement réussie.

Pour clore la liste des traductions publiées de poèmes des *Fleurs du Mal* datant de la première époque de la poésie de en hébreu moderne, évoquons encore le cas particulier de la traduction partielle de « La Mort des Pauvres » publiée par le critique et essayiste **Shlomo Tsemach** (1886 – 1974) dans le cadre de son unique roman, *Eliahou Margalit*³⁵⁵, en 1921. Il s'agit d'une traduction du premier quatrain de ce sonnet, extrait de la section « La Mort » du recueil baudelairien.

L'extrait du poème est inséré dans l'intrigue du roman. Le personnage principal, le jeune peintre juif Eliahou Margalit, se rappelle le poème « La Mort des pauvres » et se le récite au moment de pénétrer pour la première fois dans la maison de sa future maîtresse parisienne. La traduction de Tsemach reproduit la disposition des rimes de l'original (ABAB) mais sans mètre régulier; elle semble d'ailleurs hésiter entre l'hébreu ashkénaze traditionnel et la nouvelle prononciation de l'hébreu, celle d'Eretz Israël, de plus en plus souvent adoptée par les poètes hébraïques. Cette traduction ne fut jamais reprise ni publiée dans un contexte autre que celui du roman, aujourd'hui quasiment oublié.

2.3 *Les Fleurs du Mal* en hébreu : les années 1930-1960

En 1934 paraît une autre traduction partielle – celle d'un des quatrains du poème « Les femmes damnées » (Delphine et Hyppolite), signée **Uri Keisari** (1901-1979), journaliste et ancien correspondant du quotidien tel-avivien דואר היום (*Le*

³⁵⁵ Tsemach Shlomo, 1921, *Eliahu Margalit* (Eliahu Margalit), Editions Yehudia, Varsovie, 177 p. (en hébreu). Le roman fut publié d'abord en feuilleton dans le journal הצפירה en 1917-18.

courrier du jour) à Paris. Le contexte de la parution³⁵⁶ de cette traduction est encore plus incongru que celui de la traduction de Tsemach, car elle est incorporée dans un article de faits divers paru dans le *דואר היום* racontant l'histoire d'une jeune femme de Tel-Aviv qui tue la maîtresse de son amant d'un coup de poignard. L'extrait du poème est là pour illustrer le caractère 'maudit' de la jeune-femme en question³⁵⁷.

Il s'agit d'une traduction qui, en plus d'être très partielle (un seul quatrain des 26 que comprend le poème), ne garde ni l'aspect prosodique ni les rimes de l'original. Son importance réside en ce qu'elle est la première tentative de rendre en hébreu ne serait-ce qu'un bout d'une des six pièces érotiques condamnées par la justice impériale en 1857 pour cause d'atteinte aux bonnes mœurs .

Deux traductions supplémentaires de sonnets baudelairiens paraissent en 1938 dans un recueil de sonnets du poète hébraïque américain **Abraham Hyman Fridland** (ה"א פרידלנד; Horodno 1892 – Cleveland 1939)³⁵⁸. Arrivé à l'âge de 14 ans aux Etats-Unis, ce pédagogue et littérateur est considéré comme un pionnier dans le domaine de la littérature hébraïque destinée aux enfants aux Etats-Unis. Il édita des manuels scolaires en hébreu et publia un certain nombre de récits et de poèmes hébraïques. De Baudelaire, il traduit les poèmes « Bohémiens en voyage » (בוהימים נודדים) dans sa traduction) et « La vie antérieure » (חיי קדומים); la forme du sonnet et la disposition des rimes originales sont respectées dans les deux traductions, rédigées dans ce qui paraît être un mélange de prononciation propre à l'hébreu sépharade erez-israélien et de conventions prosodiques caractéristiques de l'hébreu ashkénaze (notamment dans l'emploi des *hatafîm* et des *shevaïm*). Dans le premier des deux sonnets, l'alexandrin est remplacé par l'hexamètre iambique alors que dans le deuxième on ne peut pas parler d'un mètre régulier, même si les vers sont pour la plupart iambiques.

Dans les années 1940 et 1950, ce sont les traducteurs de la nouvelle génération – celle de la Pléiade moderniste autour de Shlonsky et d'Alterman – qui prennent le relais et se mettent à traduire eux aussi des poèmes des *Fleurs du Mal*, à côté de

³⁵⁶ Keisari Uri, 31.10.34, « Keitzad khayim etzenu pirkhey hara' » (Comment les fleurs du mal vivent-elles chez nous), *Doar Hayom* (en hébreu)

³⁵⁷ Par ailleurs, une lecture d'autres articles de faits divers rédigés par ce journaliste révèle ce qui paraît être une prédilection particulière pour Baudelaire, car le nom du poète des *Fleurs du Mal* y est évoqué systématiquement.

³⁵⁸ Fridland, 1939 *op. cit.* [traductions reprises dans David, 1961 *op. cit.*, p. 21, 23).

quelques traducteurs qui appartiennent à la « vieille » génération. Parmi ces derniers on peut compter notamment le poète et essayiste **Yeshurun Keshet** (né Kupelevitch, 1893-1977), qui publie dans la revue מולד (*Naissance*) une traduction de « L'homme et la Mer »³⁵⁹ en gardant la forme du poème et la disposition de ses rimes mais sans aucun mètre régulier détectable.

Yitzhak Shenhar (né Shenberg; Volochysk, Ukraine 1902 – Israël 1957), poète et écrivain populaire en son temps, connu de nos jours surtout comme parolier qui signa quelques chansons sionistes célèbres (שדמתי, כך הולכים השותלים, פנינו אל השמש... (העולה...), était un traducteur très prolifique des littératures russe, allemande et anglo-américaine, mais aussi de la littérature française ; il traduisit, entre autres, des ouvrages de Balzac, de Zola, de Dumas père et d'André Malraux. Sa traduction des « Phares » (dans sa version : אורים) de Baudelaire, est publiée dans לוח הארץ, l'annuaire littéraire qu'il dirige à partir de 1943³⁶⁰.

Shenhar traduit le poème en en respectant la forme qu'il transpose fidèlement en hébreu. Curieusement, même si cette traduction est publiée en 1943, à savoir bien des années après le triomphe de l'hébreu sépharade erez-israélien en Palestine au détriment de l'hébreu ashkénaze³⁶¹, elle est néanmoins scandée globalement selon la prononciation de l'hébreu ashkénaze (avec l'hexamètre iambique pour mètre régulier, à quelques exceptions près).

La figure la plus importante de la génération moderniste à avoir publié des traductions des *Fleurs du Mal* est assurément **Léa Goldberg** (Königsberg 1911 – Jérusalem 1970). Cette grande poétesse et traductrice, un des piliers du canon poétique de l'hébreu moderne, signa entre 1947 et 1957 quatre traductions de Baudelaire: « La mort des pauvres », « Les aveugles », « De profundis clamavi » et le quatrième « Spleen »³⁶². Dans le deuxième chapitre de ma recherche, consacré aux trois portraits d'auteurs-traducteurs des *Fleurs du Mal* en hébreu, j'étudie en détail

³⁵⁹ Keshet Yeshurun (trad.), [Baudelaire Charles,] 1957, « Haadam Vehayam » (L'homme et la mer), *Molad* n° 109-110, p. 347 (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, *op. cit.*, p. 22].

³⁶⁰ Shenhar Yitzhak (trad.), [Baudelaire Charles,] 1943, « Urim » (Les phares), *Luakh Haaretz*, p. 237-239 (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, *op. cit.*, p. 17].

³⁶¹ Au sujet de la transition entre l'hébreu ashkénaze et l'hébreu d'Eretz Israël voir Ch.2 1.341.

³⁶² Pour les détails de publication et les données prosodiques et formelles des traductions baudelairiennes de Goldberg voir Ch.2 2.342 ; une vaste analyse de sa traduction de « La Mort des Pauvres » fait partie de l'analyse comparée des traductions hébraïques de ce sonnet au troisième chapitre de ce travail.

l'activité et la poétique traductionnelles de cet exceptionnel personnage des Lettres hébraïques.

Parmi les autres auteurs-traducteurs de la génération moderniste à avoir traduit des poèmes des *Fleurs du Mal*, on peut compter Hanania Reichman, Ezra Zussman et Yehoshua Tan-Paï. Leurs traductions varient bien évidemment quant à leur qualité et leur valeur poétique mais elles sont toutes structurées (à l'instar de celles de Léa Goldberg) selon ce qui fut défini par Itamar Even-Zohar comme le modèle « russo-hébraïque »³⁶³. Elles sont toutes rédigées selon la nouvelle prononciation de l'hébreu telle qu'elle se pratiquait désormais en Palestine.

L'œuvre du poète et traducteur **Ezra Zussman** (Odessa 1900 – Israël 1973) n'est plus guère lue de nos jours, mais dans les années 1930-1950 il était une des figures les plus en vue de la « Pléiade » de poètes autour d'Avraham Shlonsky. Auteur d'une poésie teintée d'expressionisme dans sa jeunesse, il se rallie par la suite au modèle poétique 'néo-symboliste' prôné par Shlonsky et Alterman³⁶⁴. Journaliste et critique de théâtre à דבר, Zussman est aussi un traducteur professionnel, notamment de poésie. Il traduit du russe, du yiddish et du français ; parmi ses traductions poétiques on compte des ouvrages des Russes Akhmatova, Pasternak, Mandelstam, Bounine et Brodsky. Du français, il traduit notamment *Candide* de Voltaire ainsi qu'un choix de poèmes de Paul Eluard.

Zussman a signé, à ma connaissance, trois traductions de Baudelaire, publiées dans le supplément littéraire du quotidien דבר à l'occasion du centenaire de la parution des *Fleurs du Mal*³⁶⁵: « L'Albatros », « Obsession » et « Correspondances ». Il s'agit de traductions qui respectent la disposition des strophes et des rimes et qui tentent de transposer en hébreu le mètre régulier de l'original. L'alexandrin est rendu, dans les trois cas, par des iambes (généralement en hexamètres, mais avec un grand nombre d'exceptions et d'irrégularités); mais on est étonné par les nombreuses défaillances techniques – fort peu caractéristiques de l'œuvre traductionnelle de la « Pléiade »

³⁶³ Even-Zohar, 1975, *op. cit.* Pour un aperçu détaillé du modèle « russo-hébraïque » voir Ch.2 2.32.

³⁶⁴ Sur les contacts de la poésie de Zussman avec les *Fleurs du Mal* voir Ch.1 1.43.

³⁶⁵ Zussman Ezra (trad.), [Baudelaire Charles,] 17.5.1957, « Haalbatros » « Dibuk » et « Taamim » (L'albatros, Obsession et Correspondances), *Davar*, (en hébreu). [Les deux premières traductions sont reprises dans David, 1961, *op. cit.*, p. 32 et 16 respectivement).

moderniste, habituellement caractérisée au contraire par une virtuosité technique sans failles – en particulier au niveau de la prosodie.

Une autre figure aujourd'hui quasiment oubliée de cette même génération est **Hanania Reichman** (Ukraine 1905 – Israël 1982) qui fut un traducteur prolifique de poésie (notamment du russe et du yiddish) et un poète plutôt secondaire spécialisé surtout dans la rédaction de fables, de mots d'esprit et de calembours destinés aux enfants et aux adultes. Reichman ne faisait pas directement partie de la « Pléiade » de Shlonsky, Alterman et Goldberg, mais, chronologiquement aussi bien que poétiquement, il appartient à bien des égards à cette même école moderniste. Sa traduction de « L'Albatros » paraît dans une anthologie de la poésie universelle destinée, comme l'indique son sous-titre, « au lecteur et à l'orateur » (לקורא ולקריין), comprenant « des ballades, des fables, des poèmes lyriques et des traits d'humour » (בלדות, משלים, ליריקה, הומור).³⁶⁶ Elle est intégralement composée en hexamètres iambiques³⁶⁷.

Quant au poète et traducteur **Yehoshua Tan-Pai** (né Budeshtski; Kishinev 1914 – Israël 1988), il est l'auteur d'une dizaine de recueils de poésie. Son nom de plume, Tan-Pai, est l'anagramme du mot פייטן (*païtan*), terme littéraire signifiant *poète*. Traducteur de plusieurs langues (notamment du russe, du yiddish, du roumain, de l'anglais et du français), Tan-Pai n'occupa jamais de place prépondérante dans la littérature hébraïque de son temps mais, grâce à ces traductions et au dictionnaire français-hébreu qu'il rédigea³⁶⁸, il y fut cependant un ambassadeur important de la littérature européenne et surtout de la littérature française. De Baudelaire, Tan-Pai a traduit le sonnet « Parfum exotique » ("קטורת מרהקים", dans sa traduction), qui paraît dans l'anthologie המקוללים. Le poème est rendu en hébreu dans sa forme d'origine, et

³⁶⁶ Reichman Hanania (trad. et éditeur), 1964, *Mishirat hao'lam : kovetz tirgumim lakore velakaryan - baladot, meshalim, lirika, humor* (De la poésie mondiale : un recueil de traductions pour le lecteur et l'animateur - ballade, fable, poèmes lyriques, humour), Sherberek, Tel-Aviv, 504 p.

Le livre est d'abord publié en 1942 dans une version réduite où « L'Albatros » ne figure pas encore. En 1964 paraît une deuxième édition, bien plus volumineuse, qui comprend la traduction du poème. Celle-ci a donc vraisemblablement été effectuée entre 1942 et 1964.

³⁶⁷ Voir Ch.3 4.3 (l'analyse comparative des traductions de « L'Albatros »).

³⁶⁸ Tan-Pai Yehoshua, 1966, *Milon tzarfati-i'vri* (Dictionnaire français-hébreu), Zak, Jérusalem, 688 p.

l'alexandrin y est remplacé par l'hexamètre iambique (sauf deux vers comptant sept iambes)³⁶⁹.

2.31 L'anthologie המקורלים (Les Maudits)

En 1961 paraît à Tel-Aviv un premier recueil comprenant un corpus relativement important de traductions de poèmes des *Fleurs du Mal*. Il s'agit de l'anthologie המקורלים (*Les Maudits*) où figurent côte à côte des traductions de poésies de Charles Baudelaire, de Paul Verlaine et d'Arthur Rimbaud. Le rédacteur de l'anthologie est Yona David, auteur notamment de manuels scolaires destinés aux lycéens, de trois recueils de poésie (un en yiddish et deux en hébreu) et chercheur en littérature hébraïque du Moyen Age. L'ouvrage paraît chez E'ked, petite maison d'édition de Tel-Aviv fondée en 1958 par l'écrivain Itamar Yazo-Kest spécialisée dans la poésie et publiant des ouvrages poétiques ayant trait à l'histoire de la Shoah et du Judaïsme, mais aussi des recueils de poésie française (François Villon, Jean Cocteau ou encore Jacques Prévert). Souvent critiquée pour la qualité de ses publications, la maison E'ked n'a jamais joué un rôle important dans le polysystème de la littérature israélienne.

L'anthologie המקורלים n'est accompagnée d'aucun appareil scientifique (mise à part une bibliographie sommaire de textes parus en hébreu traitant des trois poètes « maudits »). Dans le chapitre consacré à Baudelaire, on trouve un choix de 18 poèmes différents des *Fleurs du Mal*: « Au lecteur », « L'Albatros », « Correspondances », « Les Phares », « Bohémiens en voyage », « L'homme et la mer », « La vie antérieure », « Parfum exotique », « Une Charogne », « Invitation au voyage », « Spleen » ("Quand le ciel bas et lourd..."), « L'horloge », « Obsession », « Les aveugles », « Le Reniement de St. Pierre », « La Mort des Amants », « La Mort des pauvres » et « Le Léthé ». La plupart de ces traductions furent publiées auparavant dans la presse (les détails des premières publications figurent d'ailleurs dans la table des matières)³⁷⁰. On tenterait en vain de trouver un quelconque trait commun thématique, formel, stylistique ou même chronologique entre les différents

³⁶⁹ Dans le 3ème chapitre j'étudie la traduction de Tan-Pai de « Parfum exotique ».

³⁷⁰ Notons que sept d'entre elles paraissent dans la presse israélienne à l'occasion du centième anniversaire de la publication du recueil baudelairien, en Mai et Juin 1957.

poèmes baudelairiens qui figurent dans l'anthologie ; la sélection semble en effet dépendre entièrement du choix préexistant des traductions en hébreu.

Cet aspect quelque peu aléatoire du choix des poèmes va de paire avec celui des traducteurs représentés dans l'ouvrage : parmi les dix traducteurs de poèmes baudelairiens qui figurent dans המקורילים, on peut trouver à la fois des auteurs-traducteurs connus et des traducteurs anonymes, des auteurs importants et des auteurs tout à fait secondaires, des traducteurs professionnels et des amateurs en matière de traduction poétique.

On y retrouve les noms de Léa Goldberg (3 poèmes), Ezra Zussman (2 poèmes), Yitzhak Shenhar (1 poème), H.A. Fridland (2 poèmes), Yeshurun Keshet (1 poème) et Yehoshua Tan-Pai (1 poème), mais également celui d'Eliahou Meitus³⁷¹, traducteur de l'ensemble des *Fleurs du Mal* (4 poèmes); enfin, en ce qui concerne les traducteurs poétiques amateurs, on y trouve deux poèmes³⁷² traduits par le linguiste **Ido Avineri**; une pièce³⁷³ signée **Zeev Zamiri**, traducteur spécialisé surtout dans les romans à l'eau de rose; et le bibliothécaire et philologue **Moshe Katan** (né Paul Klein), spécialiste d'Ancien français et auteur d'un lexique des mots étrangers dans l'œuvre de Rachi³⁷⁴. Curieusement, ce Juif religieux signe la traduction de la seule pièce « condamnée » comprise dans le choix de Yona David : « Le Léthé »³⁷⁵.

La traduction de Katan, de piètre qualité poétique, est néanmoins intéressante pour une autre raison : le titre du poème, « Le Léthé » (à savoir le fameux fleuve de l'Oubli du Royaume des Morts dans la mythologie grecque) y est rendu en hébreu par פורה שר השכחה (*Pura Maître de l'Oubli*), l'Ange responsable, selon le mythe juif, du souvenir aussi bien que de l'oubli. Le traducteur évite donc – que ce soit pour des raisons religieuses, pour des motifs esthétiques ou par crainte d'incompréhension de la

³⁷¹ Sur Eliahou Meitus voir Ch.1 2.32.

³⁷² Avineri Ido (trad.), [Baudelaire Charles,] 28.6.1957, « Hayasu'r » (L'albatros), *Haboker*, (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, p. 15]; Avineri Ido (trad.), [Baudelaire Charles,] 20.11.1953, « Mitat haohavim » (La Mort des amants), *Zmanim*, (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, p. 36].

³⁷³ Zamiri Zeev (trad.), [Baudelaire Charles,] 31.5.1957, « Hapeger » (Une charogne), *Haaretz*, (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961 *op. cit.* p. 25].

³⁷⁴ Source : Interview en ligne avec Shulamit Katan, la veuve du traducteur : Zer Ataya, 27.4.04, « Em Habanim Smekha » (La mère des fils est joyeuse), *Besheva* (en hébreu).

³⁷⁵ Katan Moshe (trad.), [Baudelaire Charles,] 10.6.1955, « Pura sar hashikhekha » (Pura maître de l'oubli) [traduction du poème « Le Léthé »], *Masa*, (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, p. 38].

part du public hébraïque – le terme grecque classique trempé de paganisme, pour y substituer un nom juif « cachère ».

Cette norme traductionnelle³⁷⁶ – la « judaïsation » de noms ou de notions païens ou chrétiens, considérés comme étant trop étrangers ou trop inacceptables pour pouvoir être présentés tels quels aux lecteurs hébraïques – était courante à l'époque de la littérature hébraïque de la Haskala au XIX^e siècle mais a presque complètement disparu par la suite et ne se rencontrait normalement, dans les années 1950-1960, que dans le contexte d'ouvrages destinés aux enfants³⁷⁷. Toutefois, la « censure » de Katan ne va pas, heureusement, jusqu'à altérer la nature érotique du poème ; dans sa traduction, on peut rencontrer un vers comme ונהר הפורה זורם בעגבותייך, littéralement: *Et le fleuve Pura coule dans tes fesses* (traduction quelque peu osée – encore plus que l'original, peut-être – du vers baudelairien *Et le Léthé coule dans tes baisers*³⁷⁸).

Pour conclure cet aperçu du recueil המקוללים, il s'agit d'une anthologie dont la qualité des textes est très variable, et où l'on peut trouver, à côté des traductions tout à fait canoniques de Léa Goldberg, des tentatives fort médiocres de quelques plumitifs anonymes. Avec la parution de ce recueil, le Baudelaire hébraïque est enfin présent en librairie, ne serait-ce que très partiellement³⁷⁹; mais à cause de la qualité des traductions et du contexte général de l'ouvrage, la grandeur poétique de l'auteur des *Fleurs du Mal* se trouve quelque peu occultée.

2.32 Les *Fleurs du Mal* dans la traduction de Meitus, 1962

³⁷⁶ Sur la notion de normes en traduction - élément essentiel de la théorie traductionnelle de l'Ecole de Tel-Aviv - voir Toury Gideon, 1995 *op. cit.* [Chapter 2: The Nature and Role of Norms in Translation, p. 53-69].

³⁷⁷ Voir Shavit Zohar (avec Even-Zohar Basmat), 1996, « Tekstim sheturgemu mimaa'rekhet lemaa'rekhet; mikre miykhan : mase'y Guliver » (Textes traduits d'un système à l'autre; cas d'étude : Les voyages de Gulliver), in Shavit Zohar (avec Even-Zohar Basmat), *Mavo lepoetika shel sifrut yeladim* (Introduction à la poétique de la littérature destinée aux enfants), Hauniversita haptukha et A'm O'ved, Tel-Aviv, p. 337-364 (en hébreu).

³⁷⁸ OC1 p. 155.

³⁷⁹ Rappelons toutefois qu'une traduction hébraïque des poèmes en prose existe déjà sous forme de livre depuis 1948.

Une année plus tard, en 1962, paraît à Tel-Aviv le volume des *Fleurs du Mal* traduit par **Eliahou Meitus**³⁸⁰. Comme il s'agit de la première (et à ce jour encore la seule) traduction intégrale du recueil baudelairien en hébreu, il est indispensable de s'attarder plus longuement sur la biographie du traducteur, sur son « horizon traductif »³⁸¹ et sur la réception de son ouvrage³⁸².

Né dans la ville de Kishinev, capitale de la Bessarabie alors sous domination russe (il s'agit de l'actuelle capitale moldave Chisinau), Eliahou Meitus fait ses études dans une école talmudique progressiste (חדר מתוקן), où il apprend l'hébreu classique, sa grammaire et sa littérature. Dans sa jeunesse, il se met à apprendre également le russe, sa quatrième langue après le yiddish, le roumain et l'hébreu.

Lecteur assidu des revues littéraires hébraïques, de la poésie de la *Haskala* et des écrits des poètes de la génération de la Renaissance de l'hébreu moderne, Meitus se met très jeune à écrire des poèmes en hébreu. Son père montre les poésies du jeune Meitus à Haim Nahman Bialik lors d'un voyage d'affaires à Odessa, une des capitales culturelles de la littérature hébraïque de l'époque, et le poète l'encourage à envoyer son fils dans cette ville portuaire.

Suivant le conseil du Maître, Meitus quitte sa ville natale pour poursuivre ses études dans un lycée russe d'Odessa. En 1910, il publie un premier poème dans la prestigieuse revue hébraïque השילוח (*Le Siloé*), dont le rédacteur en chef est Bialik. Dans les années qui suivent, il publie d'autres poèmes et essais littéraires et se lie d'amitié avec de jeunes auteurs hébraïques de sa génération.

Parallèlement à son activité littéraire, Meitus s'engage dès sa jeunesse dans une activité sioniste dans le cadre du parti socialiste פועלי ציון (*Les ouvriers de Sion*). En 1911, il part en France où il fait des études littéraires à la Sorbonne puis à l'Université de Nancy.

Au moment de la Première Guerre mondiale il s'installe dans la ville russe de Petrograd (l'actuel Saint Petersburg) où il poursuit ses études et se spécialise en Philologie. Au moment de la Révolution russe, il rentre à Odessa, puis dans sa

³⁸⁰ Meitus Eliahou, (trad.), [Baudelaire Charles.] 1962, *Pirkhey Haroa'* (Les Fleurs du Mal), Tchatchik, Tel-Aviv, 315 p. (en hébreu).

³⁸¹ Voir Berman, 1995 *op.cit.* p. 79.

³⁸² Dans le cas des autres traductions de Baudelaire évoquées jusqu'à maintenant, toutes publiées de manière éparse, la réception de l'ouvrage est évidemment moins facile à définir et à traiter. Pour le cas particulier de la réception des traductions baudelairiennes de Léa Goldberg voir Ch.2 2.35.

Bessarabie natale. En 1921, il est nommé directeur d'un lycée hébraïque local appartenant au réseau de lycées תרבות (*Culture*). A partir de 1923, il est enseignant dans un séminaire hébraïque de la ville roumaine de Iasi où il continue d'écrire et de publier des textes en hébreu, mais aussi en yiddish.

En 1935, Meitus immigre en Palestine, alors sous mandat britannique, et s'installe à Tel-Aviv. Il y enseigne la littérature dans des lycées et fait paraître un grand nombre de traductions de prose et de poésie, ainsi que plusieurs recueils de ses propres poèmes. Il meurt à Tel-Aviv en 1977.

Meitus traduit de quatre langues : le yiddish, le roumain, le russe et le français. Du yiddish, il traduit, entre autres, des ouvrages de Dovid Bergelson et de Peretz Markish ; du russe, il traduit notamment des ouvrages d'auteurs soviétiques comme Maxime Gorki, Aleksei Nikolaïevitch Tolstoy et les auteurs satiriques Ilf et Petrov ; du roumain, il traduit les nouvelles de Ion Luca Caragiale. Il traduit également un recueil de contes d'Oscar Wilde, mais très probablement à partir d'une langue tierce et non directement de l'anglais.

De sa langue-source principale, le français, Meitus traduit entre autres des ouvrages en prose de Jean-Jacques Rousseau, Honoré de Balzac, Guy de Maupassant, Jules Barbey d'Aurevilly, André Gide et Charles de Gaule, la pièce biblique *Athalie* de Racine, des recueils de poésie d'Emile Verhaeren, de Pierre Louÿs et de Charles Baudelaire, et des poésies éparses d'auteurs comme Victor Hugo, Stéphane Mallarmé, Sully Prudhomme, Théophile Gautier, Paul Verlaine et Arthur Rimbaud. Il comptait, selon son propre témoignage³⁸³, faire paraître une anthologie de la poésie française mais celle-ci ne verra jamais le jour.

Son affinité, peu commune dans le contexte de son entourage littéraire³⁸⁴, pour la culture française en général et pour le Modernisme poétique français en particulier, date de son séjour en France entre 1911 et 1914.

³⁸³ Meitus Eliahou, 1963, « Kitzur toldotay » (abrégé autobiographique), in Kretzel G. (éd.), *A' admat bessarabya* (Sur le sol de la Bessarabie), vol. 3, Hahanhala haisreelit shel hakongres heyehudi hao'lami, Tel-Aviv, p. 18 (en hébreu).

³⁸⁴ Citons à ce propos l'observation d'Even-Zohar: « La lecture de La poésie française ainsi que la maîtrise de cette langue étaient regardées comme marginales même par des poètes qui avaient une profonde connaissance de ce corpus poétique, comme Léa Goldberg elle-même ou Nathan Alterman. Un vrai contact avec la poésie française ne se créa jamais, à aucune période de la poésie hébraïque [...]. » (Even-Zohar, 1975 *op. cit.* p. 41).

Poète somme toute assez marginal qui, malgré des débuts prometteurs, ne fit jamais partie des auteurs majeurs ou canoniques de sa génération³⁸⁵, Meitus était surtout connu, en son temps, comme un des « ambassadeurs » de la modernité poétique française au sein de la scène poétique hébraïque, majoritairement imprégnée alors d'influence slave³⁸⁶. C'est en effet cette image de francophile acharné, dont la poésie est toute baignée de frivolité parisienne, qui se reflète dans le texte du critique et éditeur Israël Zmora (1899-1983), publié dans le quotidien דבר à l'occasion de la parution du recueil טרילטים (*Triolets*) en 1961:

Lorsque la poésie hébraïque se rythmait encore selon la cadence 'ashkénaze' et que les sujets de tous les auteurs en hébreu étaient encore limités et obéissaient tous à certaines restrictions, il y avait une nouveauté dans la poésie d'Eliahou Meitus, qui parlait de bals d'étudiants, de vins de champagne, de danses, de décolletés, etc. Tout ceci surprenait alors tellement que Haim Nahman Bialik s'exprima ainsi: « E. Meitus est le premier à introduire le salon dans la poésie hébraïque ». En effet, la poésie de Meitus parlait de la vie « élégante », d'une vie volontairement romantique, de visions et d'expériences littéraires et esthétiques, de baisemains, de soie, de velours et de parfums, d'autant plus que les poèmes eux-mêmes exprimaient une certaine élégance inconnue alors de la poésie hébraïque, une certaine légèreté plaisante et agréable.³⁸⁷

En 1962, Eliahou Meitus publie sa traduction intégrale des *Fleurs du Mal* de Baudelaire aux éditions Yehoshua Tchatchik³⁸⁸. L'anthologie, intitulée en hébreu פרחי הרוע, est précédée de détails sur la vie et l'œuvre du poète, mais sans note du

³⁸⁵ A ma connaissance, la poésie de Meitus n'a jamais fait l'objet d'étude critique sérieuse, exception faite de quelques textes d'amis et de collègues publiés en son honneur à des occasions comme ses 60ème et 70ème anniversaires, etc. Ses recueils de poésie, tous publiés par des maisons d'éditions de deuxième et de troisième importance, n'ont jamais été réédités, et son nom n'est guère connu de nos jours que comme traducteur.

³⁸⁶ Dans les conclusions de mon analyse de la traduction de Meitus de *La Mort des pauvres*, je montre cependant que son texte est un exemple typique de l'influence du modèle « russo-hébraïque ». Voir Ch. 3 2.42.

³⁸⁷ "כששירים עבריים הושרו עדיין בהברה ה'אשכנזית' ונושאי השירים אצל כל המשוררים העבריים מוגבלים היו ולא חרגו ממסגרת מסוימת, אלא לעתים רחוקות - היה חידוש בשירי אליהו מייטוס, ששר על משתה של סטודנטים, על יין-שמפן, על מחולות, על מחשופים וכדו': וההפתעה היתה רבה כל כך, עד שח. נ. ביאליק קבע ואמר: 'א. מייטוס הכניס לראשונה את הטרקלין לשירה העברית'. אכן, א. מייטוס שר על חיים 'אלגנטיים', על חיים 'רומנטיים' בכוונה, על מראות ועל חוויות 'ספרותיים-אסתיטיים', על נשיקות-יד, על משי, קטיפה ובשמים, ולא עוד אלא שהשירים עצמם, היתה בהם איזו אלגנטיות, שהשירה העברית לא ידעה אותה לפניו, והיתה בהם איזו קלילות נעימה ומנעימה".

Zmora Israel, 24.11.1961, « Gilguley meshorer i'vri » (Les métamorphoses d'un poète hébraïque), *Davar*, (en hébreu).

³⁸⁸ Cette petite maison d'édition privée, fondée en 1944, se spécialisait notamment dans la publication d'ouvrages encyclopédiques et de livres sur le théâtre et la musique. Le livre sera réédité en 1975 aux éditions Yavné, spécialisées dans les encyclopédies et les atlas géographiques.

traducteur. Elle comprend à la fois des traductions antérieurement publiées dans des revues et des suppléments littéraires³⁸⁹ ainsi que dans l'anthologie המקוללים, et des traductions inédites. Au moment de sa parution le traducteur a déjà 69 ans, et il est perçu comme un représentant de la vieille école poétique³⁹⁰.

Cette publication tardive est certainement un évènement majeur dans la carrière de traducteur poétique de Meitus³⁹¹. Mais, comme il ne s'agissait pas d'un traducteur de premier rang, ni d'une maison d'édition connue pour ses publications en matière de poésie (ou de belles lettres en général), l'accueil a été plutôt tiède, à en croire le nombre très restreint d'articles parus dans la presse de l'époque et leur nature fort peu enthousiaste. Un article publié dans les pages littéraires du quotidien *Maariv* peut donner un aperçu de la façon dont cette traduction nouvellement parue fut accueillie :

Voilà que l'on nous offre une traduction hébraïque intégrale des *Fleurs du Mal* de Baudelaire par Eliahou Meitus (Ed. Yehoshua Tchatchik). C'est un immense travail. De longues années y ont été sans doute consacrées, des années de révérence et de grande considération, si bien qu'on hésite avant d'en dire quoi que ce soit. Il est si malheureux que tant de travail et d'effort n'aient produit qu'un piètre Baudelaire, miséreux et fâcheux, un Baudelaire qui n'en est pas un. Il est si malheureux qu'un traducteur talentueux et expérimenté comme Meitus se soit embourbé non seulement dans des méprises mais aussi dans une langue maladroite, ampoulée, une sorte d'amalgame entre l'hébreu mishnique et maskilique, une langue qui ne convient nullement pour rendre l'esprit de la poésie baudelairienne.³⁹²

³⁸⁹ Les premières traductions de Meitus paraissent dans la revue tel-avivienne גזית vers la fin des années 1930. Un nombre considérable de traductions paraît dans les suppléments littéraires des quotidiens דבר et de המשמר על auxquels Meitus contribuait régulièrement avec des textes et des traductions.

³⁹⁰ Voir Sonis Ronen, 2013, *Make it new! Megamot khadashot betirgumey hashira hai'vriim meanglit umerusit* (Make it new! nouvelles tendances dans les traductions de poésie en hébreu de l'anglais et du russe) [Thèse de Doctorat sous la direction d'Aminadav Dykman], L'Université hébraïque de Jérusalem, p. 51 (en hébreu).

³⁹¹ « J'ai consacré à la traduction des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, parues il y a deux ans environ aux éditions Yehoshua Tchatchik, une vingtaine d'années de travail » (Meitus, 1963 *op. cit.* p. 18).

³⁹² "והנה הוענק לנו תרגום עברי שלם ל'פרחי הרע' של בודליר על ידי אליהו מייטוס (הוצאת צ'צ'יק). עבודה עצומה. נדמה, כי שנים רבות הוקדשו לה, שנים של חרדת-קודש, עד שחושש אתה לומר דבר. אך מה צר שעבודה זו ומאמץ זה לא הניבו אלא בודליר עני, דל, מרגיז - בודליר שאינו בודליר. מה צר שמתרגם מוכשר וותיק כאלהו מייטוס נכשל לא רק באי-דיוקים, אלא נתפס ללשון מסורבלת, ארכאית, מין תערובת של לשון משנאית ומשכילית, שאינה חופפת, ולו אך במעט, את רוח שירתו של בודליר".

Ben-Shaul Moshe, 30.3.1963 « Haruakh habodlerit ulvusha hai'vri » (L'esprit baudelairien et sa tenue hébraïque), *Maariv*, p. 14 (en hébreu).

Cet article fort peu élogieux est intéressant à un autre titre également : il a été écrit par Moshe Ben-Shaul (1930-2007), un poète qui fit partie, en 1954, des fondateurs de la revue littéraire לקראת (*Envers*), l'organe par excellence de la nouvelle vague poétique de la génération de l'État dont le chef de file était Nathan Zach. Cette critique comporte donc aussi un accent générationnel évident qu'on retrouvera, dans une certaine mesure, dix-sept ans plus tard dans un autre texte fortement hostile à l'égard des traductions de Meitus, signé cette fois-ci Meir Wieseltier (né en 1941). Dans une note accompagnant ses propres traductions de cinq poèmes de Baudelaire, regroupées dans son recueil de traductions poétiques publié en 1979³⁹³, ce poète et traducteur déclare ainsi:

[...] pour l'instant, la situation de Baudelaire en hébreu est tout à fait lamentable : nous possédons un soi-disant tome d'œuvres complètes – un livre inexistant, une fabrication inconsommable faite par un barbouilleur de papier qui n'a jamais eu l'idée de se poser la moindre question. Je parle bien évidemment des Fleurs du Mal de Meitus – le livre le plus abject de toute la bibliothèque de la poésie en hébreu.³⁹⁴

Malgré mes efforts pour dénicher aussi des critiques favorables, ou du moins des articles capables de tempérer, un tant soit peu, ces vitupérations, je n'ai pu en trouver aucun au cours de mes recherches. En effet, contrairement aux traductions poétiques des représentants majeurs de la « pléiade moderniste », comme Goldberg, Alterman, Shlonsky ou Penn, qui subirent certes une critique acerbe dans les années qui suivirent la révolution poétique de la génération de l'État, mais qui n'en étaient pas moins largement lues et appréciées, les traductions de Meitus semblent n'avoir guère été, dans la nouvelle génération déjà largement installée au moment de leur publication en 1962, que la cible de sarcasmes et d'une hostilité sans appel.

2.4 *Les Fleurs du Mal* en hébreu: la génération de l'État et au-delà

³⁹³ Wieseltier, 1979 *op. cit.*

³⁹⁴ "בינתיים, מצבו של בודלר בעברית הוא פחות מעלוב: יש לנו, כביכול, 'כל שירי' - ספר בלתי קיים, תוצרת קלוקלת של " מתרגם שרבטן, שכלל לא העלה על דעתו להתחבט בבעיה כלשהי. הכוונה, כמובן, לכרך 'פרחי הרע' של מייטוס - הספר הכי שנוא עלי על מדפי השירה העברית" *ibid.* p. 134

Si, jusque dans les années 1950-1960, on pouvait recenser sans trop de difficultés la quasi-totalité des traductions éparses des *Fleurs du Mal*, à partir des années 1970-1980, et de manière encore plus flagrante à partir des années 1990, un tel recensement devient de plus en plus ardu ; en effet, le nombre des traductions publiées dans les différents suppléments littéraires, revues et anthologies poétiques israéliens, toujours plus nombreux, devient considérable. Aux côtés des auteurs-traducteurs et des traducteurs professionnels de poésie, on constate désormais un nombre relativement important de traducteurs amateurs qui parviennent à faire publier leurs traductions, souvent de qualité médiocre et qui n'exercent, dans la plupart des cas, aucune influence notable sur la démarche de la poésie et de la traduction poétique israéliennes. Dans les pages qui suivent je me contenterai donc d'énumérer les publications les plus significatives des années 1960-2000, sans prétendre à en faire un recensement exhaustif.

Il est intéressant, par ailleurs, de constater qu'aucun des poètes principaux de la génération de l'État proprement dite (à savoir, les poètes émergés dans les années 1950) ne publia des traductions de poèmes des *Fleurs du Mal*. Des auteurs appartenant à la nouvelle génération ne se mettent à publier des traductions de poèmes baudelairiens que vers le milieu des années 1970 (Meir Wieseltier, Binyamin Harshav et Arie Sachs), c'est-à-dire une vingtaine d'années après la première percée de cette école poétique.

De tous les auteurs-traducteurs de sa génération, le poète et homme de théâtre **Arie Sachs** (1932-1992) est celui qui publia le nombre le plus important de traductions de poèmes baudelairiens (neuf au total). La biographie et l'œuvre de traducteur de ce chercheur et enseignant, auteur de quatre recueils de poésie et de quatre anthologies de traductions poétiques, seront examinées en détail dans le cadre de l'étude des portraits-type de traducteurs hébraïques de Baudelaire (chapitre 2), comme le sera le contexte de ses traductions baudelairiennes³⁹⁵.

Sachs considérait ses traductions comme des adaptations hébraïques ou bien comme des « imitations » dans la tradition du poète américain Robert Lowell³⁹⁶. Ainsi, lorsque sept de ces textes paraissent, en 1974 et en 1976, dans la revue *המחנה*

³⁹⁵ Ch.2 3.35.

³⁹⁶ Sur la notion de l'« imitation » voir Ch.2 3.341.

קריאה (*Point d'exclamation*)³⁹⁷, ils ne sont pas catalogués parmi les traductions poétiques mais dans la section consacrée à la poésie hébraïque³⁹⁸ avec pour titre général שירים בעקבות (poèmes sur les pas de...).

Dans ses versions de Baudelaire, Sachs conserve généralement la disposition des rimes de l'original mais n'en imite pas, en revanche, la régularité métrique. Comme une grande partie des poètes de sa génération, qui rejettent habituellement l'emploi de vers mesurés en mètres réguliers, Sachs opte, dans ses traductions, pour l'emploi d'un mètre plus ou moins libre pour remplacer les mètres traditionnels employés par Baudelaire. En outre, le titre d'un certain nombre des poèmes est radicalement modifié dans ses versions, tradition de l'adaptation poétique oblige. Ainsi, lorsque ces textes sont publiés dans l'anthologie érotique que Sachs fait paraître en 1988,³⁹⁹ on y trouve des titres comme זונה מפונקת (*Putain gâtée*; version hébraïque du poème « Bien loin d'ici »); בין שפתי זונות (*Entre les lèvres de putains*; « La fontaine du Sang »); ou encore הנימפומנית (*La nymphomane*; « Sed non satiata »).

Meir Wieseltier (né en 1940), figure prééminente de la génération des poètes des années 1960 et un des successeurs immédiats de la « révolution » poétique de la génération de l'État, naquit à Moscou et s'installa en Israël avec sa famille à l'âge de huit ans. En 1979, alors qu'il est à l'apogée de sa célébrité poétique, il fait paraître une anthologie de traductions de poésie intitulée פגימות, titre délibérément sarcastique qu'on peut traduire approximativement par *défaillances*, *déficiences* voire *endommagements*).⁴⁰⁰

Dans ce recueil, qui contient des versions hébraïques d'auteurs de plusieurs langues on trouve cinq pièces baudelairiennes⁴⁰¹: deux des quatre « Spleen » des

³⁹⁷ Revue littéraire israélienne publiée entre 1971 et 1992, d'abord quatre fois par an puis annuellement. סִימָן קְרִיאָה dont l'éditeur en chef est le professeur de Lettres et éditeur Menahem Peri (né en 1942) fut l'organe principal de la génération des auteurs des années 1960 et 1970, mais aussi de chercheurs littéraires israéliens souvent liés à la génération de l'État.

³⁹⁸ Sachs Arie (trad.), Mai 1974, « Shalosh sonetot bei'kvot Bodler » (Trois sonnets sur les pas de Baudelaire), in *Siman Kria* n° 3-4, p. 375-376 (en hébreu); Sachs Arie (trad.), Février 1976, « Shirim bei'kvot » (Poèmes sur les pas de...), *Siman Kria* n° 5, p. 312-318 (en hébreu).

³⁹⁹ Sachs Arie (éd. et trad.), 1988, *Mivkhar hashira haerotit : mea'lilot gilgamesh a'd Leonard Cohen* (Anthologie de la poésie érotique : depuis l'épopée de Gilgamesh et jusqu'à Leonard Cohen), Keter, Jérusalem, 163 p. (en hébreu).

⁴⁰⁰ Wieseltier, 1979 *op. cit.*

⁴⁰¹ *ibid.* p. 41-49.

Fleurs du Mal (*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*⁴⁰² et *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*); « Le couvercle »; « Chanson d'automne » (les deux parties du poème); et une strophe extraite des « Litanies de Satan » que Wieseltier intitule תפילה (*Prière*)⁴⁰³.

Mis à part le cas de cette strophe traduite séparément du reste du poème, Wieseltier respecte la forme des poèmes originaux en ce qui concerne leur structure strophique et leur disposition rimique. Cependant, on n'y repère aucune tentative de remplacer de manière systématique les mètres de l'original (malgré une prédominance iambique assez claire), et la structure prosodique des traductions paraît quelque peu aléatoire – ni vers libres à proprement parler, ni mètre régulier rigoureux.

Wieseltier accompagne ses textes d'une note du traducteur où il prétend avoir été inspiré de la poésie de Bialik dans ses traductions (« ceux qui liront avec attention mes récentes traductions de Baudelaire, faites dans les deux dernières années, [...] décèleront sans peine l'empreinte de Bialik »⁴⁰⁴), et déclare au sujet de sa traduction du « Spleen » (*Je suis comme le roi d'un pays pluvieux*): « [cette traduction] est le résultat d'un long tâtonnement (התהכחכות) avec ce poème: le résultat n'est peut-être pas parfait mais une brèche y a été ouverte (בוצעה פריצה) vers un mode (נוסח) baudelairien possible en hébreu ».⁴⁰⁵

Binyamin Harshav (Harushovski, 1928-2015) fut, en 1952, un des fondateurs de la revue לקראת (*Envers*), organe emblématique (bien qu'éphémère) de la génération de l'État. Né à Vilnius et installé en Palestine-Israël en 1948, Harshav fut un chercheur de premier plan, mais un poète hébraïque plutôt secondaire (il a publié un seul recueil de poésie en hébreu, sous le pseudonyme Gabi Daniel)⁴⁰⁶; Traducteur prolifique de poésie⁴⁰⁷ – notamment du modernisme yiddish – Harshav traduisit cinq

⁴⁰² Publié d'abord en 1976 dans la revue סימן קריאה dans le cadre d'un choix de traductions de poésie française signées Wieseltier : Wieseltier Meir (trad.), Mai 1976, « Khafisa tzarfatis » (Paquet français), *Siman Kria* n° 6, p. 59-72 (en hébreu) [traductions reprises dans Wieseltier, 1979].

⁴⁰³ Dans la note qui accompagne les traductions, Wieseltier remarque à propos de cette strophe qu'il s'agit de sa première tentative pour traduire Baudelaire, datant du début des années 1960 : Wieseltier, 1979 *op. cit.* p. 134.

⁴⁰⁴ *ibid*

⁴⁰⁵ *ibid*

⁴⁰⁶ Harshav Benjamin [sous le pseudonyme Gabi Daniel], 1990, *Shirey Gabi Daniel* (Poèmes de Gabi Daniel), Sifrey Siman Kria, Tel-Aviv, 176 p. (en hébreu). Harshav publia également de la poésie en yiddish.

⁴⁰⁷ Pour des détails supplémentaires sur Harshav et sur son parcours de traducteur voir Ch.3 4.3.

poèmes des *Fleurs du Mal*: « L'Albatros », « Correspondances », « À une femme Créole », « Une Charogne » et « Invitation au voyage ». Tous les cinq figurent dans une anthologie de la poésie moderne⁴⁰⁸ qu'il fait publier en 1990⁴⁰⁹.

Dans ses traductions baudelairiennes, Harshav conserve la forme strophique et la division en vers des poèmes, aussi bien que les dispositions des leurs rimes (à la seule exception du célèbre « refrain » du poème « Invitation au voyage » qui perd sa rime en hébreu). Pour ce qui est de l'aspect prosodique des traductions, il emploie plusieurs méthodes différentes ; dans certains cas, il utilise des mètres réguliers alors que, dans d'autres, il opte pour des vers plus souples qui tendent vers le vers libre⁴¹⁰.

Moshe Singer (Jérusalem 1935 – Jérusalem 1994), auteur de sept traductions de Baudelaire, fut un poète de second ordre qui, en 1960 (à savoir, en plein essor de la nouvelle génération de l'Etat), publia son unique recueil de poésie destiné aux adultes⁴¹¹ (sous le pseudonyme Moshe Hanaa'mi)⁴¹²; traducteur fort prolifique de prose (notamment de l'anglais), Singer traduisit également des poésies de Rainer Maria Rilke et de James Joyce.⁴¹³

Quatre de ses traductions de Baudelaire paraissent en 1987 dans la revue פרוזה (*Prose*): « Le vin du solitaire », « *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire* », « Semper eadem » et « La Mort des amants »⁴¹⁴. Cette dernière est republiée en 1990

⁴⁰⁸ Harshav Benjamin [Binyamin] (trad. et éd.), 1990, *Shira Modernit : mivkhar tirgumim* (Poésie moderne : choix de traductions), A'm O'ved, Tel-Aviv, p. 20-26 (en hébreu).

⁴⁰⁹ Une première version de sa traduction de « L'Albatros » est publiée en 1979 dans la revue סימן קריאה Harshav Benjamin [H. Binyamin] (trad.), [Baudelaire Charles,] Mai 1979, « Haalbatros » (L'albatros), *Siman Kria* n° 9, p. 118.

⁴¹⁰ Ainsi, les poèmes intégralement écrits en alexandrins sont traduits en hexamètres iambiques (« Correspondances ») ou bien dans une structure iambique plus souple (« L'Albatros », « A une femme Créole »); le poème « Une Charogne », en revanche, où l'on trouve à l'origine une alternance entre alexandrins et octosyllabes, est traduit sans mètre régulier (même la simple alternance de vers longs et courts n'y est pas toujours respectée) ; enfin, le poème « L'invitation au voyage », composé à l'origine en une alternance d'heptasyllabes et de pentasyllabes, est traduit selon une structure métrique complexe basée, à quelques exceptions près, sur une alternance entre des vers en dimètres anapestiques et des vers composés, soit d'un dimètre anapestique suivi d'un amphibraque, soit d'un trimètre anapestique ; enfin, le « refrain » (« Là tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté ») est traduit en tétramètres trochaïques non rimés (שם הכל אך סדר, יופי / שפע, שופי ותשוקות) Harshav, 1990 *op. cit.* p. 25-26).

⁴¹¹ Singer est l'auteur de plusieurs recueils de poèmes pour enfants.

⁴¹² Singer Moshe [Hanaa'mi], 1960, *Shirim ktanim* (Petits poèmes), Makhbarot lesifrut, Tel-Aviv, 112 p. (en hébreu).

⁴¹³ Pour des détails supplémentaires sur Singer et sur son parcours de traducteur voir Ch.3 2.25.

⁴¹⁴ Singer Moshe (trad.), Juillet 1987, « Quatre traductions de Baudelaire », *Proza* n° 97-98, p. 17.

dans une anthologie de poèmes d'amour qu'il fait éditer⁴¹⁵. Trois traductions supplémentaires (« La Mort des pauvres », « La cloche fêlée » et « Le crépuscule du matin ») paraissent en 1994 dans la revue דְּמִיּוֹת⁴¹⁶ (*Image*), peu après la mort de Singer.

Singer conserve, dans ses traductions, la forme des poèmes baudelairiens, leur structure strophique et leur disposition de rimes. Il compose ses traductions en mètres réguliers, mais l'alexandrin y est systématiquement remplacé, non pas par l'hexamètre iambique (comme c'est le cas dans la grande majorité des traductions hébraïques), mais par le tétramètre anapestique. En effet, toutes les sept pièces qu'il traduit sont scandées dans ce mètre ternaire. En ceci, il suit peut-être l'exemple de Léa Goldberg dans sa traduction de « La Mort des pauvres » datant de 1957.

À cette liste, il convient d'ajouter le nom d'un traducteur qui appartient, chronologiquement et poétiquement, à une génération antérieure, mais qui ne publie ses traductions baudelairiennes qu'à la fin des années 1980 : **K.A Bertini** (Bessarabie 1903 – Israël 1995). Les cinq traductions baudelairiennes signées Bertini paraissent en 1989, dans un numéro spécial de la revue littéraire מאזניים (*Balance*) consacré en grande partie à l'œuvre du poète des *Fleurs du Mal*⁴¹⁷: « Le Chat », « Semper eadem » et « Le Revenant », ainsi que deux pièces érotiques : « Lola de Valence » et la pièce condamnée « Les Métamorphoses du vampire ». Auteur d'une dizaine de recueils de poésie, cet auteur très secondaire et traducteur prolifique de littérature yiddish, mais aussi de prose et de poésie française, avait 86 ans lorsqu'il publia ses traductions de poèmes des *Fleurs du Mal*. Malgré une qualité technique médiocre, ses traductions présentent très manifestement les caractéristiques du modèle « russo-hébraïque » typique des auteurs-traducteurs de la génération moderniste des années 1930-1950.

Rappelons à présent trois traducteurs des années 1980-1990 qui ne sont pas poètes et qu'on aurait donc du mal à classer parmi les auteurs de la génération de l'État et de leurs disciples immédiats :

⁴¹⁵ Singer Moshe (éd. et trad.), 1990, *Hi bishnata omeret ahava* (Elle dit l'amour dans son sommeil), Editions Eikhut, Sifriyat piyut leshira, Jérusalem, 47 p. (en hébreu).

⁴¹⁶ Singer Moshe (trad.), hiver 1995, « Sharl Bodler » (Charles Baudelaire), *Dimui* n° 3, p. 30-31 (en hébreu).

⁴¹⁷ Bertini K.A (trad.), [Baudelaire Charles,] 1989, « Khamisha shirim » (Cinq poèmes), *Moznayim* 63-3, (en hébreu).

En 1989 paraît à Tel-Aviv un recueil intitulé *Les poésies de Charles Baudelaire*, signé **David Gila'di** (Transylvanie 1908 - Israël 2009)⁴¹⁸. Il s'agit d'un ouvrage de vieillesse de cet ancien journaliste, né en Transylvanie hongroise et installé en Palestine en 1935. Certes, ce recueil voit le jour quelque 35 ans après les premières publications des auteurs de la génération de l'Etat, mais il s'agit d'une traduction qui ne peut aucunement être cataloguée selon une quelconque chronologie générationnelle, et ceci pour deux raisons principales : premièrement, l'auteur, né au début du XX^e siècle, n'appartient nullement à cette génération, ni chronologiquement, ni poétiquement; et deuxièmement, il s'agit manifestement d'une traduction non professionnelle, le produit typique d'un traducteur amateur, peu soucieux de questions de base de la traduction poétique en général et de celles qui concernent la poésie de l'auteur des *Fleurs du Mal* en particulier⁴¹⁹.

Chercheur et enseignant spécialisé dans la théorie poétique et l'étude de la prosodie, **Reuven Tsur** (né en 1932) est professeur émérite à l'Université de Tel-Aviv. Tsur, qui n'écrit pas de la poésie en hébreu (à ma connaissance), est l'auteur de deux anthologies de poésie traduite : en 1988 il publie גִּזַּת זָהָב⁴²⁰ (*La toison d'or*⁴²¹) qui regroupe des traductions de sonnets classiques et modernes de plusieurs langues ; puis, en 1993 il fait paraître ההליל והקוקייה (*La flûte et le coucou*)⁴²², un recueil qui rassemble l'ensemble de ses traductions poétiques. La langue maternelle de Tsur, né en Transylvanie et arrivé en Israël en 1949, est le hongrois ; il traduit à la fois à partir de cette langue et d'autres langues européennes, y compris le français.

Dans ההליל והקוקייה, Tsur insère ses traductions de sept poèmes des *Fleurs du Mal*: « Au lecteur », « Hymne », « Le Léthé », « Correspondances », « Recueillement », « L'Idéal » et « Le rebelle » (Pour les trois premiers poèmes, il s'agit de la première publication, alors que les quatre derniers paraissent d'abord dans גִּזַּת זָהָב). Six de ces poèmes sont composés à l'origine en alexandrins ; dans quatre cas, Tsur transpose les alexandrins en hexamètres iambiques, alors que dans un seul

⁴¹⁸ Gila'di David (trad.), 1989, *Mishirey Sharl Bodler* (Poèmes de Charles Baudelaire), E'ked, Tel-Aviv, 92 p. (en hébreu).

⁴¹⁹ Pour des détails supplémentaires sur Gila'di et sa traduction voir Ch.3 2.24.

⁴²⁰ Tsur Reuven (trad.), 1988, *Gizat Zahav : sonetim vetirgumeihem* (Une toison d'or, des sonnets et leurs traductions), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 95 p. (en hébreu).

⁴²¹ Le mot גִּזַּת זָהָב, *or*, est à lire également selon sa valeur gematrique, à savoir 14 (qui équivaut au nombre conventionnel de vers dans le sonnet classique); le sonnet est parfois appelé en hébreu שִׁיר זָהָב, *poème doré* ou *poème de 14*.

⁴²² Tsur, 1993 *op. cit.*

cas (la traduction du « Léthé ») il opte pour le pentamètre iambique ; le poème « Hymne », composé en octosyllabes, est traduit en tétramètres iambiques. Dans sa postface de ההליל והקוקייה, Tsur, spécialiste en matière de prosodie, traite longuement des différentes solutions pour la transposition de l'alexandrin dans le système syllabotonique de l'hébreu moderne et explique pourquoi il a tranché, dans ses propres traductions, en faveur des vers iambiques⁴²³.

Traducteur professionnel de poésie et chercheur spécialisé dans l'Histoire de la traduction poétique en hébreu, **Aminadav Dykman** (né en 1958) est enseignant à l'Université hébraïque de Jérusalem. Auteur d'un grand nombre d'ouvrages traduits, les langues-source principales de ce traducteur polyglotte sont le latin, le grec ancien, le russe, l'anglais et le français.

A ce jour, les trois traductions de poèmes des *Fleurs du Mal* publiées par Dykman n'ont pas été intégrés dans ses recueils de poésie traduite ; sa version de « La Mort des pauvres » a été spécialement préparée en vue de la publication, en 1997, d'une comparaison de différentes traductions de ce poème dans le supplément littéraire du quotidien Haaretz⁴²⁴. Ses deux autres traductions – « Les Phares » et « Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix » – figurent dans son introduction à la traduction hébraïque du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, parue en 2002⁴²⁵.

Dans ses traductions, l'alexandrin de l'original est transposé en pentamètre anapestique régulier (« Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix »), ou, dans les deux autres poèmes, en des structures hexamétriques plus souples.

La dernière en date, dans la liste des traductions hébraïques des *Fleurs du Mal* publiées au 20ème siècle, est ma propre traduction d'un choix des *Fleurs du Mal*, qui a paru en 1997 aux éditions Hakibutz Hameukhad⁴²⁶. La plupart des 61 poèmes (sur les 180 que compte le recueil en français) ont été publiés auparavant dans le supplément littéraire de Haaretz ainsi que dans la revue littéraire כּוֹץ (*Bourgeon*) à

⁴²³ *ibid.* p. 195-102

⁴²⁴ Dykman Aminadav (trad.), [Baudelaire Charles,] 10.10.1997, « Mot haa'niim » (La Mort des pauvres), *Haaretz*, (en hébreu).

⁴²⁵ Dykman Aminadav (trad.), [Baudelaire Charles,] 2003, « Hamasuot » et « A'l Taso bevet haasurim shel Ejen Delacrua » (« Les Phares » et « Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix »), in Frenkel et Katz [Baudelaire], p. 8-11 (en hébreu). Pour des détails supplémentaires sur Dykman et son parcours de traducteur voir Ch.3 2.44.

⁴²⁶ Manor, [Baudelaire,] 1997b *op. cit.*

partir de 1990. La traduction est accompagnée de notes explicatives, d'une introduction du traducteur et d'une postface composée par le chercheur et traducteur Shimon Sandbank. L'ouvrage comprend également l'essai de Paul Valéry, « Situation de Baudelaire ». Pour des raisons évidentes de recul scientifique, j'éviterai d'inclure ma propre traduction dans la présente étude.

2.5 Trois traductions publiées de façon posthume: les cas d'Esther Raab, de Nathan Alterman et de Dahlia Rabikovitch

À cette liste des traductions hébraïques des *Fleurs du Mal*, il convient d'ajouter trois cas de figure particuliers: les traductions baudelairiennes de trois poètes importants, appartenant à trois générations différentes, qui furent publiées, à titre posthume, longtemps après la date de leur composition. Les poètes en question sont Esther Raab, Nathan Alterman et Dahlia Rabikovitch; tous les trois sont généralement considérés comme des auteurs canoniques de l'hébreu moderne, et les deux derniers sont des poètes majeurs de leurs générations respectives. Cependant, malgré l'importance incontestable de ces auteurs, il ne s'agit pas forcément de traductions importantes.

Cette situation est due, à la fois, au statut très secondaire de ces traductions dans l'œuvre de leurs auteurs (dans deux des trois cas – ceux de Rabikovitch et d'Alterman – il s'agit de pièces de jeunesse), et au fait qu'à cause de leur publication très tardive elles n'ont pas joué de rôle significatif dans l'évolution de la traduction ou de la présence de Baudelaire au sein de la poésie hébraïque.

Puisqu'il s'agit de traductions passées quasiment inaperçues d'auteurs essentiels de l'hébreu, j'apporterai ici, pour illustrer mes propos, une des traductions effectuées par chacun des trois poètes.

La poétesse **Esther Raab** (Palestine Ottomane 1894 – Israël 1981), déjà évoquée dans cette étude au sujet de l'influence de Baudelaire sur son œuvre, est considérée comme la première poète de l'hébreu moderne née en Palestine et ayant

l'hébreu pour langue d'enfance⁴²⁷. Figure très atypique, Raab est la contemporaine des plus jeunes parmi les poètes de la Renaissance de l'hébreu mais, par sa biographie et par la nature de sa poésie (qu'elle commence à publier dans les années 1920), elle occupe une place à part dans l'histoire de la poésie hébraïque.

Raab avait une maîtrise parfaite du français et une très bonne connaissance de l'œuvre de Baudelaire⁴²⁸. Ses traductions de cinq poèmes des *Fleurs du Mal* ne furent jamais publiées de son vivant. Elles datent, d'après son neveu et biographe Ehud Ben-Ezer, du « printemps-hiver 1921 et peut-être même avant, du temps de son séjour à Ben-Shemen »⁴²⁹ et ont été publiées posthumément, en 1994, c'est-à-dire au moins 73 ans après leur composition. Cependant, leur parution en 1994, dans l'annexe d'un volume contenant les écrits en prose de la poétesse et publié à compte d'auteur par son neveu, est passée quasiment inaperçue.

Les poèmes traduits par Raab sont « Causerie », « Parfum exotique »⁴³⁰, « Spleen » (*quand le ciel bas et lourd...*), « Hymne » et « Le jet d'eau »⁴³¹. Sémantiquement, il s'agit de traductions assez fidèles, même si le vocabulaire très personnel de Raab y est fortement présent. D'un point de vue métrique et formel, ces traductions sont particulièrement intrigantes puisqu'elles sont globalement composées en vers libre⁴³² – tout comme la plus grande partie de l'œuvre poétique de Raab elle-même, vers-libriste avant l'heure (dans le contexte de la poésie hébraïque moderne, bien entendu).

Raab divise d'ordinaire les poèmes selon les strophes de l'original mais elle n'obéit à aucune structure métrique régulière. Ses vers, longs ou courts, constituent une version très particulière de la poésie baudelairienne puisqu'il ne s'agit ni d'une traduction en prose, ni d'une traduction littérale, mais de textes qui ont toute l'allure d'une poésie de Raab elle-même. Même la ponctuation ressemble beaucoup à celle, très personnelle,

⁴²⁷ Dans une interview (Yeshurun, 1981 *op. cit.*) Raab précise que sa première langue, à proprement parler, était le yiddish, mais qu'elle avait appris l'hébreu, son unique langue d'écriture, très jeune.

⁴²⁸ Voir Jacobs (Tatum), 2006 *op. cit.*

⁴²⁹ Raab Esther, 1994, *Kol haproza, venosfu a'leha tirgumey meshorerim veshirey yeladim* (Toute la prose, suivie de traductions de poésies et de poèmes pour les enfants), [éd. Ehud Ben-Ezer], Astrolog, Hod Hasharon, p. 468 (en hébreu).

⁴³⁰ Cette traduction fera partie de l'analyse comparée que je consacre au 3ème chapitre aux traductions de « Parfum exotique ».

⁴³¹ Raab, 1994 *op. cit.* p. 463-468

⁴³² Sauf quelques strophes comme par exemple le deuxième quatrain de « Causerie » où l'on peut repérer des rimes grammaticales.

qu'emploie Raab dans sa propre poésie. Voici, à titre d'exemple, sa traduction de « Causerie »⁴³³:

שיחה
תרגום: אסתר ראב

את הנך שמי סתו יפים,
בהירים וורדים!
אך בי העצב יגאה כים
ובשפלו יעזב על שפתי העגומה
הזכרון הבוער אשר לעפרו המר.
-חנם ידך על חזי המתעלף
תועה.
את אשר [תחפש רעיה ידך]⁴³⁴ תחפשי רעיה
בזז הוא, היה לברות
לשנה וצפרנה החדה
אשר לאשה.
את לבי בל תחפשי עוד
החיות טרפו אותו.
לבי מקדש מחלל, בהמון
שם יסבאו ירצחו,
זה את זה בשער יסבבו!
-בשם סביב צוארך הערם צף...!
הה הדר פרדה, מארת-אלהים כבדה
אתה זאת תרצה!
בעיני האש אשר לה,
כאבוקות-חג המזהירות
הא, שרף קרעים אלה – השאירו החיות!

Ce texte, à l'égal des autres traductions baudelairiennes de Raab, est donc intéressant à plus d'un titre, notamment pour l'étude de la poésie de Raab elle-même. Toutefois, à cause de la publication très tardive de ces traductions, ainsi qu'en raison de leur nature fortement personnelle, elles ne peuvent guère nous instruire sur l'évolution des traductions des *Fleurs du Mal* en hébreu ni sur la présence de l'œuvre de Baudelaire dans le contexte du polysystème de la littérature hébraïque de l'époque.

⁴³³ *ibid.* p. 463.

⁴³⁴ Le manuscrit de Raab propose cette version alternative entre parenthèse.

Figure primordiale de la génération moderniste et de la poésie hébraïque moderne en général, **Nathan Alterman** (Varsovie 1910 – Tel-Aviv 1970), dont il a déjà été question au début de ce chapitre au sujet des nombreux contacts entre sa poésie et celle de Baudelaire, est aussi un traducteur prolifique de théâtre, de prose et de poésie⁴³⁵. Du français, langue qu'il connaît dès sa jeunesse et dont il approfondit ses connaissances lors de son séjour en France où il étudie entre 1929 et 1931⁴³⁶, Alterman traduit notamment des pièces de Molière.

Lors de son séjour à Paris en 1929 le jeune Alterman, alors âgé de 19 ans, fait la découverte de la poésie française et, n'ayant pas encore publié ses propres poésies, il s'essaie à la traduction poétique. Trois de ces tentatives de jeunesse – un poème de François Villon et deux poèmes du symboliste belge Emile Verhaeren – seront publiées en 1933 et 1934⁴³⁷ dans טורים (*Colonnes*), revue emblématique de la nouvelle école moderniste dirigée par Avraham Shlonsky.

Parallèlement, Alterman traduit deux poèmes des *Fleurs du Mal* qui ne seront jamais publiés de son vivant. La version manuscrite de ces deux traductions, הנפילה (« La Géante ») et הפכים (« Réversibilité »⁴³⁸), sera retrouvée dans les papiers de Shlonsky après sa mort en 1973 ; les deux pièces ont été publiées, pour la première fois en 1977⁴³⁹, à savoir sept ans après la disparition d'Alterman et quelque cinq décennies après leur création à Paris.

Les deux traductions reproduisent la forme strophique des poèmes baudelairiens ; elles sont composées en vers rimés et en mètres réguliers (mètres ternaires dans les deux cas : tétramètre d'amphibraques pour « Réversibilité », tétramètres basés sur des amphibraques et des anapestes pour « La Géante »). La traduction de « La Géante »⁴⁴⁰, que je reproduis ici, sera analysée en détail dans le cadre de l'étude comparative au chapitre 3.

⁴³⁵ Voir Ch.2 2.3.

⁴³⁶ D'abord à Paris où il entreprend des études de français, puis à Nancy où il fait des études d'Agronomie (Laor, 2013 *op. cit.* p. 34-35).

⁴³⁷ Voir Alterman, 1984, *op. cit.* (index). On peut donc supposer - mais sans certitude - que Shlonsky jugeait les traductions de Baudelaire insatisfaisantes.

⁴³⁸ Traduction inachevée qui omet la dernière strophe du poème.

⁴³⁹ Alterman Nathan (trad.), [Baudelaire Charles,] 1977, « Hanfila » et « Hafakhim » (La géante et Réversibilité), *A'khsav* n° 35-36, p. 184-185; les deux traductions ont été reprises, en 1984, dans une édition de la poésie de jeunesse d'Alterman (Alterman, 1984 *op. cit.*).

⁴⁴⁰ Alterman, 1982 *op. cit.* p. 185. Cette traduction fera partie de l'analyse comparée que je consacre au 3ème chapitre aux traductions de « La Géante ».

הנפילה תרגום: נתן אלטרמן

עת בְּרִיאָה פּוֹרֶת-אוֹן בְּאוֹת הַעֲתָרֹת
הַמְלִיטָה יוֹם יוֹם אֲדִירֵי תִינוּקוֹת,
כְּחֹתוֹל מִתְעַדֵּן אֶצֶל רֶגֶל הַגְּבֵרֹת
עִם בֵּת נְפִילִים נִתְאַוִּיתִי לְחַיּוֹת.

לְרֹאוֹת אֶת גּוֹפָה מְשַׁחֲרֵר וּפּוֹרֵחַ
כְּנֶפֶשׁ גָּדֹל בְּשַׁחֲזֵקֵי זְדוּנָה;
נֶחֱשׂ זַעַם לְהֵב לְבָהּ יִשְׁלַח
בְּטֹל הָעֵבִים שְׂיִצִּיפוּ עֵינָהּ.

בְּפֶאֶר יְצוּרִיהָ חֲשַׁקְתִּי לְנוֹעַ,
עַל אֶדְר בְּרֶכְיָה טַפֵּס בְּשַׁפּוּעַ,
וּבַעֲת שְׁמֵשׁ שׁוֹפֵעַ חֲלִי

לְאֵה יִשְׁרַעְנָה מִכַּר אֵלֵי כַר,
בְּצֵל הַשְּׂדִים לְרֹדִים אֶת גּוֹפִי
כְּגִבַע רוֹגֵעַ לְרֶגֶל הָהָר.

On ne saura probablement jamais si Shlonsky a choisi de ne pas publier les deux traductions d'Alterman dans sa revue parce qu'il jugeait leur qualité insatisfaisante, ou bien s'il s'était agi d'une simple négligence de sa part. La lecture de ces deux traductions révèle toutefois un Alterman débutant qui ne laisse pas encore paraître la virtuosité linguistique et rythmique qui caractériseront son œuvre de traducteur mûr. Cependant, dès ces traductions de jeunesse, on reconnaît déjà infailliblement la voix caractéristique du futur auteur de *כוכבים בחוץ* (*Les étoiles dehors*), et l'on observe déjà bien des éléments de ce qui sera qualifié par Even-Zohar comme le « modèle russo-hébraïque » de la traduction poétique dont Alterman – dès sa jeunesse – est sûrement un des représentants les plus typiques.

Le troisième exemple d'une traduction baudelairienne publiée de manière posthume est celui de la poétesse **Dahlia Rabikovitch** (Ramat-Gan, Palestine britannique 1936 – Tel-Aviv 2008). Rabikovitch, une des voix principales de l'école poétique de la génération de l'État, s'est imposée dès ses débuts précoces⁴⁴¹ comme une figure primordiale de la poésie israélienne. Auteur de huit recueils de poésie et de

⁴⁴¹ Son premier recueil de poésies, *אהבת תפוח הזהב* (*L'amour de l'orange*), accueilli par la critique avec enthousiasme et très apprécié du grand public, fut publié en 1959, alors que la poétesse n'avait que 23 ans.

trois recueils de récits, Rabikovitch a été désignée, en 1998, lauréate du prestigieux Prix Israël pour l'ensemble de son œuvre littéraire.

Semblablement à d'autres poètes de sa génération, Rabikovitch ne peut guère être considérée comme une auteure-traductrice, même si elle a signé un certain nombre de traductions de prose et de poésie depuis l'anglais ; ces traductions, réalisées pour la plupart dans les années 1960, font figure de gagne-pain plutôt que de créations littéraires proprement dites (Rabikovitch traduit notamment des ouvrages grand-public destinés à la jeunesse); quant à ses traductions poétiques, elles sont peu nombreuses et ne seront publiées, en grande partie, que posthumément⁴⁴².

Rabikovitch a uniquement traduit de l'anglais mais, dans sa jeunesse, elle s'est essayée à la traduction de poésies d'autres langues en s'appuyant probablement sur des traductions anglaises. Parmi ces tentatives de traduction poétique à l'aide d'une langue-tierce, on a trouvé dans ses papiers un poème de la poétesse Juive-Allemande Else Lasker-Schüler (Elberfeld 1869 – Jérusalem 1945) et une pièce célèbre de Baudelaire : « L'invitation au voyage ». D'après le chercheur Giddon Ticotsky⁴⁴³, Rabikovitch a, selon toute vraisemblance, traduit le poème baudelairien en mai 1954, lorsqu'elle avait 17 ans.

Les deux traductions seront publiées pour la première fois (aux côtés d'une autre traduction de jeunesse d'un poème de l'Anglais John Milton) dans la revue « Ô », en 2016⁴⁴⁴, à savoir 62 ans environ après qu'elles ont été composées.

הזמנה למסע תרגום: דליה רביקוביץ

אֲחוֹתִי, אֶהוּבָה,
חֲשָׁבִי עַל הַחֲדוֹנָה
שֵׁם לְחַיּוֹת בְּיַחַד
לְאֶהֱבַ בְּנַעֲמֵימוֹת,
לְאֶהֱבַ וְלִמּוֹת,
בְּאֶרֶץ אֲשֶׁר דּוֹמָה לָךְ.
הַשְּׂמֵשׁוֹת הַטּוֹבִלִים
בְּשִׁמְי עֶרְפָּלִים

⁴⁴² Rabikovitch Dahlia, 2010, *Kol hashirim* (Toute la poésie), [éd. Giddon Ticotsky et Uzi Shavit], Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 339-375 (en hébreu).

⁴⁴³ Dans son introduction aux traductions posthumes ; Rabikovitch Dahlia (trad.), Juin 2016, « Shlosha tirgumey shira gnuzim » (Trois traductions de poésie inédites), Ô n° 13, p. 207 (en hébreu)

⁴⁴⁴ *ibid.* p. 207-208.

שִׁפְכוּ עַל רוּחֵי קֶסֶם-חֶמֶד,
כָּלֵם הֵם חֵידָה
כְּעֵינְךָ בּוֹגְדָה
הַזֹּהֶרֶת מֵעֶבֶר לְדַמֵּעַ.

שֵׁם הַכֹּל בְּנוֹי יָפָה וּמְלֵא פְּלִיאָה;
עֲנֵג, וְשִׁמְחוֹת מְאֵה.

מַעֲשֵׂי אֲמִנִים
עֵתִיקִים בְּשָׁנִים
הֵן יְמֵלֵא בֵיתָנוּ בְּאֵלֵה.
פָּרְחֵי סִין וְעֶרֶב,
רִיחֵם יִתְעַרֵּב
בְּרִיחַ שָׂרָף וְגַחְלֹת.
מִשְׁקוּף וְתַקְרָה
וּמְרָאָה מְאִירָה,
יְפֵי הַמְזָרֵחַ הַשּׁוֹפֵעַ
יֵאמְרוּ לְנִפְשָׁךְ
סוּד נִסְתָּר וְחֶשֶׁךְ
בְּשִׁפְתֵי אַבּוֹת-אַבּוֹתֶיךָ.

שֵׁם הַכֹּל בְּנוֹי יָפָה וּמְלֵא פְּלִיאָה;
עֲנֵג, וְשִׁמְחוֹת מְאֵה.

בְּמִים הוֹמִים
יְנוּחוּ הַצִּיִּים
וְלִדְרֹךְ הִיא תְּשׁוּקָתָם.
לְמַעַן שִׁמְחֶךָ
תְּמִיד בְּחֻשְׁקֶךָ
בָּאוּ מְקַצֵּה הָעוֹלָם
הַשְּׂמֵשׁוֹת בְּרִדְתָן
עָטוּ עַל הַיָּם,
עַל שְׂדוֹת וּמְלוֹא הָעִיר
פָּז וְיִקְיִנְתוּן;
וְהָאֶרֶץ תִּחְלַם
בְּתוֹךְ זֶהָר חֵם וְשִׁפִּיר.

שֵׁם הַכֹּל בְּנוֹי יָפָה וּמְלֵא פְּלִיאָה;
עֲנֵג, וְשִׁמְחוֹת מְאֵה.

Sa traduction de Baudelaire garde la disposition strophique et rimique de l'original, mais rythmiquement et prosodiquement elle paraît assez maladroite. L'alternance d'heptasyllabes et de pentasyllabes du poème baudelairien ne trouve pas de substitut satisfaisant en hébreu. Au niveau du registre linguistique, aussi bien que pour ce qui est de la forme du poème, on ne trouve pas encore dans cette traduction les caractéristiques de la poésie de la génération de l'État, ni d'ailleurs celles de la poésie propre à l'œuvre future de Rabikovitsh.

2.6 Traductions d'autres ouvrages de Baudelaire

Le corpus étudié dans cette recherche est constitué de différentes traductions hébraïques des *Fleurs du Mal* effectuées tout au long du vingtième siècle. Cependant, afin d'avoir une idée plus complète de la *Situation de Baudelaire* en hébreu, pour emprunter le titre du célèbre essai de Paul Valéry sur le Poète Maudit⁴⁴⁵, il est évidemment indispensable de tenir également compte des principales traductions d'autres ouvrages baudelairiens parus en hébreu.

2.61 Traduction du Spleen de Paris, Petits poèmes en prose

Le plus célèbre des ouvrages baudelairiens, en dehors des *Fleurs du Mal*, est certainement son recueil posthume⁴⁴⁶ de poèmes en prose, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*⁴⁴⁷. Ce recueil fut l'objet de plusieurs traductions très partielles en hébreu – un nombre restreint de poèmes à chaque fois – et de deux traductions intégrales. Parmi les auteurs de traductions partielles, rappelons notamment les deux « pionniers » – David Frishmann et Uri Nissan Gnessin.

Le premier à avoir introduit *Le Spleen de Paris* au public hébraïsant est, une fois encore, David Frishmann. Quatre ans après la publication en 1901 de l'essai sur Baudelaire signé Goldman, Frishmann fait paraître dans sa revue une première traduction d'un poème en prose baudelairien; il s'agit d'une des pièces les plus célèbres du recueil portant le titre anglais « Any where out of the world ». Frishmann, qui ne garde pas l'anglais dans sa traduction, intitule le poème: יהי באשר יהיה – ורק מחוץ לעולם (littéralement: *Advienne que pourra, seulement, hors du monde*)⁴⁴⁸. Il s'agit de la première traduction hébraïque de Baudelaire à paraître indépendamment (sans être

⁴⁴⁵ Valéry, 1921 *op. cit.*

⁴⁴⁶ L'ouvrage fut publié pour la première fois dans son intégralité en 1869, à savoir deux ans après la mort de Baudelaire. Sur l'histoire de sa publication voir OC1 p. 1305-1307.

⁴⁴⁷ *ibid.* p. 275-364.

⁴⁴⁸ Frishmann [Baudelaire,] 1904 *op. cit.*

insérée dans un article pour illustrer une idée, comme c'était le cas pour les traductions intégrées dans l'essai de Goldmann-Frishmann). Le texte du poème en prose est publié d'ailleurs sans introduction ni note du traducteur, Frishmann pouvant probablement compter sur l'assiduité et la mémoire des lecteurs de הדור à qui Baudelaire avait été amplement présenté dans un numéro précédent.

D'après Bar-Yosef⁴⁴⁹, le choix de ce texte pour présenter la poésie en prose de Baudelaire au public hébraïsant n'est pas dû au hasard et suppose, en réalité, une arrière-pensée idéologique. La première phrase du poème : « Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit »⁴⁵⁰ (חיינו הם בית חולים שבו כל) dans la traduction de Frishmann) est la métaphore d'une situation décadente qui, dans l'esprit de Frishmann deviendrait aussi une métaphore de la situation diasporique des Juifs :

La situation décadente collective est présentée dans ce texte comme une hideuse maladie mortelle dont on ignore si elle est de nature physique ou mentale. La situation décadente comme complexe de pathologies corporelles, mentales et morales – c'était une notion usuelle au tournant du siècle, devenue également partie intégrante de la perception de la situation juive de diaspora en Europe, et ceci non seulement dans l'optique des antisémites mais également dans celle des Juifs. [...] Ils utilisaient les caractéristiques du style baudelairien pour exprimer leur saisissement et leur courroux à l'égard d'une situation nationale qui leur semblait malade et qui nécessiterait une grande secousse pour retrouver sa vivacité.⁴⁵¹

Cette explication de Bar-Yosef est sans doute tentante, mais il est au moins aussi vraisemblable que Frishmann ait choisi ce texte comme première présentation de la poésie en prose de Baudelaire tout simplement à cause de sa popularité et de sa valeur poétique exceptionnelle qui fait de lui un des meilleurs textes du recueil.

Cinq ans après cette première publication, Frishmann fit paraître, sous le titre מסיפורי שארל בודליר (littéralement: *Des récits de Charles Baudelaire*⁴⁵²) six poèmes en

⁴⁴⁹ Bar-Yosef, 2005a, *op. cit.*

⁴⁵⁰ OC1 p. 356.

⁴⁵¹ " המצב הדקאדנטי הקיבוצי מוצג ביצירה זו כמצב של מחלה אנושה ומכוערת, שלא ברור אם היא פיסית או נפשית. המצב הדקאדנטי בתור קומפלקס של פתולוגיות פיסיות, נפשיות ומוסריות - זה היה מושג רווח בתקופת מעבר המאות, והוא הפך גם לחלק בלתי-נפרד מהבנת המצב היהודי בגלות אירופה, לא רק בעיני אנטישמים, אלא גם בעיני יהודים. [...] הם השתמשו בסממני הסגנון הבודלרי כדי לבטא זעזוע וזעם לנוכח מצב לאומי שנראה להם חולה וזקוק לזעזוע כדי להתחיות".

Bar-Yosef, 2005a, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁵² Frishmann David (trad.), [Baudelaire Charles,] 3.5.1909, « Misipurey Sharl Bodler » (Des récits de Charles Baudelaire), in *Haboker* n° 101, Varsovie (en hébreu).

prose supplémentaires: « Le chien et le flacon » (הכלב והבשמים), dans la traduction de Frishmann), « Les yeux des pauvres » (עיני האביונים), « Le désespoir de la vieille » (ייאוש האשה הזקנה), « L'étranger » (הזר), « Les projets » (המחשבות) et « Enivrez-vous » (חייב אדם לְבַסְמוּ).

Il s'agit d'un choix assez varié où l'on trouve, côte à côte, un récit social (« Les yeux des pauvres »), des allégories esthétiques (« Le chien et le flacon », « Le désespoir de la vieille », « Les projets ») et des textes hautement poétiques qui comptent parmi les plus célèbres du recueil (« L'étranger », « Enivrez-vous ») ; aucun de ces poèmes ne se prête facilement à une lecture idéologique comme celle proposée par Bar-Yosef, ce qui renforce l'idée d'un choix basé plutôt sur des critères esthétiques ou fortuits.

Contrairement à d'autres traductions de Frishmann où il s'appuie presque entièrement sur la couche biblique de l'hébreu (*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, les contes d'Andersen...) ⁴⁵³, dans ses traductions des poèmes en prose de Baudelaire, Frishmann emploie un style éclectique, puisant dans les différentes couches historiques de l'hébreu, y compris dans la langue la plus moderne. Il est particulièrement intéressant de constater son emploi d'expressions issues des textes classiques du Judaïsme qu'il insère parfois telles quelles dans ses traductions.

Ainsi, pour traduire la phrase « Tout est là : c'est l'unique question » (« Enivrez-vous » ⁴⁵⁴), Frishmann emploie l'expression mishnique ⁴⁵⁵ הַפֶּךָ בּוֹ וְהַפֶּךָ בּוֹ דְּכִפְּלָא בּוֹ, extraite du traité *Avot* ⁴⁵⁶ ; pour traduire « Comme elle serait belle dans un costume de cour » (« Les projets » ⁴⁵⁷) il a recours à un verset des Psaumes ⁴⁵⁸: " מַה טוֹב וּמַה נְעִים הָיָה, לוֹ יִכְלְתִי לְרִאוֹת אֶת אֶהוּבָתִּי, לְבוּשָׁה פְּאֵר וּמְחֻלְצוֹת כְּבֶת-מְלָכָה " ⁴⁵⁹, etc. Ce procédé qu'on retrouve dans l'œuvre traductionnelle d'autres auteurs de la génération de la Renaissance de l'hébreu ne doit nullement être considéré comme une tentative de judaïsation du texte; il ne s'agit pas d'un détournement sémantique ni d'une

⁴⁵³ Voir Dykman Aminadav, « Targumim basifrut hai'vrit bitkufat hatkhiya » (Traductions dans la littérature hébraïque à l'époque de sa Renaissance), in Miron Dan et Hever Hannan (ed.), 2007, p. 96-98, (en hébreu).

⁴⁵⁴ OC1 p. 337.

⁴⁵⁵ Frishmann [Baudelaire,] 1909 *op. cit.*

⁴⁵⁶ Traité *Avot* 5:22.

⁴⁵⁷ OC1 p. 314.

⁴⁵⁸ Psaumes 133:1: " הַיְהִי מַה טוֹב, וּמַה נְעִים שְׁכַת אֲחִים גַּם יְחַד "

⁴⁵⁹ Frishmann [Baudelaire,] 1909 *op. cit.*

intertextualité ayant pour but de modifier la lecture du texte traduit, mais d'un phénomène qu'il faut considérer, en premier lieu, dans le contexte du capital linguistique réduit, peu approprié à la traduction de textes poétiques modernes, dont les premiers traducteurs hébraïques de la Modernité poétique pouvaient faire usage.

Un procédé analogue, on le verra, se rencontre dans les traductions des cinq poèmes en prose publiés deux ans plus tard par l'écrivain **Uri Nissan Gnessin** (Starodoub, Empire Russe 1879 – Varsovie 1913), une des grandes figures de la prose à l'époque de la Renaissance de la littérature de l'hébreu moderne⁴⁶⁰.

L'œuvre de cet auteur largement considéré, malgré la minceur de son corpus, comme un des grands maîtres du récit hébraïque au début du XX^e siècle, est toute imprégnée de l'esprit de la Décadence tel que celui-ci fut perçu et adopté dans le contexte de la littérature russe au tournant du siècle. Bar-Yosef qui consacre un ouvrage aux influences occidentales sur l'œuvre gnéssinienne⁴⁶¹, note à ce propos:

Dans les nouvelles de Gnessin on trouve des personnages de décadents déracinés, -aliénés, -raffinés et impuissants qui passent leur temps dans de belles chambres, confortablement assis sur des canapés tapissés, fumant des cigarettes [פפירוסות] et souffrant de leur incapacité à satisfaire aux désirs des femmes qui leur offrent de l'amour [...] Gnessin, en effet, mettait en œuvre de la manière la plus accomplie les astuces stylistiques de la prose décadente et, à travers elles, il donnait vie à l'univers mental de l'Homme Décadent, même si les positions morales de Gnessin lui-même, telles qu'on les perçoit à travers ses lettres, sont radicalement opposées à celles de ses personnages.⁴⁶²

Contrairement à Frishmann, Gnessin n'est pas un traducteur prolifique ; son œuvre de traducteur est mince (quatre nouvelles de Tchékhouv, une nouvelle de

⁴⁶⁰ Sur l'œuvre de Gnessin voir Ratok Lili (éd.), 1977, *Uri Nissan Gnessin : mivkhar maamrey bikoret a'l yetzirato*, (Uri Nissan Gnessin : une sélection d'articles critiques sur son œuvre), A'm O'ved, Tel-Aviv, 220 p. (en hébreu); Miron Dan, 1997, *Khakhim beapo shel hanetzakh : yetzirato shel Uri Nissan Gnessin, khamisha makhzorey i'yunim* (Un tord-nez dans le musée de l'éternité : l'œuvre d'Uri Nissan Gnessin, cinq cycles d'études), Mosad Bialik, Jérusalem, 631 p. (en hébreu); Miron Dan et Laor Dan (éd.), 1986, *Uri Nissan Gnessin : mekharim uteu'dut* (Uri Nissan Gnessin : études et documents), Mosad Bialik, coll. Kvatzim lekheker hasifrut hai'vrit, Jérusalem, 434 p. (en hébreu).

⁴⁶¹ Bar-Yosef, 1987 *op. cit.*

⁴⁶² "בסיפוריו של גנסין אפשר למצוא דמויות של דקאדנטים תלושים-מנוכרים-אנינים וחטרי אונים המבלים בהדרים יפים, רובצים על ספות מרופדות, מעשנים 'פפירוסות' וסובלים מאי-היכולת להיענות לנשים המציעות אהבה [...] . אכן, גנסין הפעיל בדרך המושלמת ביותר את התחבולות הסגנוניות של הסיפורת הדקאדנטית ובאמצעותן מימש את עולמו הנפשי של האדם הדקאדנטי, אם כי עמדותיו המוסריות שלו עצמו, כפי שהן באות לידי ביטוי במכתביו, הן ההפך הגמור מאלו של גיבוריו". Bar-Yosef, 1997 *op. cit.* p. 197.

Maupassant, et quelques autres ouvrages plus mineurs), et Baudelaire est le seul poète qu'il traduit. Son choix de traduire ces textes du Poète Maudit, souvent reconnu comme un précurseur du décadentisme, témoigne sans doute, non seulement d'une affinité avec ces contrées de la littérature française, mais aussi d'un désir de les faire connaître au public hébraïsant.

Les traductions baudelairiennes de Gnessin paraissent en 1911 dans la revue מעברות (*Passages*⁴⁶³) dirigée par le poète Yakov Fichman⁴⁶⁴. On y trouve les poèmes « Chacun sa Chimère » (איש איש ומקסם כזבו), « Le Fou et la Vénus » (השוטה וונוס), « Le mauvais vitrier » (הזגג אשר לא יצלח), « A une heure du matin » (בטרם בוקר) et « La Femme sauvage et la Petite Maîtresse » (אשת הפראים והאשה נצורת-הלב). Là aussi, comme dans le cas des traductions de Frishmann, il s'agit d'un choix d'apparence éclectique, toute tentative de trouver un lien commun entre ces poèmes semblant vouée à l'échec.

Traduits non pas directement du français mais vraisemblablement par l'intermédiaire du russe⁴⁶⁵, les cinq poèmes sont publiés sous le titre פואמות קטנות בפרוזה. Le substantif pluriel qu'emploie Gnessin pour traduire le nom *poèmes* n'est d'ailleurs pas le nom usuel שירים mais le terme פואמות (*poémot*), emprunté au russe (en général pour désigner un long poème).

Comme Frishmann avant lui, Gnessin emploie des expressions extraites des textes classiques du Judaïsme qu'il insère à foison dans sa traduction. Ainsi, pour rendre en hébreu une seule phrase du poème « Le Fou et la Vénus » (« L'Extase universelle des choses ne s'exprime par aucun bruit »⁴⁶⁶) Gnessin a recours à deux notions éminemment juives: le syntagme « L'Extase universelle des choses » est rendu par וזאת הדבקות הגדולה והכבושה אשר ליקום (le substantif d'origine grecque *extase* est remplacé par le terme דבקות emprunté à la pensée mystique juive); tandis que le

⁴⁶³ Gnessin Uri Nissan (trad.), [Baudelaire Charles,] 1911, « Poemot ktanot biproza » (Petits poèmes en prose), *Maa'barot* 1, Jaffa, p. 69-77 (en hébreu). Les traductions sont reprises in : Gnessin Uri Nissan, *Kol Ktavav*, kerekh bet : shirim, maamarim, tirgumim (Œuvres complètes, tome 2 : poèmes, articles, traductions), [éd. Zmora Israel et Miron Dan], Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, p. 52-60.

⁴⁶⁴ Bar-Yosef note que les traductions avaient probablement été délivrées à Fichman deux ans plus tôt (Bar-Yosef, 2005a *op. cit.* p. 190).

⁴⁶⁵ Bar-Yosef énumère trois traductions russes parues au début du siècle (en 1902 et en 1909) qui pouvaient servir de texte-source pour la traduction de Gnessin (*ibid.*).

⁴⁶⁶ OC1 p. 383.

syntagme *par aucun bruit* est remplacé par l'expression biblique בקול דממה דקה.⁴⁶⁷ La phrase qui en résulte ne se résume toutefois pas à un composé de citations et de débris de versets, mais constitue au contraire l'exemple d'un beau style hébraïque hétéroclite : וזאת הדבקות הגדולה והכבושה אשר ליקום היא לא תמצא לה ביטוי גם בקול דממה דקה.⁴⁶⁸

Bar-Yosef cite d'autres exemples d'insertions de ce type: le syntagme « sa femme légitime » devient אשתו הכשרה אשר אירש לו כדת;⁴⁶⁹ « les rois » deviennent מלכים⁴⁷⁰, et « énergie » devient גבורה⁴⁷¹. Contrairement au cas des traductions de Frishmann, il s'agit là de vrais ajouts plutôt que de simples insertions sémantiquement insignifiants; mais là encore c'est surtout la nécessité de trouver un vocabulaire et un style hébraïques à même de rendre les nuances de ces poésies de la Modernité qui oblige le traducteur à puiser ses expressions dans le riche glossaire de l'hébreu classique.

Certes très partielles, les traductions de Frishmann et de Gnessin doivent leur grande portée dans l'histoire de la présence de l'œuvre de Baudelaire en hébreu à la fois à leur statut de traductions pionnières et à l'importance de leurs auteurs dans le polysystème de la littérature de l'hébreu moderne ; D'autres traductions partielles suivirent – un ou plusieurs poèmes en prose de Baudelaire parurent à plusieurs reprises dans la presse hébraïque, signées entre autres Israël Zmora (Belz, Bessarabie 1899 – Israël 1983), Yitshak Akaviahou (Breslau 1913 – Israël 1999) et Benny Ziffer (Israël, 1953). Mais dans aucun de ces cas il ne s'agissait d'auteurs-traducteurs majeurs.

Un premier recueil intégral comprenant l'ensemble des cinquante poèmes en prose voit le jour en 1948 dans la traduction de Nehemia Raban (1900-1960)⁴⁷², sous la signature נ. רבן. Raban, qui n'est ni poète ni traducteur professionnel de poésie, est l'auteur d'un ouvrage sur le prophète Jérémie et traducteur notamment d'ouvrages à caractère historique ou didactique ainsi que de quelques ouvrages de prose. Sa traduction des poèmes en prose s'intitule – tout comme la traduction partielle de

⁴⁶⁷ Rois 1 19;12.

⁴⁶⁸ Gnessin, 1982 *op. cit.* p. 52.

⁴⁶⁹ *ibid.* p. 59.

⁴⁷⁰ *ibid.* p. 53.

⁴⁷¹ *ibid.* p. 55.

⁴⁷² Raban [Baudelaire,] 1948, *op. cit.*

Gnessin de 1911 – פואמות קטנות בפרוזה – toujours donc avec le terme emprunté au russe *poémot* plutôt que שירים. Cependant, il semble que Raban, contrairement à Gnessin, ait traduit le texte directement du français⁴⁷³. Le petit volume ne contient d'ailleurs ni apparat scientifique ni préface ou postface du traducteur.

La traduction paraît donc en 1948 (deux réimpressions verront le jour en 1972 et en 1976), et constitue le premier livre en hébreu moderne à être intégralement consacré à un ouvrage de Baudelaire, treize ans avant la publication de l'anthologie המקוללים et quatorze ans avant celle des *Fleurs du Mal* dans la version de Meitus. Il est toutefois curieux de constater que cette publication majeure, faisant date dans l'histoire de la présence de Baudelaire en hébreu, est due à un parfait inconnu.

Dans la traduction de Raban on ne trouve plus ce foisonnement d'expressions issues des textes classiques du Judaïsme, comme c'était le cas dans les textes produits par Frishmann ou Gnessin. De manière générale, il s'agit d'un texte hébraïque beaucoup moins inspiré, quoique globalement fidèle au niveau sémantique. Malgré son langage plus proche de l'hébreu actuel, cette traduction ne recèle pas grand-chose de la beauté du style des traductions des deux grands maîtres de la génération de la Renaissance.

La deuxième, et à ce jour la dernière traduction intégrale du recueil – ma propre traduction – parut en 1997⁴⁷⁴, simultanément à la parution de ma traduction d'un choix des *Fleurs du Mal*. L'ouvrage, dans ma traduction, porte le titre הספלין של פריז, *Le Spleen de Paris*⁴⁷⁵, et pour sous-titre שירים קטנים בפרוזה, *Petits poèmes en prose*⁴⁷⁶. Le texte est suivi d'une postface qui considère *Le Spleen de Paris* dans son contexte poétique et historique.

2.62 Autres textes de Baudelaire parus en hébreu

⁴⁷³ On peut déduire ceci du fait que, dans l'ouvrage, il est expressément noté תרגום מצרפתית: נ' רבן, *traduit du français par N. Raban*; mais aussi, de manière indirecte, du fait que Raban signa quelques autres traductions du français.

⁴⁷⁴ Manor [Baudelaire,] 1997a, *op. cit.*

⁴⁷⁵ Au sujet des deux titres (*Le Spleen de Paris* et *Petits poèmes en prose*) de cet ouvrage, tous les deux attestés dans la correspondance de Baudelaire, voir: OC1 p. 1298-1299.

⁴⁷⁶ פואמות שירים donc plutôt que פואמות.

Des traductions d'autres textes de Baudelaire – autres que *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* – ont été publiées en général bien plus tard, c'est-à-dire à partir des années 1980. Sans prétendre établir une liste exhaustive de ces traductions éparses, pour la plupart, dans des revues et des suppléments littéraires, en voici les plus marquantes :

Des extraits des *Paradis Artificiels*, la fameuse étude de Baudelaire sur le vin, le haschisch et l'opium, ne paraissent en hébreu pour la première fois qu'en 1983 dans la revue פרוזה (Prose)⁴⁷⁷. Il s'agit de quelques paragraphes des textes sur le vin et le haschisch traduits par Micha Frenkel. D'autres extraits de cet ouvrage paraissent dans le cadre de l'anthologie בצרפת וסוריאליזם, *Dada et Surréalisme en France* (dans un chapitre consacré aux précurseurs de ces deux mouvements), dans la traduction d'Aviva Barak⁴⁷⁸. Il faudra attendre le début du XXI^e siècle pour voir paraître en hébreu une première traduction intégrale de cet ouvrage⁴⁷⁹.

Toujours dans la revue פרוזה, dans le cadre d'un numéro spécial consacré à Baudelaire, on trouve une traduction – à ma connaissance la première – d'un extrait des *Journaux Intimes* de Baudelaire (*Fusées, Mon cœur mis à nu*)⁴⁸⁰, signée Benny Ziffer.

Ma propre traduction des *Journaux Intimes* a été publiée dans le supplément littéraire de Haaretz en 2012⁴⁸¹ puis dans la revue הו! (Ô !) en 2013⁴⁸². À ce jour, une traduction de cet important ouvrage baudelairien, objet d'un grand nombre d'études et de polémiques, n'a jamais paru en Israël sous forme de livre.

⁴⁷⁷ Frenkel Micha (trad.), [Baudelaire Charles,] 1983, « Hayayin vehakhashish » (Le vin et le Haschisch), *Proza* n° 66-67, p. 17 (en hébreu).

⁴⁷⁸ Barak Aviva (trad.), [Baudelaire Charles,] 1992, « A'l odot hayayin vehakhashish » (Du vin et du haschisch), in Amos Ruth et Yaron Iris (éd), p. 32-35 (en hébreu).

⁴⁷⁹ Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] 2003, *Ganey hae'den hamlakhutiim* (Les paradis artificiels), Miskal Yediot sfarim, Tel-Aviv, 197 p. (en hébreu).

⁴⁸⁰ Ziffer Benny (trad.), [Baudelaire Charles,] 1981, « Mitokh hayoman hainitimi » (Extraits des *Journaux Intimes*), *Proza* n° 49-50, p. 40-42 (en hébreu).

⁴⁸¹ Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] 12.9.2012, « Haahava doma meod lei'nuyim o lenituakh khirurgi », (L'amour ressemble fort à une torture ou à une opération chirurgicale), *Haaretz* (en hébreu) [Traduction d'un extrait de « Fusées » de Baudelaire].

⁴⁸² Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] Avril 2013, « Libi bema'rumav » (Mon cœur mis à nu) , *Ho !* n° 9, p. 53-64 (en hébreu).

Seule nouvelle publiée par Baudelaire (1847), *Le Fanfarlo*, a fait l'objet d'une seule traduction hébraïque, parue en 1986 dans la revue סימן קריאה.⁴⁸³

Enfin, un recueil contenant un premier choix des écrits esthétiques de Baudelaire, notamment sur la peinture, paraît en 2003 sous le titre *Le peintre de la vie moderne*⁴⁸⁴ avec une introduction du traducteur Aminadav Dykman.

⁴⁸³ Gildin Ilya (trad.), [Baudelaire Charles,] 1986, « La Fanfarlo » (La Fanfarlo), *Siman Kria* n° 18, p. 122-144 (en hébreu).

⁴⁸⁴ Frenkel Micha et Katz Avi (trad.), [Baudelaire Charles,] 2003, *Tzayar hakhayim hamoderniim : mivkhar ktavim estetiim* (Peintre de la vie moderne : choix d'écrits en esthétique), Sifriyat Poa'lim, Coll. Tea'mim, Tel-Aviv, 136 p. (en hébreu).

2. Chapitre II : Portraits-types d'auteurs-traducteurs des *Fleurs du Mal* en hébreu : Yakov Fichman, Léa Goldberg, Arie Sachs

Préliminaires

Dans le deuxième chapitre de ma recherche je tracerai en détail trois portraits-types d'auteurs-traducteurs appartenant à trois générations différentes de la poésie hébraïque moderne : דור התחייה, la génération de la « Renaissance » de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles ; la génération « moderniste » des années 1930-1950 ; et enfin la génération dite « de l'Etat », celle des poètes nés dans les années 1930 et 1940. Chacune des trois figures que j'ai choisies a, bien entendu, signé des traductions de poèmes des *Fleurs du Mal*, et chacune d'entre elles a joué un rôle significatif dans l'importation et l'implantation de la Modernité poétique européenne dans le corpus poétique de l'hébreu en son temps.

À travers ces portraits-types, j'étudierai la position traductive de ces auteurs-traducteurs, en étudiant leur biographie langagière, culturelle et littéraire. J'examinerai la place qu'ils occupent dans le polysystème hébraïque ainsi que leur rapport avec la poésie française, en général, et avec celle de Baudelaire en particulier. Parallèlement, je chercherai à connaître, à travers eux l'horizon traductif⁴⁸⁵ de chacune des générations d'auteurs-traducteurs dont ils font partie ; leur situation linguistique et culturelle ; et enfin les normes traductionnelles⁴⁸⁶ qui ont caractérisé chacun de ces moments constitutifs de l'histoire de la poésie et de la traduction poétique en l'hébreu moderne.

Mon trajet analytique sera divisé en plusieurs étapes qui constituent, prises ensemble, un modèle méthodique que j'appliquerai à chacun des portraits : allant d'abord à la recherche de l'auteur-traducteur, j'indiquerai au départ des notions biographiques essentielles, puis je noterai les traits principaux de sa biographie langagière et culturelle. Ensuite, je tracerai un aperçu général de son activité

⁴⁸⁵ Pour le concept d'« horizon » voir Berman, 1995 *op.cit.* p. 79.

⁴⁸⁶ Voir Toury, 1995 *op. cit.* [Chapter 2: The Nature and Role of Norms in Translation, p. 53-69].

traductionnelle : langues-sources, genres littéraires, ouvrages, auteurs, publications, etc.

Son œuvre de traducteur poétique sera subséquemment placée dans un contexte générationnel qui prendra en considération les personnages principaux de la poésie hébraïque de son temps, leur univers culturel et linguistique, les normes poétiques et traductionnelles en place, et ainsi de suite.

L'étape suivante consistera en l'exploration des traductions poétiques de chacun des trois auteurs-traducteurs, du français en général, et de Baudelaire en particulier : j'examinerai le projet de traduction dans le contexte duquel les poèmes des *Fleurs du Mal* ont été rendus en hébreu, les détails de leur publication, leur aspect formel et prosodique dans la langue-cible, etc. Ensuite je scruterai d'éventuels textes écrits sur Baudelaire par les auteurs-traducteurs étudiés, ainsi que les allusions directes ou indirectes à l'auteur des *Fleurs du Mal* dans leur poésie en hébreu.

Enfin, j'étudierai les textes écrits par chacun de ces trois auteurs sur leur propre activité traductionnelle ou bien sur la traduction poétique en général ; et pour conclure, j'examinerai la réception de leur œuvre de traducteurs et le regard porté sur eux par la recherche littéraire.

La question préliminaire qu'il me faut aborder est bien entendu le choix des trois auteurs-traducteurs qui me serviront de portraits-types. Voici la façon dont j'ai procédé dans ma recherche du portrait-type idéal pour chacune des trois générations en question :

Pour la génération de la Renaissance le choix s'est imposé tout naturellement. Yakov Fichman (1881-1957) est le premier poète hébraïque (et, de fait, le seul auteur important de sa génération) à avoir traduit en vers des poèmes extraits des *Fleurs du Mal*⁴⁸⁷. Certes, Fichman ne traduit que deux poèmes baudelairiens (« Correspondances » et « L'albatros »), mais la grande qualité de ces traductions pionnières, ainsi que la place prépondérante qu'il occupe dans le polysystème de la

⁴⁸⁷ David Frishmann, on l'a vu, a traduit quelques poèmes des *Fleurs du Mal* dans le cadre de l'article de Goldman sur Baudelaire en 1901 ; mais il s'agit d'une traduction en prose vraisemblablement faite par le biais de l'allemand. Quant aux traductions littérales d'Esther Rabb, la poétesse née en Palestine en 1894 - celles-ci ne sont publiées qu'après sa mort, dans les années 1980. Yosef Heftman, traducteur d'un seul poème baudelairien (« La mort des amants », publié en 1919), est un journaliste et auteur de second ordre.

littérature hébraïque de son époque (étant à la fois poète, traducteur, essayiste, critique et rédacteur d'importantes revues littéraires), font de Fichman un cas d'étude potentiellement très fructueux⁴⁸⁸.

Pour la génération moderniste – celle de la « pléiade » des poètes nés entre 1900 et 1915 dont les figures emblématiques sont Avraham Shlonsky, Nathan Alterman et Léa Goldberg – le choix de l'auteur-traducteur dont je tracerai le portrait ici n'a guère été plus compliqué. Sept ou huit des auteurs de cette génération ont traduit des poèmes extraits des *Fleurs du Mal* (un seul poème, dans la majorité des cas), parmi lesquels on peut compter les noms du poète Ezra Zussman (1900-1973); de Hanania Reichman (1906-1982), auteur notamment d'ouvrages pour la jeunesse; et du poète et journaliste Yéhoshua Tan-Pai (1914-1988). À cette liste d'auteurs, certes connus en leur temps mais peu lus de nos jours, il convient d'ajouter les noms de deux poètes-traducteurs majeurs de la génération, faisant assurément partie du noyau dur du canon de la littérature hébraïque moderne : Nathan Alterman et Léa Goldberg.

Or, les deux traductions baudelairiennes de Nathan Alterman ne furent jamais publiées de son vivant. En effet, celles-ci n'ont vu le jour qu'à titre posthume, dans le cadre de la publication de ses écrits de jeunesse. Je me suis donc tout naturellement arrêté à l'autre figure incontournable de cette génération, celle de Léa Goldberg – poétesse, traductrice, auteur de prose et de théâtre, enseignante et chercheuse – qui signa quatre traductions de poèmes des *Fleurs du Mal* : « La mort des pauvres », « Les aveugles », « De profundis clamavi » et le quatrième « Spleen ».

En ce qui concerne la génération de l'État, en revanche, le choix de l'auteur-traducteur a impliqué un certain nombre de difficultés. Premièrement, aucune des figures-phares de cette génération n'a effectué de traductions de Baudelaire. Les poètes majeurs, qui commencèrent à publier dans les années 1950 – Nathan Zach (né en 1930), Yehuda Amichai (1924-2000), David Avidan (1934-1995) ou encore Dahlia

⁴⁸⁸ Eliahou Meitus (1892-1977), le seul traducteur à avoir publié une version hébraïque intégrale des *Fleurs du Mal* - fait techniquement partie des « jeunes » de cette première génération de l'hébreu moderne. Néanmoins, ce volume n'est publié qu'en 1962 et ces traductions adoptent déjà les normes du modèle russo-hébraïque caractéristique de la génération moderniste. A ceci ajoutons le fait que Meitus, dont l'œuvre de poète est peu connue et peu lue, ne peut nullement être considéré comme un auteur majeur de l'hébreu moderne.

Rabikovitch⁴⁸⁹ (1936-2005) – ne traduisaient pas du français et n'étaient pas particulièrement proches de la culture poétique de cette langue. Il a fallu attendre la deuxième vague des poètes de la génération de l'Etat – celle des années 1960 – pour trouver des auteurs-traducteurs qui abordèrent des poèmes des *Fleurs du Mal*.

Deuxièmement, si le nombre des traductions de poèmes baudelairiens augmente significativement à partir des années 1960, une grande partie d'entre elles sont désormais effectuées par des traducteurs professionnels plutôt que par des auteurs-traducteurs. Certes, dans l'étude comparative que je mènerai au troisième chapitre, j'examinerai sans discrimination des traductions de poètes-traducteurs et de traducteurs qui ne sont pas poètes. Mais dans le contexte des portraits-types, seule l'étude d'auteurs-traducteurs – préférablement représentatifs de leur génération et occupant une place aussi importante que possible dans le polysystème de la littérature hébraïque de leur temps – est en mesure de me fournir le maximum d'information nécessaire pour la suite de ma recherche.

Un élément supplémentaire qu'il m'a fallu prendre en considération dans le choix de l'auteur-traducteur de la génération de l'État est sa relative proximité chronologique avec notre temps, sans oublier le rôle que jouent encore un certain nombre des auteurs de cette génération dans l'actuel polysystème littéraire en Israël. Pour avoir un maximum de distance par rapport à la figure étudiée je préférerais donc éviter les auteurs toujours actifs.

Enfin, j'ai passé en revue les auteurs-traducteurs de cette génération qui ont traduit des poèmes des *Fleurs du Mal* pour mesurer lequel d'entre eux conviendrait le mieux pour proposer un « portrait-type ». Binyamin Harshav (1928-2015), traducteur de cinq poèmes de Baudelaire, a été un chercheur de premier plan mais un poète hébraïque plutôt secondaire (il publiait sous le pseudonyme Gabi Daniel); Moshe Singer (1935-1994), auteur de quatre traductions de Baudelaire, a été un poète de deuxième ordre qui n'a publié qu'un seul recueil de poésie (sous le pseudonyme Moshe Hanaa'mi); Meir Wieseltier (né en 1941), auteur de quatre traductions de

⁴⁸⁹ Exception faite de sa traduction de jeunesse, vraisemblablement par le biais de l'anglais, du poème baudelairien « L'invitation au voyage »; mais celle-ci, effectuée à l'âge de 16 ou de 17 ans, n'a vu le jour qu'en 2016, à titre posthume.

poèmes des *Fleurs du Mal*⁴⁹⁰, est une figure prééminente de la génération des années 1960, mais il continue de jouer un rôle très actif dans la littérature israélienne, ce qui rendrait une perspective scientifique difficile à assumer. Les traductions du français restent, par ailleurs, assez marginales dans l'œuvre de ce poète, prolifique traducteur de prose et de théâtre anglais.

Mon choix est donc tombé, en fin de compte, sur la figure d'Arie Sachs (1932-1992), dont le nombre de traductions de poèmes des *Fleurs du Mal* – neuf au total – est le plus important parmi les auteurs-traducteurs de sa génération. Auteur de quatre recueils de poésie et de quatre anthologies de traductions poétiques, chercheur, enseignant, homme de théâtre et figure incontournable de la bohème israélienne des années 1960 et 1970, Arie Sachs ne fait peut-être pas partie des auteurs primordiaux de sa génération, mais sa biographie culturelle, ses méthodes de traduction et les influences poétiques qu'il a subies font de lui un candidat idéal pour « représenter » la génération de l'Etat.

⁴⁹⁰ Nombre auquel il convient d'ajouter sa traduction de la dernière strophe du poème « Les litanies de Satan » que Wieseltier a publié indépendamment du reste du texte baudelairien.

1. Yakov Fichman, traducteur

1.1 Notions biographiques

Yakov Fichman, fils d'Élie, commerçant et paysan, et de Feige, naît le 25 novembre 1881 dans la ville de Balti⁴⁹¹ en Bessarabie (alors rattachée à l'Empire russe). Dans ses poèmes et ses récits, il décrit abondamment les paysages de vastes champs fertiles et de vignobles de sa province natale, pôle méridional du *yiddishland* traditionnel.

Fichman fait ses études dans une école talmudique où il apprend l'hébreu classique. Il se met très jeune à la lecture des ouvrages de la Haskala hébraïque, notamment des romans d'Avraham Mapu⁴⁹² et des poésies d'Adam Hakohen⁴⁹³. À l'âge de 15 ans il quitte sa ville natale et s'installe à Kishinev, capitale de la Bessarabie (l'actuelle capitale moldave Chisinau) où il poursuit ses études et gagne sa vie en tant qu'instituteur et précepteur. À Kishinev, il découvre la poésie russe et allemande ainsi que la nouvelle poésie hébraïque – notamment celle de Haim Nahman Bialik qu'il admirera toute sa vie – et se met à écrire de la poésie en hébreu (mais aussi en yiddish et en russe⁴⁹⁴). C'est probablement à cet âge qu'il s'affranchit définitivement de la religion et se détourne, comme la plupart des jeunes auteurs juifs de sa génération, de la vie juive traditionnelle⁴⁹⁵.

Sa première publication date de 1899 : c'est dans la revue גן השעשועים (*Terrain de jeu*)⁴⁹⁶ qu'est publié un de ses poèmes hébraïques ainsi qu'une traduction du poète russe romantique Mikhaïl Iouriévitch Lermontov (1814-1841).

⁴⁹¹ De nos jours, la deuxième ville de la Moldavie indépendante. Sa langue principale est traditionnellement le roumain.

⁴⁹² Avraham Mapu (1808-1867), écrivain juif lituanien, un des créateurs du roman hébraïque moderne à l'apogée de la Haskala. Auteur notamment des romans historico-bibliques אהבת ציון, *Amour de Sion* (1853) et de אשמת שומרון, *La Samarie coupable* (1865).

⁴⁹³ Acronyme et nom de plume du poète juif lituanien Avraham Dov Baer Lebensohn (1794-1878), un des pères-fondateurs de la poésie hébraïque de la Haskala.

⁴⁹⁴ Hillels S., 1951, « Yaa'kov Fichman ben shivi'im » (Yakov Fichman a soixante-dix ans), in *Minkha leyaa'kov Fichman ben hashivi'im* (Hommage à Yakov Fichman à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire), Vaa'd yovel hashiv'im leyaa'kov Fichman, Tel-Aviv, p. 7 (en hébreu).

⁴⁹⁵ Voir Miron Dan, 1987 *op. cit.* p. 296-322.

⁴⁹⁶ Hebdomadaire hébraïque destiné aux enfants, גן השעשועים fut fondé en 1899 à Varsovie par l'écrivain et éditeur Avraham Piorko (1853-1933).

À 20 ans, il quitte la Bessarabie et s'installe à Odessa, un des centres principaux des Lettres hébraïques (et yiddish) depuis les années 1860-1870. Officiellement, il s'y établit pour poursuivre ses études et passer son baccalauréat; mais le choix d'Odessa est dû surtout – comme c'est le cas d'autres auteurs de sa génération – à la présence dans cette ville de quelques grandes figures de la littérature hébraïque, en premier lieu Bialik. Selon son propre témoignage : « Mon véritable objectif dans ce déménagement était de me trouver près de Bialik, d'Akhad Haam⁴⁹⁷, de S. Ben Sion⁴⁹⁸. J'avais du mal à me l'avouer car je n'écrivais que rarement et avec peine. Mais en réalité, sans la présence d'un Bialik, d'un Akhad Haam, d'un Mendele⁴⁹⁹, quelle pouvait être la raison d'un tel départ? »⁵⁰⁰

Peu de temps après son arrivée à Odessa le jeune Fichman rencontre en effet Bialik, alors âgé de 28 ans et déjà considéré comme le grand poète hébraïque de son époque. Parallèlement, deux revues littéraires hébraïques éditées à Varsovie publient des poèmes de Fichman (le très prestigieux הדרה, *La Génération*, édité par le traducteur et poète David Frishmann, et עולם קטן (*Petit Monde*), magazine destiné aux enfants édité par l'écrivain et traducteur Samuel Leib Gordon⁵⁰¹). En 1903, il quitte Odessa pour s'installer dans la capitale polonaise, l'autre grand centre de la littérature hébraïque au début du siècle.

Entre 1903 et 1910, Fichman entreprend de nombreux voyages entre Varsovie, Odessa, Vilnius et la Bessarabie. Il multiplie les publications et, malgré une certaine réticence de Bialik (qui, tout en l'encourageant, ne le compte pas parmi la Pléiade des jeunes poètes prometteurs de l'époque⁵⁰²), il devient une des figures marquantes de sa génération de poètes. Dans son activité littéraire, très prolifique, il s'essaie désormais à des genres variés : à côté de la poésie, qui reste son domaine principal, il publie des

⁴⁹⁷ Nom de plume d'Asher Hirsch Ginsberg (1856-1927), penseur et essayiste juif, leader sioniste et un des pères fondateurs de la littérature hébraïque moderne.

⁴⁹⁸ Nom de plume de Simcha Ben Sion Alter Gutman (1870-1932), écrivain et éditeur hébraïque né en Bessarabie. Un des fondateurs de la ville de Tel-Aviv en 1909.

⁴⁹⁹ Mendele Moykher Sforim (littéralement: Mendele marchand de livres), nom de plume de Shalom Yakov Abramovitch (1836-1917), une des figures essentielles de la prose en yiddish mais aussi l'un des fondateurs de la littérature de l'hébreu moderne, considéré comme « le grand-père » des deux littératures.

⁵⁰⁰ Fichman Yakov, 1946, *Shirat Bialik* (La poésie de Bialik), Mosad Bialik, Jérusalem, p. 12-13 (en hébreu).

⁵⁰¹ Connu sous l'acronyme SHALAG (1867-1933).

⁵⁰² Voir Bialik, 1959 *op. cit.*

essais, des préfaces, des articles de critique littéraire, des traductions et des récits destinés aux enfants. Il participe à un grand nombre de revues et de périodiques publiés dans les différents centres de la « Renaissance » de la littérature hébraïque en Europe de l'Est mais aussi en Palestine.

Le premier livre publié par Fichman, *אגדות ושירים* (*Contes et poèmes*), un recueil de récits et de poésies destinés aux enfants, voit le jour en 1910. En 1911 paraît son premier recueil de poèmes lyriques, *גבעולים* (*Tiges*)⁵⁰³ aux éditions Tushiya⁵⁰⁴ où il travaille depuis peu en tant que responsable de la célèbre « Grande Bibliothèque ».

A la fin de cette même année, Fichman est invité par l'Union des enseignants juifs sionistes en Palestine pour remplacer l'écrivain S. Ben Sion à la direction de la revue *מולדת* (*Patrie*) destinée aux enfants et adolescents. Il s'installe donc en Palestine avec son épouse Bat-Sheva⁵⁰⁵, et parvient à attirer à *מולדת* quelques-uns des meilleurs auteurs de l'époque qui y publient désormais régulièrement.

En 1914 il est invité à Berlin pour y fonder une nouvelle revue hébraïque mais ce projet tombe à l'eau en raison de la Grande Guerre. Fichman se réfugie à Odessa où il retrouve Bialik, puis à Moscou où il se met à la rédaction d'un cycle de poèmes d'inspiration biblique. Il est à Moscou au moment de la Révolution de 1917, et ce n'est qu'en 1919 qu'il s'installe à nouveau en Palestine, cette fois-ci définitivement.

À Tel-Aviv, Fichman reprend la direction de *מולדת* ; il est également nommé rédacteur en chef du mensuel *מעברות* (*Passages*) qui appartient au parti socialiste *Hapoe'l Hatzai'r*. Dans les années qui suivent, il dirige d'autres revues littéraires

⁵⁰³ Republié en 1914 sous le titre *שירים* (poèmes).

⁵⁰⁴ Prestigieuse maison d'édition fondée en 1896 à Varsovie par l'écrivain Ben Avigdor (nom de plume d'Avraham Leyb Shelkovitch, 1866-1921). Dans ses deux collections (« La Grande Bibliothèque » et « La Bibliothèque Hébraïque ») furent publiés entre 1896 et 1910 quelque 300 livres dont les œuvres complètes des écrivains de la première période de la Renaissance hébraïque (Bialik, Frishman, Tchernichovski, Berditchevski...), mais aussi les premiers livres de la plupart des jeunes auteurs hébraïques ayant commencé à publier au tournant du siècle.

En effet, pour cette jeune génération - celle de poètes comme Fichman, Yakov Steinberg (né en 1887), Zalman Schneour (né en 1887), Yakov Lerner (né en 1879) ou Yakov Kahan (né en 1881), et des prosateurs comme Yosef Haim Brenner (né en 1881), Gershon Shofman (né en 1880) ou Uri Nissan Gnessin (né en 1879) - la publication aux éditions Tushiya constituait une étape presque obligatoire dans leur parcours d'écrivains. Par ailleurs, Ben Avigdor éditait également de nombreuses traductions d'auteurs classiques dont Shakespeare, George Eliot, Heine, Hugo, Maupassant, Zola, et bien d'autres. Voir Miron Dan, 1987 *op. cit.* p. 34-35.

⁵⁰⁵ Le couple s'était marié en 1910.

(notamment השילוח⁵⁰⁶ et מאזניים⁵⁰⁷) et publiera ses textes – en premier lieu des poésies et des critiques littéraires – dans un très grand nombre de revues et de suppléments littéraires.

En 1919 paraît à Tel-Aviv son premier recueil d'essais intitulé ברואות (*Reflets*). Ce n'est qu'en 1934 et 1935 que paraissent – après une interruption de 23 ans – deux nouveaux recueils de poésie de Fichman: ימי שמש (*Jours de soleil*) rassemblant ses idylles; et צללים על שדות (*Ombres sur les champs*) où il rassemble sa poésie lyrique, y compris un grand nombre de pièces déjà parues dans גבעולים en 1911, remaniées selon la nouvelle prononciation de l'hébreu⁵⁰⁸. Ce très grand intervalle entre la parution du premier recueil poétique et celle des deux recueils suivants s'explique sans doute par la difficulté qu'éprouvait Fichman – comme beaucoup d'autres poètes de sa génération – à adapter sa poésie aux règles prosodiques et rythmiques de l'hébreu « israélien »⁵⁰⁹.

Entre 1943 et 1954 il publie cinq autres anthologies de poèmes, dont פאת שדה (*Lisière de champ*) paru en 1944, communément considéré comme son chef-d'œuvre en matière de poésie. Il s'essaie, dans ces différents recueils, à un grand nombre de formes et de genres poétiques⁵¹⁰ dont le court poème lyrique, l'idylle, le sonnet, l'épigramme, l'épigramme, le poème en prose, la ballade et la *poéma* (long poème lyrique, selon l'appellation russe adoptée par l'hébreu).

Un grand nombre de ses essais, écrits critiques et récits-mémoires sont rassemblés dans une dizaine de recueils consacrés, entre autres, à la poésie de la Haskala (אנשי בשורה, *Hommes de bonne nouvelle*, 1938); à la poésie de Bialik (שירת ביאליק, *La poésie de Bialik*, 1946); Aux auteurs hébraïques d'Odessa (אמת הבניין, *Fondements de l'édifice*, 1951); et à ses rencontres avec des auteurs contemporains (בני דור, *Contemporains*, 1952). Il publie également une quinzaine de livres destinés aux enfants et aux adolescents.

⁵⁰⁶ Fichman codirige (avec l'historien et critique littéraire Yosef Klausner, 1874-1958) les deux derniers numéros (1925-1926) de cette importante revue, fondée en 1896 à Varsovie par Akhad Haa'm.

⁵⁰⁷ Fichman compte, en 1928, parmi les créateurs de cette revue patronnée par Bialik, dont le titre signifie *Balance*. Il dirige la revue entre 1936 et 1942.

⁵⁰⁸ Pour la question de la poésie écrite en hébreu ashkénaze et du passage entre l'ancienne et la nouvelle prononciation de la langue voir Ch.2 1.341.

⁵⁰⁹ Voir Ch.2 1.342.

⁵¹⁰ Voir Luz, 1989 *op. cit.* p. 28-58.

Fichman obtient plusieurs récompenses littéraires dont deux fois le Prix Bialik (1945 et 1953) ainsi que le prestigieux Prix Israël (1957). Il meurt à Ramat-Gan, près de Tel-Aviv, en 1958.

1.2 Les langues de Fichman

Yakov Fichman peut être considéré, dans une certaine mesure, comme un auteur bilingue. Dès son adolescence il écrit à la fois en yiddish, sa langue maternelle, et en hébreu, langue qu'il apprend très jeune. Pourtant, contrairement à d'autres écrivains hébraïques de sa génération qui furent des auteurs importants dans les deux langues⁵¹¹, Fichman n'est en fin de compte qu'un auteur hébraïque de premier ordre, alors que son œuvre en yiddish est, somme toute, assez marginale. Il n'en reste pas moins qu'il continua à écrire en yiddish sa vie durant malgré d'importants intervalles sans production⁵¹².

Adolescent, Fichman écrit ses premières poésies en hébreu aussi bien qu'en yiddish⁵¹³. Néanmoins, ses premières publications de poésie, en 1900 et 1901, sont uniquement en hébreu. Ce n'est qu'en 1908 qu'il publie, pour la première fois, des poèmes et des essais en yiddish, dans l'hebdomadaire sioniste de Vilnius *Dos Yidishe Folk* (*Le peuple Juif*)⁵¹⁴. Dans les années qui suivent, il multiplie les publications en

⁵¹¹ Parmi les poètes bilingues hébreu-yiddish nés dans les années 1870 et 1880 on compte notamment Haim Nahman Bialik (1873-1934), Zalman Schneour (1887-1959) ou encore Yakov Steinberg (1887-1947).

Si l'œuvre yiddish de Bialik est peu abondante par la quantité des poèmes écrits, elle est certainement loin d'être négligeable quant à sa valeur et à son importance poétique (voir Shamir, 2013, *Hamshorer, hagvira vehashifkha, Bialik ben i'vrit leidish* (Le poète, la maîtresse et la servante : Bialik entre hébreu et yiddish), Safra et Hakibutz hameukhad, Bnei brak, 359 p. (en hébreu); Bialik Haim Nahman, 2000, *Shirim beidish, shirey yeladim, shirey hakdasha* (Poèmes en yiddish, poèmes pour les enfants, poèmes-dédicaces), [éd. Dan Miron], Dvir, Tel-Aviv, 720 p. (en hébreu et yiddish). Quant à Schnéour, alors qu'en hébreu il est surtout connu comme poète, en yiddish il est avant tout un prosateur très prolifique et fort aimé du grand public; Steinberg, quant à lui, publie dans sa jeunesse plusieurs recueils en yiddish et se fait un certain nom auprès du public de cette langue mais, dès son arrivée en Palestine en 1914, il n'écrit plus qu'en hébreu. Une évolution comparable est d'ailleurs observable chez le grand prosateur Samuel Joseph Agnon (1887-1970) qui, lui aussi, publia d'abord aussi bien en yiddish qu'en hébreu mais qui, dès son arrivée en Palestine, en 1908, ne se consacra plus qu'à l'hébreu.

⁵¹² Michali Y., 1976, « Khativat idish beshirato » (La part du yiddish dans son œuvre), in : Govrin Nurit (éd.), *A'rugot, kovetz lezikhro shel Yaa'kov Fichman* (Plates-bandes, un recueil à la mémoire de Yakov Fichman), Haigud hao'lami shel yehudey Bessarabia, Tel-Aviv, p. 78-79.

⁵¹³ Hillels 1951, *op. cit.* p. 7.

⁵¹⁴ Voir Michali, 1976, *op. cit.* p. 78.

yiddish et contribue avec des textes yiddish – surtout en prose – à d'autres revues littéraires en Lituanie et en Bessarabie.

Après son arrivée en Palestine, ses publications en yiddish se font rares. C'est surtout au moment de la Grande Guerre, lorsqu'il se retrouve bloqué en Russie, qu'il se met à nouveau à publier dans des revues yiddish (parallèlement à son activité, de plus en plus prolifique, dans le domaine des Lettres hébraïques). En Palestine/Israël, Fichman ne publie que deux fois en yiddish, à l'invitation du poète Avrom Sutzkever qui lui avait demandé de participer à sa nouvelle revue littéraire yiddish *Di Goldene Keyt* (*La chaîne d'or*) créée à Tel-Aviv après la Deuxième Guerre Mondiale et la création de l'Etat d'Israël. Dans le premier numéro de cette revue, daté de l'hiver 1949, Fichman publie un texte intitulé « Entre l'hébreu et le yiddish ». Ensuite, dans le 6ème numéro (printemps 1950), il publie quatre poèmes sous le titre « De mon carnet yiddish ».

Dans son article « Entre l'hébreu et le yiddish », cité par Michali⁵¹⁵, Fichman explique la rareté de ses publications en yiddish depuis son arrivée en Palestine:

C'est avec honte que je le dis : nous qui sommes ici n'avons plus la capacité d'écrire dans un yiddish sonore, multicolore, comme le font les grands poètes et prosateurs de la littérature yiddish du présent. C'est la raison pour laquelle mes derniers textes en yiddish furent publiés voilà bien des années [...]⁵¹⁶.

Ce phénomène est lié, aux yeux du poète, à la puissance psychologique – mais sans doute aussi idéologique – de ce qu'il nomme l'atmosphère hébraïque: « Nous sommes enveloppés ici d'une atmosphère hébraïque qui nous avale inéluctablement et en dehors d'elle nous ne pouvons pas respirer »⁵¹⁷.

⁵¹⁵ *ibid.*

⁵¹⁶ ס'איז א בוששה צו זאגן: מיר דא זענען שוין ניט בכוח צו שרייבן יידיש פולקלאנגיק, פולפארביק, ווי עס שרייבן די גרויסע פאעטן און פראזאיקער פון דער היינטיקער יידישער ליטעראטור. דאס איז די סיבה, וואס מיינע לעצטע זאכן אין יידיש זענען פארעפנטלעכט געווארן נאך מיט יארן צוריק [...].
Cité in : Michali, 1976, *op. cit.* p. 79.

⁵¹⁷ *ibid.*

En 1953 paraît à Buenos Aires un volume intitulé *Regnboygn* (Arc-en-ciel)⁵¹⁸ rassemblant les textes yiddish de Fichman. Cette édition, qui se voulait complète, ne compte en réalité que huit poèmes yiddish de Fichman. Il est fort probable que les textes en prose qui y paraissent ne couvrent pas non plus l'intégralité de l'œuvre de Fichman dans sa langue maternelle⁵¹⁹. Ce volume a été publié à l'initiative de Yizhak Korn (1911-1994), politicien israélien né en Bessarabie qui était alors en mission en Argentine. Selon son propre témoignage (dans un livre publié des années plus tard aux Etats-Unis),

I was the "matchmaker" who brought him together with the "Bessarabian Book Series" in Buenos Aires for the purpose of publishing his Yiddish work in book form. Fichman, then the crown prince of Hebrew poetry and criticism, cherished the Yiddish tongue and was overjoyed to have his Yiddish works appear in book form.⁵²⁰

Fichman, dont la Bessarabie natale faisait partie de l'Empire tsariste, avait pour troisième langue le russe. Pour lui comme pour beaucoup d'intellectuels et écrivains juifs des différentes contrées du *Yiddishland* de sa génération le russe a joué le rôle de première langue de culture et de littérature. Lorsqu'il s'est retrouvé, jeune adolescent, à Kishinev, capitale de la province bessarabienne, il y a fait la découverte de la poésie en lisant les classiques de l'Âge d'Or du romantisme russe, notamment Alexander Pouchkine et Mikhaïl Iouriévitch Lermontov⁵²¹. Ses premières tentatives en matière d'écriture se sont faites en russe, conjointement avec l'hébreu et le yiddish⁵²². Sa première traduction poétique publiée, nous l'avons vu, l'a été d'un poème de Lermontov dont l'œuvre a exercé une influence cruciale sur sa propre poésie en hébreu⁵²³.

En effet, dans un des rares articles qui traitent de l'influence de la poésie européenne sur l'œuvre de Fichman, Dan Miron fait un rapprochement fort

⁵¹⁸ Fichman Yakov, 1953, *Regnboygn : zikhroynes, eseyen un lider* (Arc-en-ciel : souvenirs, essais et poèmes), [éd. Batashansky Yankef et Gruzman Y.L.], Basaraber landslayt-fareyn in Argentine, Buenos-Aires, 348 p. (en yiddish).

⁵¹⁹ Michali, 1976 *op. cit.* p. 79.

⁵²⁰ Korn Yitzhak, 1983, *Jews at the Crossroads*, Cornwall Books, New York, p. 122.

⁵²¹ Hillels 1951, *op. cit.* p. 4.

⁵²² *ibid.*

⁵²³ Miron Dan, « Yetzirat Yaa'kov Fichman » (L'œuvre de Yakov Fichman), in Govrin (éd.), 1971, p. 163-174 (en hébreu).

convaincant entre le célèbre poème allégorique de Lermontov *нарыс* (La voile, 1831) et le poème intitulé המפרש (« La voile ») ainsi que d'autres poèmes de Fichman rassemblés dans גבעולים.

Léa Goldberg, dans un article consacré à la poésie de Fichman⁵²⁴, évoque un autre grand nom du romantisme russe: Fyodor Tyutchev (1803-1873). En analysant le sonnet de Fichman זאת האחת (« C'est elle l'unique »), hymne à l'amour conjugal dans la vieillesse, elle le rapproche du célèbre poème du romantique russe, *Последняя любовь* (« Le dernier amour »).

Dans une interview qu'il donne à la journaliste Galia Yardeni, Fichman lui-même cite ces trois grandes figures du romantisme russe comme ayant été ses grands maîtres en matière de poésie, et ajoute deux autres noms de poètes plus modernes :

Quant à mes maîtres non-hébraïques, dans la poésie russe c'est tout d'abord Pouchkine. Dans ma jeunesse Lermontov a exercé une grande influence sur moi, et Tyutchev aussi. Parmi les nouveaux auteurs, c'est d'abord Blok et Bounine⁵²⁵. En prose mon premier maître a été Tourgueniev^{526 527}.

Fichman maîtrisait également l'allemand et, à en croire son propre témoignage, il était particulièrement attaché, depuis sa jeunesse, à la poésie dans cette langue. Adolescent à Kishinev, ce sont d'abord les grands classiques – Goethe et Heine – qu'il découvre :

[...] Bien évidemment, il faut évoquer en premier lieu le nom de Goethe. Sans lui, à ce qu'il me semble, je ne serais pas devenu moi-même. J'étais un enfant du Heder [l'école talmudique], et mes premiers pas dans l'éducation non-juive datent de l'âge de 15 ou de 16 ans, quand je me suis mis à faire mes études en tant que lycéen

⁵²⁴ Goldberg Lea, « Hameshorer veshiro » (Le poète et son chant), in Govrin (éd.), 1971, p. 175-176.

⁵²⁵ Alexander Blok (1880-1921), un des Maîtres du symbolisme russe; Ivan Bounine (1870-1953), poète et prosateur, lauréat du prix Nobel de littérature en 1933.

⁵²⁶ Ivan Tourgueniev (1818-1883), un des grands Maîtres de la prose russe au XIX^e siècle et le plus « occidental » des grands écrivains russes de son temps.

⁵²⁷ "אשר לרבותי בספרות הלועזית, הרי ראש מורי בשירה הרוסית היה פושקין. בנעורי היה לרמונטוב קרוב לי מאוד, וגם טיטשב ומן החדשים - בלוק ובונין. בפרוזה היה טורגנייב מורי הראשון." Yardeni, 1961 *op. cit.* p. 12-13.

externe. Mes premiers poètes allemands ont été, à cette époque, Goethe et Heine.⁵²⁸

Plus tard, Fichman a traduit en hébreu des poèmes de Goethe et de Heine, ainsi que des ouvrages de quelques autres poètes allemands – Hölderlin, Liliencron, Dehmel, Storm⁵²⁹ – dont il n'a probablement fait la connaissance qu'à un âge plus avancé.

Par ailleurs, l'influence qu'a pu avoir la poésie impressionniste allemande – Dehmel, Liliencorn et George⁵³⁰ en tête – sur l'écriture de Fichman a été amplement étudiée par Shimon Sandbank dans le seul article entièrement consacré à une analyse comparative de la poésie de Fichman à la lumière d'un corpus poétique non-hébraïque⁵³¹. L'affinité de Fichman pour l'un des courants principaux de la poésie allemande contemporaine et pour l'œuvre de poètes vivants comme Dehmel ou George démontre bien que son attachement à la culture allemande fut intime et durable, et constitua une des pierres angulaires de son travail poétique⁵³².

En revanche, la maîtrise du français par Fichman est moins clairement attestée. Certes, il évoque dans ses écrits à plusieurs reprises des lectures d'auteurs français, y compris de Baudelaire; mais dans quelle mesure maîtrisait-il réellement le français? Avait-il une connaissance intime de cette langue? Dans un article qu'il publie en 1949, le poète évoque un séjour passé à Nemirov en 1915 lors duquel il a appris le français et s'est mis, pour la première fois, à la lecture de Baudelaire dans l'original :

"כמובן, אי אפשר שלא להזכיר את גיטה. דומה, בלעדי לא הייתי אני. התחלתי לקרוא בו עוד בנערוּת. הייתי ילד של 15-16, כאשר נעשיתי 'אקסטרו', ומשוררי הראשונים בגרמנית היו 'הדר', ואת השכלתי הכללית התחלתי לקנות רק בגיל 15-16, כאשר נעשיתי 'אקסטרו', ומשוררי הראשונים בגרמנית היו היינה וגיטה"

ibid. p. 12.

⁵²⁹ Friedrich Hölderlin (1770-1843); Detlev Von Liliencorn (1844-1909); Richard Dehmel (1863-1920); Theodor Storm (1817-1888).

⁵³⁰ Stefan George (1863-1933).

⁵³¹ Sandbank Shimon, « "Habkhina hatzionit vehabkhina hashirit", Yaa'kov Fichman vehaimpressionizm hagermani » (« L'aspect sioniste et l'aspect poétique » : Yakov Fichman et l'impressionisme allemand), in : Sandbank, 1976, p. 57-69 (en hébreu).

⁵³² Dan Miron évoque le nom d'un autre écrivain allemand, le poète romantique Eduard Mörike (1804-1875), dont La *Wald-Idylle* et l'*Idylle von Bodensee* constituent un modèle possible des Idylles de Fichman. Voir Miron Dan, « Hamakheret haidilit beshirat Yaa'kov Fichman » (La résistance idyllique dans la poésie de Yakov Fichman), in : Shamir Ziva (éd.), *A'rugot (3) : reshimot, maamarim umekharim a'l Yaa'kov Fichman letziun shnat hamea lehuladto* (Plates-bandes : notes, articles et études sur Yakov Fichman à l'occasion du centenaire de sa naissance), Haigud hao'lami shel yehudey Bessarabia, 1976, Tel-Aviv, p. 36, 40 (en hébreu).

Pendant cet été, alors que j'apprenais le français, je découvris le charme gracieux du génie français d'une autre façon : pour la première fois, j'ai lu Baudelaire en français. Tout y était si différent de l'univers de Renan ; mais, en même temps, n'est-ce pas le sentiment religieux et la nostalgie de l'au-delà qui font le charme de cette poésie dont l'expression solide est la meilleure école pour un poète?⁵³³

Quatre ans après cet été, en 1919, sa première traduction baudelairienne voit le jour. On peut toutefois supposer que l'apprentissage qu'il a fait alors qu'il avait déjà 34 ans n'avait pas été sa première rencontre avec le français. En effet, dans son interview avec G. Yardeni, Fichman parle de sa lecture précoce, mais fertile, de Verlaine et de Baudelaire ; dans la suite de la même phrase, il rappelle également l'influence de la poésie romantique anglaise et notamment de Byron et de son drame poétique *Cain* (1820) qu'il précise avoir lu en traduction⁵³⁴. Une telle précision ne lui paraissant pas nécessaire pour ses lectures françaises, on peut conjecturer – mais sans certitude – qu'il les fit directement en français.

Rappelons enfin à ce propos que le cycle d'idylles de Fichman intitulé אידיליות ים (*Idylles marines*), publié en Palestine en 1934, est précédé d'une épigraphe signée Guy de Maupassant : « J'ai vu de l'eau, du soleil, des nuages; je ne puis raconter autre chose ». Cette citation, en français dans le texte, est extraite de la nouvelle de Maupassant *Sur l'eau*⁵³⁵.

1.3 Les traductions

1.31 Traductions de prose

Poète, essayiste et critique très prolifique, Yakov Fichman publie en revanche un nombre relativement restreint de traductions littéraires.

⁵³³ "אותו קיץ, אגב השתלמות בלשון הצרפתית, הכרתי את חיננו המצודד של הגניוס הצרפתי מצד אחר. בפעם הראשונה קראתי את בודליר במקורו. והיה כאן הכל כל כך שונה מעולמו של רינאן - ועם זה: כלום לא הרגש הדתי, הכמיהה לרמים, הם קסם השירה הזאת, שאין כניבה המוצק אסכולה טובה למשורר?"

Fichman Yakov, 9.9.1949, « Nemirov », (Nemirov), *Davar*, P. 3 (en hébreu). [souvenirs autobiographiques].

⁵³⁴ Il s'agit de la célèbre traduction hébraïque de David Frishmann.

⁵³⁵ Il ne s'agit pas de la plus célèbre nouvelle fantastique homonyme parue en 1876, mais du récit d'une croisière que fit l'auteur le long de la Côte d'Azur qui parut en 1888.

En prose et au théâtre il ne fait paraître que quatre livres dans sa traduction⁵³⁶ : la tragédie historique *Hérode et Mariamne* de l'allemand Friedrich Hebbel⁵³⁷, publiée en hébreu en 1922 aux Editions Stybel (Tel Aviv) sous le titre הורדוס ומרים: טרגדיה (Hérode et Mariamne, une tragédie) ; un volume contenant la nouvelle *Mogens* suivie d'autres récits du danois J.P Jacobsen⁵³⁸, paru aux éditions Stybel en 1929 ; *Narcisse et Goldmund* de l'allemand Hermann Hesse⁵³⁹, roman originellement publié en 1930, que Fichman fait paraître en hébreu en 1932 aux éditions *Omanut*; et un choix des contes d'Anatole France⁵⁴⁰ paru aux éditions Stybel en 1935 sous le titre ילדים וילדות, (Garçons et filles, contes de la campagne et de la ville, traduits du français). Deux des quatre livres – le roman de Hesse et les contes de France – étaient des ouvrages contemporains⁵⁴¹ alors que les deux autres datent du XIX^e siècle. La tragédie de Hebbel a probablement été choisie pour sa thématique « biblique »⁵⁴², alors que le choix des nouvelles de Jacobsen est vraisemblablement dû à l'effort que faisaient alors les responsables des éditions Stybel⁵⁴³ pour faire traduire en hébreu les classiques de la littérature scandinave⁵⁴⁴. Toutefois, dans un corpus aussi mince, il est inutile de chercher à déceler un lien commun entre les titres ou les auteurs, ces quatre publications pouvant bien être tout simplement des travaux alimentaires.

Notons en passant que Fichman a traduit les nouvelles de Jacobsen non pas directement du danois – langue qu'il ne connaissait pas – mais par le biais d'une

⁵³⁶ Source: la base de données de la bibliothèque nationale israélienne.

⁵³⁷ Christian Friedrich Hebbel (1813-1863), dramaturge allemand. Sa tragédie *Herodes und Mariamne* paraît en 1848.

⁵³⁸ Jens Peter Jacobsen (1847-1885), écrivain, poète et botaniste danois. Sa nouvelle *Mogens* date de 1872. Le recueil *Mogens et autres nouvelles* paraît en 1882.

⁵³⁹ Hermann Hesse (1877-1962), romancier et essayiste allemand puis suisse, lauréat du prix Nobel de littérature en 1946.

⁵⁴⁰ Anatole France (1844-1924), une des grandes figures de la littérature française à l'époque de la Troisième République, lauréat de prix Nobel de littérature en 1921.

⁵⁴¹ La traduction de *Narcisse et Goldmund* est le premier livre de Hesse à paraître en hébreu. Quant à Anatole France, son roman *Thaïs* parut en hébreu dans la traduction de David Frishmann, d'abord dans la revue ההקופה, puis aux éditions Stybel de Varsovie en 1922.

⁵⁴² Le seul autre ouvrage de Hebbel à avoir été traduit en hébreu dans son intégralité, quelque 22 ans avant *Hérode et Mariamne*, est également une pièce « biblique »: Il s'agit de la tragédie *Judith*, parue aux éditions Tushiya à Varsovie en 1900 dans la traduction de Samuel Leyb Gordon.

⁵⁴³ Sur l'histoire de cette importante maison d'édition voir Amichay-Michlin Dania, 2000, *Ahavat I.S.H, Avraham Yosef Shtaihl* [L'amour d'Avraham Yosef Stybel], Mosad Bialik, Sifriyat Zagagi, Jérusalem, 469 p. (en hébreu).

⁵⁴⁴ Aux éditions Stybel furent publiés, entre autres, des ouvrages des norvégiens Henrik Ibsen, Knut Hamsun et Sigbjørn Obstfelder et du danois Hans Christian Andersen.

langue-tierce, probablement l'allemand⁵⁴⁵. Il s'agit d'un phénomène qui était tout à fait dans les normes traductionnelles des auteurs de la génération de la Renaissance hébraïque. Contentons-nous de rappeler, à ce propos les traductions, du poète Shaul Tchernikhovsky (1875-1943) d'ouvrages poétiques finlandais, serbes ou grecs modernes, effectuées par l'intermédiaire du russe et de l'allemand; ou encore la célèbre traduction du *Don Quichotte* de Cervantès par Bialik qui ne connaissait pas l'espagnol.⁵⁴⁶

Quant au volume des contes d'Anatole France, il s'agit du *seul* livre français, tous genres confondus, à avoir été traduit par Yakob Fichman. Ce choix de contes destinés aux enfants comporte des illustrations en noir et blanc ; le texte hébraïque est intégralement vocalisé, les caractères sont grands, et, comme il était de coutume dans les traductions d'ouvrages destinés au jeune public, les noms des personnages ont tous été hébraïsés ; ainsi rencontre-t-on dans les contes de petits enfants français prénommés Dan, Khanan, Pnina, Rina ou encore Yonatan.

1.32 Traductions poétiques: aperçu général; traductions de poésie allemande et russe

Les poésies traduites par Fichman sont éparpillées dans un grand nombre de revues, de magazines et de suppléments littéraires. Contrairement à l'œuvre de Frishmann ou de Tchernikhovsky, les traductions poétiques de Fichman, relativement peu nombreuses, ne furent jamais recueillies dans un volume unique, scientifique ou grand-public, ni du vivant du traducteur ni à titre posthume. Pire, la quasi-totalité de ses traductions ne furent pas réimprimées après leur première parution. Fichman ne publia aucune anthologie consacrée à la poésie d'auteur(s) étranger(s) dans sa traduction et ne recueillit pas de traductions poétiques dans les anthologies consacrées

⁵⁴⁵ La question de la traduction indirecte comme norme générationnelle dans l'histoire de la traduction littéraire en hébreu moderne sera traitée de manière détaillée dans le chapitre consacré à Léa Goldberg, Ch.2 2.321.

⁵⁴⁶ Voir Dykman, 2007, in Miron Dan et Hever Hannan (ed.), p. 96-98, (en hébreu).

à sa propre poésie⁵⁴⁷. Pour lire ses traductions poétiques, qui sont par conséquent peu connues et encore moins étudiées⁵⁴⁸, on est donc obligé de feuilleter les pages jaunies de revues presque centenaires telles que *התקופה*, *ההברות* ou *הדים*.

Dans son article sur la poésie de Fichman et l'impressionisme allemand⁵⁴⁹ Shimon Sandbank recense les différentes traductions de poésie allemande publiées par Fichman. Il compte une trentaine de poèmes de Heine ainsi qu'un « nombre non-négligeable » de poèmes de Goethe⁵⁵⁰ (en fait, il s'agit des 24 élégies romaines parues en 1920 et 1921 dans *התקופה*⁵⁵¹).

Sandbank évoque en outre deux poètes allemands plus modernes que Fichman traduit et fait paraître dans la revue *מולדת* puis dans *התקופה* : Detlev von Liliencorn (deux poèmes au total) et Richard Dehmel (dix poèmes au total)⁵⁵²; l'œuvre de ces deux poètes « impressionnistes » a constitué, selon Sandbank, une influence capitale sur la poésie de Fichman.

Ajoutons à cette liste deux poètes supplémentaires, omis dans le recensement de Sandbank : L'écrivain réaliste et poète Theodor Storm (1817-1888) dont Fichman a traduit un seul poème⁵⁵³; et, plus important, Friedrich Hölderlin (1770-1843), une des figures essentielles du romantisme allemand, dont Fichman a traduit cinq poèmes⁵⁵⁴. Dans le même numéro de la revue, il publie un petit essai sur Hölderlin où il tient compte du très récent regain de popularité du poète en Allemagne, notamment suite à

⁵⁴⁷ A une exception près : dans son livre *ערוגות (Plates Bandes)* paraissent deux de ses traductions, un poème de Hugo et un poème de Lermontov. Voir Fichman Yakov, *A'rugot : divrey shira uproza* (Plates-bandes : poésie et prose), Mosad Bialik, Jérusalem, 1954, p. 62-63 (en hébreu).

⁵⁴⁸ A ce jour, il n'existe aucune étude consacrée aux traductions de Fichman.

⁵⁴⁹ Sandbank, 1976 *op. cit.* p. 47, 221 (notes).

⁵⁵⁰ Pour les traductions de Goethe et de Heine Sandbank se base sur les bibliographies préparées par Shmuel Lachover. Voir Lakhower Shmuel, 1956-7, « Haynrikh Haine bei'vrit » (Hainrich Heine en hébreu), *Yad lakore* 4, p. 143-193 (en hébreu); Lakhower Shmuel, 1950-1951, « Gete bei'vrit » (Goethe en hébreu), *Yad lakore* 2, p. 200-226 (en hébreu).

⁵⁵¹ Fichman Yakov (trad.), [Goethe Johann Wolfgang Von,] Tamuz-Elul 1920, « Elegyot romiyot » (Élégies Romaines), *Hatkufa* n° 8, Tel-Aviv, p. 219-232; Fichman Yakov (trad.), [Goethe Johann Wolfgang Von,] Tevet-Adar 1921, « Elegyot romiyot » (Élégies Romaines), *Hatkufa* n° 10, Tel-Aviv, p. 111-128.

⁵⁵² Sandbank, 1976 *op. cit.* p. 223 (notes).

⁵⁵³ Les traductions de ces poètes allemands sont publiées dans : Fichman Yakov (trad.), 1925, « Min halirika hagermanit » (Choix de poésies lyriques allemandes), *Hatkufa* n° 23, Tel-Aviv, p. 238-244 (en hébreu).

⁵⁵⁴ Fichman Yakov (trad.), [Hölderlin Friedrich,] Juïn 1920, « Shirey Helderlin » (poèmes de Hölderlin), *Maa'barot*, p. 77-78 (en hébreu).

la première publication de l'intégralité de son œuvre avant la Grande Guerre.

Les traductions de l'allemand constituent la majeure partie des traductions poétiques de Fichman. Du russe, il traduit au moins deux poèmes de Lermontov⁵⁵⁵. Il est cependant fort probable que Fichman publia d'autres traductions de poésie russe qui sont encore à découvrir dans la presse littéraire du début du vingtième siècle.

1.33 Traductions de poésie française

Il en va de même pour les traductions de poésie française de Fichman. En dehors des deux poèmes de Baudelaire que je traiterai amplement par la suite, j'en ai repéré trois au total :

1) « Saison de semailles, le soir » de Victor Hugo⁵⁵⁶ (extrait du recueil *Chansons des rues et des bois*, 1865), traduit par Fichman sous le titre הזורע (*Le semeur*), et publié dans son recueil de poésies ערוגות (*Plates-bandes*)⁵⁵⁷ sans introduction ni note du traducteur. Il s'agit du seul poème français traduit par Fichman en hébreu sépharade⁵⁵⁸. Composé en Octosyllabes, le poème de Victor Hugo est rendu en hébreu en tétramètres iambiques, avec une alternance de rimes masculines et féminines ;

2) « Sur la grève » d'Henri de Régnier⁵⁵⁹ (extrait du recueil *Les médailles d'argile*, 1901), traduit sous le titre על שפת הים. La traduction, en hébreu ashkénaze, voit le jour dans le journal הפועל הצעיר (*Le jeune ouvrier*) en 1913⁵⁶⁰ sans introduction ni note du traducteur. Composé en alexandrins, le poème est rendu en hébreu sous la forme d'une alternance de vers en pentamètres et en hexamètres iambiques ;

⁵⁵⁵ Le poème « l'Ange » paraît dans le recueil ערוגות (Fichman, 1954 *op. cit.* p. 63). Un autre poème de Lermontov, la toute première traduction poétique publiée de Fichman, est celui qu'il publia en 1899 dans la revue גן השעשועים. Je n'ai pas pu consulter le numéro en question.

⁵⁵⁶ Victor Hugo (1802-1885).

⁵⁵⁷ Fichman, 1954 *op. cit.* p. 62.

⁵⁵⁸ L'autre poème à avoir été traduit en hébreu sépharade est « L'ange » de Lermontov.

⁵⁵⁹ Dans l'orthographe de l'époque: הנרי די ריניר. Henri de Régnier (1864-1936), poète et romancier français proche du symbolisme, membre de l'Académie Française à partir de 1911.

⁵⁶⁰ Fichman Yakov (trad.), [Régnier Henri de,] 22.1.1913, « A'l sfat hayam » (Sur la grève), *Hapoe'l hatzai'r*, p. 10 (en hébreu).

3) « Un soir » d'Emile Verhaeren⁵⁶¹ (extrait du recueil *Les forces tumultueuses*, 1902), traduit sous le titre בשעת ערב, *A une heure vespérale*, sans introduction ni note du traducteur (qui signe par ailleurs par ses initiales, פ.י.). La traduction, en hébreu ashkénaze, paraît dans la revue מעברות en 1920⁵⁶². Composé en alexandrins, le poème est rendu en hébreu en hexamètres iambiques.

Toute tentative de trouver un trait commun entre les poèmes français traduits par Fichman est probablement vouée à l'échec. Cependant, même dans ce corpus très mince, on constate une dominance de poèmes qu'on peut qualifier de symbolistes : Verhaeren et Régnier sont tous les deux liés au mouvement symboliste dont Baudelaire est considéré comme l'annonciateur. Cette dominance trahit-elle une tendance poétique de Fichman ? Rien n'est moins sûr. Il se peut aussi bien que le choix ait été dû au hasard des publications périodiques, ou tout simplement au fait que les poètes symbolistes et postsymbolistes francophones étaient en vogue dans le milieu des littérateurs hébraïques au tournant du siècle.

1.34 L'horizon traductif de la génération de la Renaissance

Afin de mieux comprendre le contexte dans lequel Fichman agit lorsqu'il traduit de la poésie en hébreu au début du vingtième siècle, attardons-nous un peu sur ce qu'on peut désigner, en suivant le traductologue Antoine Berman, d'*horizon traductif*⁵⁶³ des auteurs hébraïques de sa génération. Je me contenterai d'un résumé succinct, une étude approfondie des normes et des conditions traductionnelles des auteurs-traducteurs de la Renaissance hébraïque étant en dehors du propos de la présente recherche.

En premier lieu, notons qu'une grande partie des poètes (et, dans une moindre mesure, des prosateurs) de l'époque étaient également d'éminents traducteurs.

⁵⁶¹ Emile Verhaeren (1855-1916), un des chefs de file du symbolisme belge.

⁵⁶² Fichman Yakov (trad.), [Verhaeren Emile,] Juin 1920, « Bisha't e'rev » (un soir), *Maa'barot* 42, p. 213-214 (en hébreu).

⁵⁶³ Rappelons que « l'horizon traductif », selon la définition de Berman, est « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir, et le penser d'un traducteur. » (Berman 1995 *op. cit.* p. 79).

Le grand précurseur de cette vague d'auteurs-traducteurs est sûrement David Frishmann. Né en Pologne (alors « Royaume du Congrès ») en 1859, ce poète et éditeur commence sa carrière de traducteur littéraire dans les années 1880, mais la plupart de ses publications importantes, dans le domaine de la traduction, datent de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, et sont donc contemporaines de l'œuvre de la génération de la Renaissance. Comme éditeur chez Stybel et rédacteur en chef des revues *הדור* puis *התקופה*, Frishmann est responsable de la publication d'un grand nombre de traductions littéraires qu'il commande systématiquement aux auteurs hébraïques de l'époque et qu'il accompagne souvent de notes et d'essais de sa propre main. Pour beaucoup d'auteurs étrangers – dont, comme nous l'avons vu, Charles Baudelaire – il s'agit de la toute première parution en hébreu.

Frishmann lui-même signe quelques traductions qui font date dans l'histoire de la littérature hébraïque moderne : « Caïn » de Byron, *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, les contes d'Andersen, « De profundis » d'Oscar Wilde, *Daniel Deronda* de George Eliot, des poèmes de Rabindranath Tagore et de Pouchkine, etc. Il poursuit son travail de traducteur jusqu'à sa mort en 1922.⁵⁶⁴

Bialik et Tchernikhovsky, les deux grands poètes de la génération de la Renaissance, nés respectivement en 1873 et en 1875, poursuivirent, chacun à sa manière, le chemin tracé par Frishmann. Le prototype de l'auteur-traducteur de la génération est assurément Shaul Tchernikhovsky dont l'œuvre traductionnelle, de dimensions titanesques, s'étend sur une quarantaine d'années. Tchernikhovsky traduit de quinze ou de seize langues-sources (en partie par le biais de langues intermédiaires); parmi les traductions que le public hébraïsant doit à cette immense figure de la Renaissance on compte des ouvrages aussi essentiels que *L'Iliade et L'Odyssée* d'Homère, *Oedipe Roi* de Sophocle, *Macbeth* de Shakespeare, *Le Malade imaginaire* de Molière, un choix des épopées de Gilgamesh et du Kalevala, des poésies d'Anacréon, d'Horace, de Hafiz et de Goethe, et la liste est encore longue.

Quant au « poète national », Haim Nahman Bialik, il est plus investi dans un travail d'édition et de conservation de l'héritage littéraire des différentes époques de l'hébreu classique, mais son travail de traducteur littéraire n'en est pas moins loin

⁵⁶⁴ Pour un aperçu général de l'esthétique de Frishmann et de son crédo littéraire, voir Miron, 1987 *op. cit.* p. 23-28.

d'être négligeable. Ses deux traductions les plus célèbres sont sa version raccourcie du *Don Quichotte* de Cervantès (vraisemblablement par le biais de l'allemand et du russe), et le drame *Guillaume Tell* de Friedrich Schiller.

Parmi les « jeunes » de l'époque, autrement dit les écrivains nés entre 1875 environ et le début des années 1890, évoquons les noms des deux grands Maîtres de la prose hébraïque que sont Uri Nissan Gnessin et Yosef Haim Brener. Ces deux auteurs sont responsables de traductions de nouvelles de Tchekhov et de poèmes en prose de Baudelaire (Gnessin) ainsi que de celle de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski (Brener). Quant aux poètes, citons les noms de David Shimoni⁵⁶⁵ qui traduit des poèmes de Pouchkine, de Lermontov et de Heine ainsi que *Les Cosaques* et *Hadji Mourat* de Tolstoï; Yakov Kahan⁵⁶⁶ qui traduit, entre autres, les drames *Faust*, *Iphigénie en Tauride* et *Torquato Tasso* de Goethe ainsi que les *Mélodies hébraïques* de Heine ; ou encore Yakov Rabinovitch⁵⁶⁷ qui traduit *Trois Contes* de Flaubert, les contes hassidiques narrés par le dramaturge yiddish S. Anski, *Jérusalem* de la Suédoise Selma Lagerlöf, et bien d'autres ouvrages encore.

Ce prodigieux foisonnement d'œuvres traduites par les auteurs les plus prestigieux de l'époque est encore plus impressionnant si l'on prend en considération les dimensions très réduites du lectorat hébraïsant⁵⁶⁸. En effet, il s'agit d'un effort collectif très conscient et hautement idéologique qui avait pour objectif l'enrichissement de la littérature écrite en hébreu par le moyen d'une « importation » littéraire continue. Un autre objectif, allant de pair avec le premier, était l'éducation littéraire du public hébraïsant au moyen d'un effort suivi pour combler les grandes lacunes et épaissir le mince corpus de la littérature en hébreu moderne.

Un résultat important de cette abondance sans précédent d'auteurs-traducteurs a été l'annulation *de facto* de la différence de prestige entre l'œuvre originale et la création traductionnelle. Il en est ainsi des ouvrages traduits par Frishmann (*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, les poésies de Tagore...) ou par Tchernikhovsky

⁵⁶⁵ David Shimoni (Shimonovitch), 1891-1956.

⁵⁶⁶ Yakov Kahan, 1881-1960.

⁵⁶⁷ Yakov Rabinovitch, 1875-1948.

⁵⁶⁸ Dan Miron estime qu'en 1880 il y avait environ 100.000 lecteurs potentiels de littérature hébraïque en Europe de l'Est, mais ce chiffre diminue sensiblement aux premières années du vingtième siècle, notamment à cause du rapide accroissement du public yiddish. Voir Miron, 1987 *op. cit.* p. 39-46, 79.

(L'Iliade et l'Odysée...) qui ont été acceptés par le public hébraïsant avec enthousiasme et sont considérées par la critique, aussi bien que par les lecteurs, comme des sommets de la création littéraire en hébreu au même titre que les ouvrages originaux de ces poètes.

L'œuvre traductionnelle de la génération de la Renaissance diffère nettement, en ce qui concerne les normes reconnues, de celle de la Haskala qui l'a précédée. Rappelons en premier lieu deux aspects importants de ce changement de normes : le premier concerne le contexte socioculturel dans lequel agissaient les traducteurs, et le second est d'ordre plus technique.

En effet, l'évolution des mœurs dans la société juive en Europe de l'Est est clairement perceptible à travers les normes traductionnelles des auteurs de la Renaissance. Ceux-ci, agissant dans un milieu nettement plus laïcisé et moins traditionaliste que celui de leurs prédécesseurs, ne sont plus astreints à respecter les strictes règles qui régissaient naguère l'acceptation de textes étrangers par le public hébraïsant. Ils ne sont plus contraints à pratiquer l'autocensure, à « épurer » les textes d'éléments chrétiens ou païens, à judaïser les noms et les événements, et ainsi de suite.

Quant à l'autre aspect en question, certes de nature plus technique mais ayant des implications extrêmement importantes, il s'agit de la mise en place dans la poésie hébraïque d'un nouveau système prosodique : le système syllabo-tonique qui ne se contente plus, comme c'était le cas dans la poésie de la Haskala, de compter le nombre de syllabes dans un vers mais qui prend également en considération les accents toniques et leurs emplacements dans le vers⁵⁶⁹. Cette nouveauté rendit possible la restitution en hébreu des mètres caractéristiques d'importants corpus poétiques européens (notamment ceux de l'allemand et du russe) et permit par conséquent de rendre en hébreu de manière beaucoup plus adéquate une grande partie de la poésie européenne.

Les auteurs-traducteurs de la Renaissance hébraïque n'avaient pas un style caractéristique commun, et ne constituaient donc pas une école à proprement parler.

⁵⁶⁹ « Under the influence of Yiddish, Russian and German, the syllabic system was discarded in favour of the tonic-syllabic or accentual system (the alternation of stressed and unstressed syllables, as in English, German or Russian verse). This change was effected mainly by Bialik, the acknowledged leader of the Odessa circle. »

Carmi T. (éd.), 1981, *The Penguin Book of Hebrew Verse*, Penguin Classics, New York, p. 40.

Si le style et le registre de certaines des traductions – notamment en prose – de Frishmann ou de Bialik sont purement bibliques, allant parfois jusqu'à un archaïsme délibéré, les traductions de Tchernikhovsky ou de Fichman, en revanche, sont stylistiquement beaucoup plus hétéroclites, et tentent en général d'ajuster à chaque ouvrage le style et le registre linguistique qui lui seront propres. En cela, les auteurs-traducteurs de la Renaissance hébraïque sont très différents de leurs successeurs appartenant au groupe « moderniste » des années 1930-1950 – Shlonsky, Goldberg et Alterman en tête – qui s'appuieront tous, en général, sur le même modèle traductionnel « russo-hébraïque »⁵⁷⁰.

1.341 L'hébreu ashkénaze

Les auteurs de la Renaissance hébraïque écrivaient (et traduisaient) en hébreu ashkénaze, même si la plupart d'entre eux se sont trouvés contraints à un moment donné, en général après leur arrivée en Palestine, de passer à l'hébreu dit sépharade (ou Eretz-israélien) et de soumettre leurs textes à ses règles de prononciation.

Autrement dit, les poètes hébraïques de l'époque se sont d'abord appuyés sur la prononciation traditionnelle de l'hébreu telle qu'elle se pratiquait en Europe Centrale et en Europe de l'Est, en particulier en contexte liturgique, à partir du treizième ou du quatorzième siècle. Cette prononciation (ou plutôt *ces* prononciations, puisque l'hébreu ashkénaze se divisait en plusieurs dialectes bien distincts) qui s'était conservée au long des générations, était celle que les auteurs hébraïques de la Renaissance apprenaient enfants à l'école talmudique.

Secular Hebrew poetry grew in the soil of Hebrew study in the religious society, against which all Hebrew poets rebelled in their youth. At the base of his poetic language, a poet will use his most intimate vocabulary as he heard and absorbed it in childhood, with all emotions and connotations attached to it and the multidirectional context of texts and images it evokes. This is especially true for a language remembered from childhood and youth, when they were immersed in it for long days, year after year, and not heard in the adult milieu. Hence, in spite of

⁵⁷⁰ Voir Ch.2 2.32.

the knowledge of grammar that claimed a different, "correct" (as Bialik later admitted) pronunciation, Hebrew poetry accepted the intimate, Ashkenazi pronunciation of their childhood and created many variations of musical meters and sound patterns in it, both in original poetry and in translations.⁵⁷¹

Les variations des mètres et des sonorités qu'évoque Harshav doivent leur existence même à l'emploi de l'hébreu ashkénaze en poésie ; elles sont anéanties lorsqu'on lit un poème écrit en hébreu ashkénaze en partant du système sonore et rythmique de l'hébreu sépharade (et donc de l'hébreu israélien contemporain).

En effet, les différences entre la prononciation de l'hébreu ashkénaze et celle de l'hébreu sépharade, c'est-à-dire de l'hébreu tel qu'on le prononçait en Palestine à partir de la fin du dix-neuvième siècle⁵⁷², sont extrêmement importantes. Sans entrer dans la multitude de détails de ces différences, je me contenterai d'en indiquer quelques éléments essentiels (HS = hébreu sépharade; HA = hébreu ashkénaze)⁵⁷³:

- *L'accent tonique* en HA tombe normalement sur la pénultième voire l'antépénultième, alors qu'en HS c'est habituellement la dernière syllabe qui est accentuée. Il va sans dire que cette différence a une influence capitale sur les systèmes rythmiques et prosodiques des deux dialectes.
- La consonne /t/ en HS est prononcée /s/ en HA.
- Le kamatz, prononcé *a* en HS, se dit *o* en HA.
- Les diphtongues, très rares en HS, sont extrêmement courantes en HA. Ainsi, le holam se lit *oi* (ou *ei*) en HA; et le tséré (et parfois le ségol aussi) se prononce *ei* (ou *ai*).

Vu ces grandes différences de prononciation (et par conséquent de musicalité poétique, en particulier de rythmes, de mètres et de sonorités) on ne s'étonnera pas de constater que la confrontation des poètes de la Renaissance avec l'hébreu sépharade, lorsqu'ils arrivaient en Palestine et se rendaient compte que la langue qu'ils

⁵⁷¹ Harshav, 1993 *op. cit.* p. 162.

⁵⁷² Voir *ibid.* p. 153-161.

⁵⁷³ Pour une liste exhaustive des règles de la prononciation de l'hébreu ashkénaze voir Harshav Benjamin [Binyamin] (éd.), 2000, *op. cit.* vol. 1, p. 46-49 (en hébreu).

employaient dans leurs poésies était désormais vouée à la désuétude, engendra chez beaucoup d'entre eux une profonde crise.

The fluidity and flexibility of ashkenazic was replaced by the harsher, end-stressed beat of sefaradit. Many of the older poets, the founding fathers of modern Hebrew poetry in its European phase (1880-1920), were incapable of making the transition. Their ear was too finely attuned to the Ashkenazi musical patterns in which they had been reared. Bialik, who settled in Tel Aviv in 1924, only attempted sefaradit in his children's poems. A few of his contemporaries did try to transpose their earlier works into sefaradit so that they should make musical sense to younger readers and future generations. The attempts were rarely successful.⁵⁷⁴

Bialik, dont la crise poétique fut particulièrement sévère, n'écrivit donc que des poésies « légères » en hébreu sépharade et souffrit d'une stérilité créative tout au long des dix dernières années de sa vie passées à Tel-Aviv. Tchernikhovsky, lui, continua d'écrire la meilleure partie de sa poésie en hébreu ashkénaze, réservant à l'hébreu sépharade des morceaux exclamatifs, souvent de moindre intérêt poétique, ainsi que des ballades (61 poèmes au total⁵⁷⁵). Le cas le plus radical fut peut-être celui de Yakov Steinberg qui arriva en Palestine en 1914, âgé de trente ans, pour y rester jusqu'à sa mort en 1947. Dans son pays adoptif, entouré de gens qui parlaient (et lisaient) l'hébreu sépharade, il continua d'écrire de la poésie, dont quelques-uns de ses meilleurs vers – en hébreu ashkénaze⁵⁷⁶.

1.342 Fichman et l'hébreu sépharade

Confronté, comme les autres poètes de sa génération, à la mainmise de l'hébreu sépharade sur la Palestine, Fichman subit de plein fouet les difficultés, voire le traumatisme poétique, causés par cette rapide évolution linguistique.

⁵⁷⁴ Carmi T. (éd.), 1981, *op. cit.* p. 41.

⁵⁷⁵ Kagan Eliezer, 1967, « Tchernikhovsky bahata'ma haisreelit » (tchernikhovsky et la prononciation israélienne), *Leshonenu* n° 31, p. 37-66 (en hébreu).

⁵⁷⁶ Voir Harshav, 1993 *op. cit.*, p. 163.

Poète particulièrement musical, Fichman se rend probablement compte de la sévérité du problème dès sa première arrivée en Palestine, fin 1911. Responsable d'une revue destinée aux enfants et aux adolescents (מולדת) ainsi que de publications d'ouvrages pédagogiques, il entendait sûrement les élèves des écoles parler entre eux en hébreu sépharade⁵⁷⁷. À son retour en Palestine après la guerre, il put constater que l'emploi de l'hébreu sépharade s'était généralisé entre temps et qu'il s'agissait désormais de la prononciation standard de l'hébreu en Palestine.

Pourtant, pendant de longues années, Fichman persista dans son opposition à tout changement rythmique ou prosodique qui aurait tenu compte, dans ses nouveaux poèmes écrits en Palestine, de la prononciation sépharade, ainsi qu'à toute éventuelle modification de sa poésie publiée avant son départ d'Europe.

Comme beaucoup de ses contemporains, Fichman prétendit que la prononciation sépharade est moins musicale et plus rude que celle qu'il connaissait depuis son enfance et qu'il employait dans sa poésie. Il ne s'agissait donc pas seulement d'une habitude prise pendant des années, mais de ce qui était considéré par lui comme un fait objectif : l'hébreu sépharade, de par sa nature, serait moins appropriée à la poésie. Par conséquent, Fichman prôna une certaine forme de diglossie : une langue parlée et prosaïque d'une part, et une langue employée en poésie d'autre part.⁵⁷⁸

Mais petit à petit, se rendant compte de l'invraisemblance de cette solution, Fichman se fait à l'idée qu'il faudra s'adapter à la nouvelle prononciation. 14 ans après son arrivée définitive en Palestine et 23 ans après la publication de son premier recueil de poésies, il publie ימי שמש (*Jours de soleil*), son deuxième recueil poétique. Cette très longue interruption est certainement due pour une part à la question du changement de prononciation, même si ce n'est sans doute pas la seule raison. Dans ce livre, on voit paraître pour la première fois des pièces de Fichman écrites dès l'origine en hébreu sépharade, notamment certaines sections de ses « Idylles marines ». Dans la courte préface qui ouvre le livre, Fichman écrit :

⁵⁷⁷ Selon Harshav qui situe les débuts de l'enseignement de l'hébreu en hébreu en Palestine aux alentours de 1910, il s'agit de la toute première génération ayant l'hébreu sépharade erez-israélien pour langue scolaire parlée.

⁵⁷⁸ Kagan Eliezer, 1976, « A'l hasaf : i'yun bamaa'var mimivta lemivta » (Sur le seuil : au sujet du passage entre les deux prononciations), *A'rugot* 2, p. 45-54 (en hébreu).

Quant aux 'Idylles marines' dont les débuts datent de l'époque de גבעולים⁵⁷⁹, je dois dire qu'elles furent écrites petit à petit, pendant plusieurs années. [...] C'est dans ces poèmes que la rime me vint pour la première fois instantanément dans la « bonne prononciation », sans que je dusse la contraindre; et ceci après quelques vaines tentatives qui n'aboutirent à rien ou qui ne réussirent qu'à moitié, et à l'issue desquelles je désespérai presque de la possibilité de refaire de la poésie en mètre tonique. Il y a quelques années j'exprimai mon appréhension quant à l'avenir du lyrisme hébraïque suite à ce renouveau qui fit taire d'un seul coup tout le rythme traditionnel de notre poésie, la privant d'une multitude de sons doux qu'on ne peut guère imaginer sans les accents basés sur le mil'el⁵⁸⁰. Mais, au fur et à mesure, nous constatâmes tous que le chemin pris par l'hébreu était irréversible. Et quand, avec les années, l'hébreu parlé se fit de plus en plus naturel dans notre bouche, nous ressentions qu'en fin de compte il nous était possible d'employer cette prononciation, tout en nous bornant pour l'instant à certaines formes et dans certaines limites, bien sûr.⁵⁸¹

Fichman continue donc de croire à la suprématie esthétique de la prononciation ashkénaze, mais se voit contraint de se résigner au fait accompli et d'adapter sa poésie à l'hébreu sépharade. Lorsque, quelques mois plus tard, il publie son troisième recueil de poèmes, צללים על שדות (*Ombres sur les champs*), Fichman y inclut un certain nombre de poésies déjà parues dans גבעולים en 1911, remaniées selon la nouvelle prononciation de l'hébreu. Ces anciens poèmes 'sépharadisés' sont tous précédés d'un astérisque dans le livre. À côté de ces anciennes pièces révisées, Fichman y publie de nouveaux poèmes écrits d'emblée en hébreu sépharade.

Ce n'est qu'en 1944, trente-quatre ans après sa première arrivée en Palestine, que Fichman paraît s'accommoder définitivement de l'hébreu sépharade. Dans sa postface au recueil פאת שדה (*Lisière de champ*) il déclare:

⁵⁷⁹ Publié en 1911.

⁵⁸⁰ L'accent tonique tombant sur la pénultième ou l'antépénultième.

⁵⁸¹ "אשר לאידיליות ים", שראשיתן נעוצה עוד בתקופת ה'גבעולים', עלי להעיר שנכתבו פרקים-פרקים במשך כמה שנים [...] בה (בפואמה זו) נשמע לי בפעם הראשונה החרוז ב'נגינה הנכונה' ללא עישוי וללא אונס, לאחר כמה נסיונות קודמים שלא עלו בידי או שעלו למחצה, ושלאחריהם כמעט נואשתי ממצוא עוד ביטוי לשירה במשקל טוני. לפני כמה שנים הבעתי את חרדתי לעתידה של הליריקה העברית עם התחדשות הנגינה שהפסיקה בבת-אחת את כל הריתמוס המסורתי ושללה ממנה המון צלילים רכים שלא יצויירו כמעט בלי נגינה 'מלעילית'. אבל במידה שנוכחנו כולנו שאין דרך לשוב, ובמידה שהשימוש הממושך בדיבור העברי נעשה מעט טבעי בפינו, הורגש יותר ויותר שהוכשרנו לנגינה זו - אם גם, כמובן, לפי שעה רק בצורות ידועות ובגבולות ידועים."

Fichman Yakov, 1934, *Yemey shemesh : poemot* (Jours de soleil : poèmes longs), Stybel, Tel-Aviv, p. 7 (en hébreu).

Après un long combat intérieur et des hésitations continues je me suis conforté dans l'idée qu'il ne fallait plus écrire en employant l'ancien accent (נגינה), celui du mil'él. [...] En dépit de toutes les difficultés qu'il nous a fallu surmonter (et nous ne les avons pas toutes surmontées), c'est justement la nouvelle prononciation qui est devenue naturelle. Certes, la poésie a perdu un peu de sa flexibilité (mais ce n'est peut-être, en fin de compte, qu'une perte temporaire); or, elle a gagné, en revanche, en puissance de relief (כוח בליטה), ses vertèbres se sont solidifiées, la prononciation (ההברה) s'est faite enfin plus plastique. Et avec le temps et l'usage, elle se fera également plus flexible. [...] Je n'entends pas prétendre que le nouveau mètre fonctionne sans aucune difficulté, mais il est certain que l'ancien mètre va à l'encontre du présent et de l'avenir de notre culture.⁵⁸²

Quant à ses traductions poétiques, la plupart d'entre elles sont en hébreu ashkénaze. Je n'ai trouvé que deux traductions tardives composées selon la prosodie de l'hébreu sépharade, à savoir les deux poèmes parus dans le recueil ערוגות de 1954 : « L'ange » de Lermontov et « Le semeur » de Victor Hugo⁵⁸³. Comme je n'ai pas trouvé de versions antérieures de ces deux traductions, il est fort probable qu'elles aient été composées d'emblée en hébreu sépharade.

1.35 Baudelaire

Fichman a traduit en hébreu deux des plus célèbres poèmes de Baudelaire: « Correspondances » et « L'Albatros ». A ma connaissance, Baudelaire est le seul auteur francophone dont ce poète de la Renaissance hébraïque ait traduit plus d'un seul poème (les autres auteurs étant, comme nous l'avons vu, Victor Hugo, Emile Verhaeren et Henri de Régnier). De Baudelaire, Fichman n'a traduit que ces deux pièces extraites des *Fleurs du Mal*, les autres ouvrages du poète – les poèmes en prose du *Spleen de Paris*, *Les Paradis artificiels*, les *Journaux Intimes*, etc. ne lui ont jamais servi de textes-sources.

⁵⁸² "לאחר מאבק ממושך והיסוסים ממושכים התחזקתי בדעה, שאין להמשיך בנגינה הקודמת, ה'מלעילית'. לא שלוש שנים ישיבה בארץ הכריעו לצד זה - על צד האמת, הרי אף אני, חניכי ה'חדר', מדברים משנות הבחרות בהברה הנכונה. עם כל הקשיים שהיינו מוכרחים להתגבר עליהם (לא על כולם התגברנו) -- דווקא הנגינה החדשה נעשתה טבעית. אין ספק שהשירה הפסידה משהו מן הגמישות (ואולי אין זה אלא הפסד זמני), אבל לעומת זאת נוסף לה כוח-בליטה. חוליותיה נתחשלו - ההברה נעשתה פלסטית יותר; ועידה היא גם להתגמש יותר ככל שירבה השימוש בה. [...] אין המכוון להוכיח שבמשקל זה הכל 'חלק', אבל המשקל הישן עמד בניגוד לכל תרבות זמננו ועתידותיה".

Fichman Yakov, 1945, *Peat Sade* (Lisière de champs), Schocken, Jérusalem-Tel-Aviv, p. 237 (en hébreu).

⁵⁸³ Fichman, 1954 *op. cit.*

La grande importance de ces deux pièces réside dans le fait qu'il s'agit de la toute première traduction hébraïque en vers et en rimes, faite par un auteur-traducteur de premier ordre, de poèmes extraits des *Fleurs du Mal*⁵⁸⁴; et, par conséquent, de la première rencontre significative du public hébraïsant avec ces deux grands chefs-d'œuvre de la poésie française du dix-neuvième siècle.

La première traduction, התאמות (« Correspondances »), paraît en août 1919 dans la revue מעברות dirigée par Fichman⁵⁸⁵. Scandé selon la prosodie de l'hébreu ashkénaze, le poème est composé en vers réguliers (l'alexandrin de l'original est remplacé par l'hexamètre iambique, sauf trois vers en pentamètre⁵⁸⁶) avec une alternance de rimes féminines et masculines⁵⁸⁷. La traduction est signée פ.י., les initiales de Fichman, comme beaucoup d'autres de ses publications dans cette revue.

La deuxième traduction, האלבטרוס (« L'Albatros »), paraît en 1926 dans la revue הדים (*Echos*)⁵⁸⁸ dirigée par les écrivains Yakov Rabinovitch et Asher Barash⁵⁸⁹, à laquelle Fichman contribue régulièrement avec des ouvrages en vers et en prose. Fichman traduit le poème en hébreu ashkénaze. L'alexandrin de l'original est remplacé par l'hexamètre iambique; le mètre est régulier avec une alternance de rimes féminines et masculines.

Les deux traductions ne sont précédées d'aucune note explicative ni biographique et ne diffèrent pas en cela des autres traductions poétiques de Fichman. A ma connaissance, elles ne furent jamais republiées ni incluses dans les anthologies poétiques de Fichman.

En 1922, deux ans donc après la publication de sa première traduction baudelairienne et quatre ans avant celle de la deuxième, Fichman fait paraître dans la

⁵⁸⁴ La traduction de Frishmann n'était pas versifiée; celle d'Esther Raab, en vers libre, ne fut jamais publiée du vivant de la poétesse-traductrice. Quant à Yosef Heftman, traducteur de « La Mort des amants » en 1919, ce journaliste et parolier ne peut nullement être considéré comme un auteur de première importance.

⁵⁸⁵ Fichman Yakov [Baudelaire Charles,] Août 1919a, *op. cit.*

⁵⁸⁶ Une irrégularité prosodique similaire caractérisait, sept ans plus tôt, sa traduction de « Sur la grève » d'Henri de Régnier.

⁵⁸⁷ L'appellation *féminin* et *masculin* correspond en hébreu aux emplacements des accents toniques à la fin des vers. Un vers dont le dernier syllabe est accentuée est considéré comme masculin.

⁵⁸⁸ Fichman, 1926 *op. cit.* p. 68-69.

⁵⁸⁹ Asher Barash (1889-1952).

très prestigieuse revue התקופה un court essai intitulé *Charles Baudelaire*⁵⁹⁰. Dans ce texte, il tente d'abord d'expliquer pourquoi le poète des *Fleurs du Mal* est resté jusqu'à ce jour un étranger, pour reprendre son mot, aux yeux du public hébraïsant :

Il est, à nos yeux, trop français, trop structuré (מדי ארכיטקטוני); sa force est trop contenue; il est plus plastique (פלסטי) dans son lyrisme que n'importe quel autre poète que je connaisse. [...] Le génie français fut toujours constructeur, méthodique, rationnellement clair. En prose tout ceci est positif, et ce n'est pas un hasard si la littérature française fournit quelques-uns des meilleurs et des plus parfaits exemples de prose de toute la littérature mondiale. Mais la poésie française ne connaît pas cette douceur, ce rythme intérieur de l'âme, qui sont le lot de l'esprit germanique. Il est par conséquent peu étonnant que, jusqu'à ce jour, on n'ait guère tenté de traduire la poésie de Baudelaire. Verlaine ou Musset nous sont plus proches, ainsi que les poètes belges qui introduisirent un élément étranger germano-flamand, dans la poésie française.⁵⁹¹

Après ce préambule, Fichman décrit brièvement les traits caractéristiques de la poésie baudelairienne en s'attardant sur sa nature double : l'existence et ses tracasseries (symbolisés par la *forme* poétique) d'un côté, et la nostalgie de l'idéal pur de l'autre. C'est cette double nature qui est, selon Fichman, la cause fondamentale des aspects tragiques de l'œuvre du poète des *Fleurs du Mal* :

Dans sa poésie, deux forces se querellent continuellement : d'une part l'œil qui absorbe avec soif toutes les manifestations de l'extérieur ; et d'autre part, l'écho attiré par les pays du rêve. D'une part, la délimitation indispensable à la forme ; et d'autre part, l'aspiration du poète à l'au delà des mystères divins.⁵⁹²

Enfin il conclut:

⁵⁹⁰ Fichman Yakov, « Sharl Bodler » (« Charles Baudelaire »), 1921, in *Hatkufa*, vol. 16, Stybel, Varsovie, p. 509-510 (en hébreu).

⁵⁹¹ "הוא לנו צרפתי יותר מדי, ארכיטקטוני יותר מדי וכובש את כחו יותר מדי. הוא יותר פלסטי בליריקה שלו מכל משוררי העולם, שאני יודע. [...] הגניוס הצרפתי היה תמיד בונה, מתודי, בהיר עד לרציונליסמוס. כל זה טוב בפרוזה; ולא לחנם נתנה הספרות הצרפתית את דוגמאות הפרוזה המצוינות והשלמות ביותר שבכל ספרות-העולם. הליריקה הצרפתית חסרה אותו הרוך, אותו הריתמוס הנפשי, המיוחד ביותר לאופי הגרמני. אין פלא אפוא, שעד היום כמעט שלא היו נסיונות אצלנו לתרגם את שירי בודלר. יותר קרוב לנו וְרָךְ, מוֹסִי ומשוררי בלגיה, שהכניסו יסוד זר פלמנדי-גרמני לשירה הצרפתית."

ibid p. 510.

⁵⁹² "שני כחות התאבקו תמיד בשירתו: העין הדקקה אל כל גלוי מבחון, וההד הנמשך לארצות החלום; הגבול ההכרחי שבצורה, וכליון נפשו של המשורר לקביון-אלהים."

ibid

Puisque chez nous aussi on parle désormais de symbolisme [סימבוליקה] en poésie, il serait bien de connaître un peu Baudelaire. Car il était symboliste lui aussi, et la quasi-totalité des créateurs de la poésie moderne sont ses disciples. Mais en même temps, il y avait en lui un élément classique qui bâtissait et qui ciselait et qui structurait en délimitant, et qui parvint néanmoins à envoyer ses sons ardents vers l'infini.⁵⁹³

Trois ans plus tôt, dans un article dédié à Max Nordau à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire⁵⁹⁴, Fichman revient sur sa première lecture de *Dégénérescence*. Il avoue sa grande gêne face à l'attaque moralisatrice menée par le futur leader sioniste contre l'art « dégénéré », et parle de son grand attachement à quelques-uns des auteurs traités par Nordau de dégénérés, parmi eux : Tolstoï, Nietzsche, Maeterlinck et Baudelaire. De ce dernier, il dit, en se révoltant contre l'« injustice » et la « surdité » de Nordau:

Baudelaire, ce divin artiste, dont le poème fait en or pur sonnait fort, limpide et fidèle au milieu de myriades de voix fausses, ce poète pour qui les ailes de la blanche beauté battaient au milieu de la fange et de l'abomination.⁵⁹⁵

Cependant, malgré ces éloges, Baudelaire n'occupa jamais, à ce qu'il paraît, une place fondamentale dans la pensée poétique de Fichman. Il n'évoque son nom que très rarement dans ses nombreux essais et mémoires sur la poésie, ne le comptant pas parmi les poètes non-hébraïques qui l'ont influencé ni parmi ceux qu'il relisait régulièrement⁵⁹⁶.

⁵⁹³ "עכשיו, שגם אצלנו התחילו לדבר על הסימבוליקה שבשירה, כדאי היה שנכיר מעט את בודלר. גם הוא היה סימבוליסטן, וממנו למדו כמעט כל יוצרי השירה המודרנית שבתקופתנו, ובכל-זאת כמה היה בו מן היסוד הקלסי, זה שבונה, חוטב, צר ומגביל - ושולח בכל-זאת את צליליו הלוחטים למרחק האין-סוף" *ibid* p. 511.

⁵⁹⁴ Fichman Yakov, Août 1919b, « Nordoi ben shivi'm » (Nordau a 70 ans), *Maa'barot* vol.1;1, Jaffa, p. 83-85 (en hébreu).

⁵⁹⁵ "בודליר, זה האמן האלהי, אשר בתוך רבבות קולות מזויפים היה פוזז שיר זהבו העז, הצלול, הנאמן, ובתוך כל סחי ומאוס נפנפו עליו אברות היפי הלבן" *ibid*, p. 83.

⁵⁹⁶ Fichman évoque à plusieurs reprises les noms de Goethe, de Heine, de Pouchkine et de Lermontov comme étant ses grandes influences en matière de poésie. Voir Fichman Yakov, 1951, *Amat habinyan : sofrey Odessa* (Les fondations de l'édifice : les écrivains d'Odessa), Mosad Bialik, Jérusalem, p. 240 (en hébreu) ; Yardeni, 1961 *op. cit.* p. 12.

Certes, il est très conscient, comme on a pu le voir dans la conclusion de son essai sur Baudelaire, de l'importance de l'auteur des *Fleurs du Mal* (« la quasi-totalité des créateurs de la poésie moderne sont ses disciples »⁵⁹⁷); certes, afin que le nom de Baudelaire soit connu du public hébraïsant, il lui réserve une place dans מעברות, la première revue destinée aux adultes qu'il dirige. Mais même en ne tenant compte que des poètes francophones, on a l'impression que Baudelaire joue un rôle moins essentiel dans les textes de Fichman sur la poésie que les symbolistes belges Verhaeren ou Maeterlinck⁵⁹⁸ par exemple.

Dans les poèmes de Fichman, on ne trouve pas d'allusions directes à Baudelaire ou à son œuvre. Quant à la présence de motifs baudelairiens dans son œuvre, ceux-ci sont assurément moins évidents (et moins nombreux) que dans la poésie de Bialik ou de Steinberg (et, contrairement au cas de ces deux autres poètes de la Renaissance hébraïque, ces motifs n'ont jamais fait l'objet d'études systématiques). En effet, des traces immédiates d'une influence des *Fleurs du Mal* ne sont guère repérables dans la poésie de Fichman. Néanmoins, des notions très baudelairiennes comme שיממון (Ennui⁵⁹⁹) ou תהום (Gouffre⁶⁰⁰), empruntées au Poète Maudit sans doute par l'intermédiaire des symbolistes russes puis de Bialik, se rencontrent couramment dans son œuvre.

1.36 Fichman sur la traduction poétique

Yakov Fichman n'accompagne jamais ses traductions de notes ni de textes explicatifs. Il ne s'exprime pas sur sa propre activité de traducteur de poésie et n'expose jamais de crédo ni de théorie concernant sa propre œuvre traductionnelle. Il ressemble en cela à la plupart des auteurs-traducteurs de sa génération, peu enclins à s'auto-théoriser.

⁵⁹⁷ Fichman, 1921 *op. cit.* p. 510.

⁵⁹⁸ Sur qui il écrit, dans son article sur Nordau: « Maeterlinck [...] fut le premier à me laisser entrer à l'intérieur du Temple, m'apprenant à écouter la voix des échos purs au milieu de moments profanes ». Fichman, Août 1919b *op. cit.* p. 83.

⁵⁹⁹ Par ex. "לו ידעתם את כל השיממון / שמתחת לפרחים של שירה" (*Si vous saviez tout l'Ennui [qui se trouve] sous les fleurs de la poésie*), extrait d'un poème sans titre dont le premier vers est לו ידעתם מה רבים

מכאובי (1902), in : Harshav, 2000 *op. cit.* vol.1 p. 455.

⁶⁰⁰ Par ex. "ליל ללא ירח. תהום פוערת לועה" (*Une nuit sans lune. Le Gouffre ouvre sa bouche*, extrait du poème כרך (Grande ville) de 1904, qui malgré son titre très baudelairien n'a pas grand chose à voir avec les poèmes « urbains » des *Fleurs du Mal* (*ibid* p. 468).

Toutefois, dans un article intitulé על התרגומים (*De la traduction*)⁶⁰¹, Fichman expose de manière assez détaillée, quoique peu méthodique, ses idées au sujet de la traduction, en général, et de l'activité traductionnelle des auteurs de la Renaissance hébraïque, en particulier. Cet article étant de nature plutôt descriptive et ne pouvant guère nous éclairer au sujet du traduire de Fichman, je me contenterai de donner un bref aperçu de son contenu.

Affirmant d'emblée que la question de la traduction est d'un poids capital dans le domaine de la création littéraire, Fichman expose l'idée selon laquelle une œuvre traduite est souvent plus importante pour l'évolution d'une littérature nationale que n'importe quelle œuvre originale. Car si une œuvre originale est souvent le fruit du hasard et ne représente que la puissance créatrice d'un individu, « la traduction marque toujours un stade général, national, dans lequel se concentre tout l'avoir accumulé du collectif. On voit souvent qu'une excellente traduction amorce une nouvelle période dans la littérature, elle crée le récipient, le moule et, ce faisant, elle amplifie également le contenu. »⁶⁰²

Multipliant les exemples de « grandes traductions »⁶⁰³ dans l'histoire de la littérature mondiale qui « annonçaient presque toujours un nouveau printemps de création »⁶⁰⁴, Fichman parle dans la suite de son article de l'œuvre traductionnelle des auteurs de l'hébreu moderne pour souligner le rôle primordial de la traduction dans le renouveau de la littérature hébraïque. Il retrace brièvement les diverses attitudes et conceptions des auteurs-traducteurs de l'hébreu de la Haskala puis de la Renaissance à l'égard de leur activité traductionnelle, pour en venir ensuite à la question suivante: le traducteur de poésie doit-il être poète lui-même ? La réponse de Fichman est claire et nette : « Quant à moi, je suis catégoriquement convaincu que seul un artiste peut produire une traduction artistique. »⁶⁰⁵

Esprit pratique, Fichman ne croit cependant pas que le poète-traducteur – tout artiste qu'il soit – doive éviter de traduire des ouvrages qui ne lui sont pas proches,

⁶⁰¹ L'article est divisé en deux parties constituant un seul ensemble. Voir Fichman, 1959, *Kitvey Yakov Fichman* (Les œuvres de Yakov Fichman), Dvir, p. 390-401 (en hébreu).

⁶⁰² *ibid.* p. 390.

⁶⁰³ *ibid.* p. 392.

⁶⁰⁴ *ibid.*

⁶⁰⁵ *ibid.*

mentalement et spirituellement. En effet, il affirme, « dans la trousse du vrai artiste, on peut toujours trouver tous les outils de la création. Entre les mains de Bialik, je mettrais volontiers Rabelais aussi bien que Musset, Shakespeare aussi bien qu'Hofmannsthal. »⁶⁰⁶

Le point le plus intéressant du texte de Fichman vient en conclusion de la première partie de l'article, lorsque le poète signale la spécificité de la traduction poétique en hébreu. Le traducteur hébraïque doit « ajuster l'expression occidentale et la puissance picturale des langues de l'Occident aux instruments étroits, simples et droits d'une langue orientale qui ignore presque totalement les circonvolutions de la psychologie et les contours de la pensée et du sentiment. Le traducteur [hébraïque] ne doit donc pas seulement être un homme de culture et de goût, mais aussi avoir une capacité exceptionnelle d'invention, car il doit concevoir et découvrir ce que le traducteur étranger trouve devant lui d'emblée et avec abondance. [...] Le traducteur doit se faire le réformateur de la langue hébraïque, en être le rénovateur et le vivificateur, bien plus encore qu'un écrivain hébraïque. »⁶⁰⁷

Dans la deuxième partie de l'article, Fichman repose la question sempiternelle de la nature de la traduction. Est-elle une création ou bien l'œuvre d'un artisan des Lettres ? Fichman passe en revue les arguments en faveur de chacun de ces deux points de vue pour arriver à la conclusion que la bonne traduction est bel et bien une création artistique mais que la part du travail et du savoir-faire y est plus importante que dans l'écriture d'un ouvrage original.

Toute traduction réussie d'un poème lyrique, affirme Fichman ensuite, est de l'ordre du miracle. À ce propos il se récrie contre la possibilité de traduire l'intégralité de l'œuvre lyrique d'un poète (ce qui expliquerait peut-être son propre choix de ne sélectionner comme textes-sources qu'un nombre très restreint de pièces lyriques de chacun des poètes qu'il traduit). « Je ne peux toujours pas pardonner », affirme-t-il, « à ceux qui entreprennent une traduction intégrale de l'œuvre de grands poètes

⁶⁰⁶ *ibid.*

⁶⁰⁷ *ibid.* p. 394-395.

lyriques. Ces gens-là [...] ne comprennent-ils pas qu'un tel travail n'est guère possible ? Sauf peut-être si l'on consacre sa vie entière à cette besogne. »⁶⁰⁸

1.37 Les traductions de Fichman vues par la recherche littéraire

À ma connaissance, aucune étude n'a été, à ce jour, consacrée aux traductions de Fichman. Cette lacune flagrante peut s'expliquer par plusieurs raisons. Premièrement, il faut prendre en considération le nombre relativement peu important de ses traductions, surtout si l'on compare Fichman à d'autres auteurs-traducteurs de la génération de la Renaissance dont l'œuvre traductionnelle est bien plus abondante. Fichman est communément considéré comme un auteur important de sa génération, mais, même parmi ses lecteurs assidus voire ses chercheurs, rares sont ceux qui connaissent ses traductions poétiques, car leur quasi-totalité ne fut jamais réimprimée après leur première parution dans la presse littéraire, et disparut, pour ainsi dire, du radar des générations littéraires postérieurs.

Ajoutons à cela le fait que l'œuvre de Fichman est de moins en moins étudiée et de moins en moins lue depuis bien des années⁶⁰⁹. En effet, la poésie de Fichman est souvent regardée de nos jours comme un corpus démodé et vieilli. Fichman ne jouit pas du prestige constant réservé à Bialik ou à Tchernikhovsky, et sa poésie délicate, toute en aquarelles, est moins au goût du jour que celle de son contemporain Yakov Steinberg, par exemple.

Néanmoins, cette disgrâce continue – du moins en ce qui concerne l'œuvre traductionnelle de Fichman – est hautement regrettable. Les traductions poétiques de cette figure de la Renaissance hébraïque méritent bien d'être réimprimées et étudiées ; d'abord pour leur qualité esthétique souvent exceptionnelle mais aussi en vue d'une exhaustivité de la recherche sur l'œuvre multiforme des auteurs-traducteurs de cette première génération de la poésie de l'hébreu moderne.

⁶⁰⁸ *ibid.* p. 396.

⁶⁰⁹ En effet, rares sont les études consacrées à l'œuvre de Fichman rédigées après les années 1980, et ses anthologies poétiques sont toutes épuisées depuis bien longtemps.

2. Léa Goldberg, traductrice

2.1 Notions biographiques

Léa Goldberg naît le 29 mai 1911 dans la ville de Königsberg⁶¹⁰ en Prusse Orientale, fille aînée de Tsila-Tsipa Levovna et d'Avraham Goldberg, inspecteur dans une compagnie d'assurance. Elle passe ses premières années dans la ville lituanienne de Kaunas, appartenant alors à l'Empire russe⁶¹¹, puis, à partir de mai 1915, dans la région de Saratov, en Russie, où sa famille se réfugie au moment de la Grande Guerre. En septembre 1919, la famille retrouve sa maison de Kaunas mais le père de Goldberg – accusé, à son retour de Russie, de bolchévisme par les policiers lituaniens, arrêté et torturé – est brisé moralement. En 1920, il est placé dans un asile en Allemagne.

À l'âge de 9 ans, Goldberg commence à fréquenter le lycée hébraïque de la ville, récemment fondé. Elle écrit d'abord des poèmes en russe mais, à partir de 1924, c'est l'hébreu qui devient l'unique langue de sa création poétique. En 1927, ses premières poésies voient le jour dans une revue hébraïque locale. En 1928, elle commence à étudier à l'Université de Kaunas et fréquente les cercles hébraïsants de la ville. En 1930, elle obtient une bourse qui lui permet de s'installer en Allemagne, d'abord à Berlin puis, en 1932, à Bonn, où elle fait des études de philologie et se spécialise dans les langues sémitiques. Sa thèse de doctorat, publiée en Allemagne en 1935, porte sur la traduction samaritaine de la bible hébraïque.

En 1933, Goldberg retrouve la Lituanie où elle commence à enseigner la littérature et l'Histoire dans un lycée hébraïque. C'est à ce moment qu'elle écrit la plupart des poèmes qui composeront son premier recueil. Quelques-uns de ses poèmes sont publiés dans la revue du groupe littéraire פתח (*Ouverture*), dont les membres sont des auteurs modernistes hébraïsants de Kaunas. En 1934, elle écrit son premier ouvrage en prose, מכתבים מנסיעה מדומה (*Lettres d'un voyage imaginaire*), qui sera publié en Palestine trois ans plus tard. Dans cette nouvelle épistolaire, elle fait ses adieux à l'Europe et, en effet, une année plus tard, elle quitte le vieux continent. Le 14 janvier 1935, elle arrive en Palestine, encore sous mandat britannique, et s'installe à Tel-Aviv.

⁶¹⁰ L'actuelle ville russe de Kaliningrad.

⁶¹¹ En 1919, Kaunas devient capitale de la Lituanie indépendante.

Peu de temps avant son arrivée, son premier recueil de poésies, טבעות עשן (*Ronds de fumée*), voit le jour à Tel-Aviv, édité par le poète Avraham Shlonsky. Lui et le cercle de poètes qui l'entourent l'accueillent chaleureusement : Goldberg fait désormais partie du groupe moderniste יהדיו (*Ensemble*) dont elle est nommée secrétaire. Elle commence à travailler dans le grand quotidien דבר (Parole) où elle publie régulièrement des poésies, des essais et des critiques de théâtre. Quelques mois après son immigration c'est le tour de sa mère – divorcée d'Avraham Goldberg depuis 1931 – de venir s'installer à Tel-Aviv. Goldberg vivra désormais avec sa mère à Tel-Aviv, puis à Jérusalem. En octobre 1939, elle publie un deuxième recueil de poésies, שיבולת ירוקת העין (*L'épi à l'œil vert*).

Dès les premières semaines de la deuxième guerre mondiale, elle s'exprime dans un article polémique contre la poésie engagée et prône une poésie lyrique même dans les moments de lutte historiquement décisifs. Dans les années qui suivent, elle publie un grand nombre de poésies, de traductions, d'essais et d'ouvrages destinés aux enfants. En 1942 sont publiés son troisième recueil de poèmes, שיר בכפרים (*Un chant dans la campagne*), ainsi que la très influente anthologie de la poésie russe qu'elle édite avec Shlonsky et pour laquelle elle traduit un nombre important de poèmes. En 1943, elle commence à travailler comme éditrice dans la grande maison d'édition Sifriyat Poa'lim⁶¹². Parallèlement, elle quitte son poste à דבר pour écrire désormais dans le quotidien משמר (*Garde*). En 1946 elle publie son recueil מביתי הישן (*De mon ancienne maison*), et deux ans plus tard c'est le recueil על הפריחה (*De la floraison*) qui voit le jour et qui lui vaut sa première récompense littéraire importante (le prix Rupin). En 1948 elle publie le plus célèbre de ses récits destinés aux enfants, דירה להשכיר (*Appartement à louer*) et, l'année d'après, elle fait paraître son tout aussi célèbre recueil de poésies destinées aux enfants מה עושות האיילות בלילות? (*Que font les biches la nuit?*).

En 1952, Goldberg commence à enseigner la littérature à l'Université hébraïque de Jérusalem (trois ans plus tard, elle s'installera à Jérusalem avec sa mère et ne quittera plus cette ville). L'année 1953 voit paraître trois de ses traductions majeures : *La Guerre et la Paix* de Tolstoï, *Peer Gynt* d'Ibsen et un choix des sonnets

⁶¹² Littéralement «la bibliothèque des ouvriers », grande maison d'édition appartenant au mouvement de Gauche *Hashomer Hatzai'r* dont Shlonsky était à l'époque l'éditeur principal.

de Pétrarque. En 1955, elle publie son recueil ברק בבוקר (*Un éclair au matin*). Sa pièce de théâtre בעלת הארמון (*La châtelaine*) est créée au théâtre Hakameri de Tel-Aviv, saluée par la critique et par le public. En 1959, c'est un choix de sa poésie, préparé par elle-même, qui est publié sous le titre מוקדם ומאוחר (*Tôt et Tard*), froidement accueilli par une partie des poètes et des critiques appartenant à la nouvelle génération, celle dite *de l'État*. En 1960, elle est nommée directrice du nouveau département de littérature générale et comparée à l'Université hébraïque. En 1964, elle publie son recueil עם הלילה הזה (*Avec cette nuit*), le dernier à voir le jour de son vivant. Durant les cinq dernières années de sa vie, elle continue de publier des traductions (*L'École des Femmes* de Molière, *Aucassin et Nicolette...*), des ouvrages destinés aux enfants et des études universitaires. Elle meurt d'un cancer en 1970. Peu de temps après sa mort, le Prix Israël dans le domaine de la littérature lui est posthument décerné.

2.2 Les langues de Goldberg

Léa Goldberg avait pour langue maternelle le russe. C'est dans cette langue qu'elle parle dans son enfance en Lituanie et en Russie⁶¹³, et c'est toujours dans cette langue qu'elle écrit ses premiers poèmes. En Palestine sous mandat britannique, puis en Israël, elle n'abandonne jamais complètement le russe qu'elle ne confine pas au rôle de langue de culture et de lecture mais qu'elle continue au contraire à employer au quotidien pour communiquer avec sa mère. Elle poursuit cette pratique jusqu'à ses derniers jours, quelque trente-cinq ans après son arrivée à Tel-Aviv en 1935.

La deuxième langue maîtrisée par Léa Goldberg est l'allemand, langue qu'elle apprend dès sa prime enfance⁶¹⁴ et qu'elle adopte par la suite comme deuxième langue de culture et comme principale « porte d'accès » à la pensée et surtout à la poésie de l'Europe occidentale. Quand elle a 18 ans, elle lit pour la première fois les poèmes de

⁶¹³ Suite à un décret ordonnant aux Juifs de quitter les zones de combats entre russes et allemands au moment de la Grande Guerre, la famille Goldberg quitte Kaunas en mai 1915 pour s'installer en Russie avant de retrouver la Lituanie en 1919, une fois la guerre terminée.

⁶¹⁴ De fait, l'allemand pourrait être considérée comme une deuxième langue maternelle de Goldberg, sa mère étant issue d'une famille bilingue, russophone et germanophone, issue de Königsberg, ville natale de la poétesse. Voir Goldberg Léa, 2009, *Naa'rot i'vriyot : mikhtevey Lea Goldberg min haprovintzya 1923-1935* (Jeunes femmes hébraïques : les lettres de province de Léa Goldberg, 1923-1935); [éd. Ticotsky Giddon et Weiss Yifat], Sifriyat Po'lim, Bnei Brak, p. 218 (en hébreu).

Rilke (un de ses poètes européens préférés) en allemand. Une année plus tard, à l'automne 1930, elle obtient une bourse d'études et s'installe à Berlin. C'est en Allemagne – d'abord à la capitale puis à Bonn – que Goldberg fait ses études universitaires, et c'est en allemand qu'elle rédige sa thèse de doctorat. Selon ses biographes, l'allemand est aussi la langue de ses premières expériences sentimentales et amoureuses.

Dans son enfance à Kaunas, deuxième ville de Lituanie, Goldberg est exposée à la langue lituanienne qu'elle apprend par la suite – parallèlement à cinq autres langues⁶¹⁵ – au lycée hébraïque de la ville. On aurait du mal à déterminer le véritable degré de sa maîtrise du lituanien mais on peut néanmoins noter qu'en 1928, lorsque la poétesse a dix-sept ans, paraît à Kaunas un petit livre de 32 pages intitulé הספרות הליטאית העממית (*La littérature lituanienne populaire*) édité par Moshe Yardeni Sackheim, enseignant au lycée hébraïque⁶¹⁶. À côté de fables et de proverbes de la culture lituanienne, on y trouve un certain nombre de poèmes populaires lituaniens, traduits en hébreu, dont six portent la signature 'Lea Meshorer' – *Léa poète* – pseudonyme usuel de la jeune Goldberg⁶¹⁷. Selon Hamutal Bar-Yosef, qui rapporte ces faits, « Il s'agit certainement de la première publication d'une traduction poétique en hébreu de la jeune Léa Goldberg »⁶¹⁸. A-t-elle traduit ces poèmes directement du lituanien, ou bien par le biais d'une traduction russe qui lui aurait servi de langue intermédiaire ? On l'ignore. Il est cependant intéressant de noter que, quatorze ans plus tard, Goldberg publie un cycle de poèmes inspirés de la poésie populaire de sa Lituanie natale⁶¹⁹.

⁶¹⁵ Le latin, le lituanien, l'allemand, le russe, l'anglais et bien-sûr l'hébreu (*ibid.*)

⁶¹⁶ *ibid.* p. 215-222.

⁶¹⁷ *Lea Meshorer* plutôt que *Meshoreret*, à savoir Léa 'poète' - et non pas 'poétesse'. Pour désigner son activité littéraire, Goldberg a toujours préféré le terme *meshorer*, au masculin donc, au terme *meshoreret*, accordant à ce dernier un sens limitatif voire péjoratif. Ainsi, dans sa nouvelle épistolaire *Lettres d'un voyage imaginaire*, Ruth, l'alter ego de la jeune Goldberg, dit d'elle-même : « Moi je ne suis pas une demoiselle qui fait de poèmes, je suis poète [meshorer]. » ("אני לא עלמה כותבת שירים - אני") ("משרור" in Goldberg Léa, 1982, *Mikhtavim minsia' meduma* (Lettres d'un voyage imaginaire), Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, p. 63 (en hébreu).

⁶¹⁸ Bar-Yosef Hamutal, 2005c, « Lea Goldberg vehashir halita'i haa'mami » (Léa Goldberg et le poème populaire lituanien), in Holtzman Avner (éd.), *Mimerkazim lemerkaz : Sefer Nurit Govrin* (Entre plusieurs centres et un seul : livre-hommage pour Nurit Govrin), Mekhon Katz lekheker hasifrut hai'vrit, Université de Tel-Aviv, p. 452 (en hébreu).

⁶¹⁹ Goldberg Léa, 1942, *Shir Bakfarim* (Un chant dans les villages); Dfus hanakdan, Tel-Aviv, 21 p. (en hébreu).

Quant au Yiddish, première langue de la grande majorité des Juifs de la Lituanie à l'époque, Goldberg ne le maîtrisait que partiellement. Selon sa propre affirmation⁶²⁰, elle comprenait cette langue sans pour autant pouvoir la parler correctement. En effet, de sa maîtrise « passive » du yiddish témoigneraient ses traductions hébraïques de poèmes d'auteurs yiddish comme Avrom Sutzkever (1913-2010) et Kadia Molodowsky (1894-1975), même si l'on ne peut pas affirmer avec certitude qu'elles ne furent pas effectuées à partir d'une langue tierce. Sa bonne maîtrise du yiddish écrit peut également être mesurée grâce aux quelques rares remarques qu'elle fait en yiddish dans son journal intime où elle manie cette langue comme « naturellement », sans fautes de grammaire ni d'orthographe⁶²¹.

En recensant les langues connues de la jeune Goldberg, on constate avec étonnement que l'hébreu – plus tard sa langue principale voire unique d'expression littéraire – n'arrive en réalité qu'en cinquième place, chronologiquement parlant. Goldberg commence à apprendre l'hébreu à l'âge de neuf ans au lycée (qui faisait aussi office de collège) hébraïque de Kaunas. Contrairement à d'autres poètes de sa génération et de la génération précédente issus de milieux juifs plus traditionnels, elle ne passe pas par l'apprentissage de l'hébreu classique, dans un cadre religieux, mais – fille issue d'un milieu libéral et non-religieux – elle se met directement à l'apprentissage de l'hébreu moderne dans un cadre scolaire.

Le lycée hébraïque de Kaunas – הגימנסיון העברי של קובנה de son nom hébraïque – fondé par le philologue Juif-Allemand Moshe (Max) Schwabe⁶²², faisait partie du réseau תרבות (*Culture*) qui prônait l'apprentissage en hébreu de tous les domaines scolaires. Les journaux intimes de la très jeune Goldberg, rédigés d'emblée en hébreu⁶²³, fournissent un rare témoignage sur sa progression linguistique : commençant par des notes difficilement déchiffrables, écrites dans un style fort

⁶²⁰ Voir Ticotsky Giddon (éd.), 2011, *Haor beshuley hea'nan : hekerut mekhudeshet i'm khayeha vitzirata shel Lea Goldberg* (La lumière à l'orée du nuage : pour une redécouverte de la vie et l'œuvre de Léa Goldberg), hakibutz hameukhad sifriyat po'alim, Bnei Brak, p. 8 (en hébreu).

⁶²¹ Voir par exemple son auto-description humoristique lors d'un voyage à Naples où elle se dit: יאָכנע דוואָשע פאַרט קיין אמעריקע, expression succulente référant à une femme vulgaire, primitive et bavarde. Goldberg Léa, 2005, *Yomaney Lea Goldberg* (Les journaux intimes de Léa Goldberg), [éd. Aharoni Rachel et Aharoni Arie], Sifriyat Po'alim, Bnei Brak, p. 233 (en hébreu).

⁶²² Ce scientifique de grande renommée s'est installé en Palestine en 1925. Dans les années trente il est nommé Président de l'Université Hébraïque de Jérusalem.

⁶²³ La première note date d'octobre 1921.

maladroit et bourrées de fautes d'orthographe, son journal intime montre par la suite un affermissement très rapide des capacités linguistiques de la jeune polyglotte.

Trois autres langues européennes modernes⁶²⁴ viendront par la suite s'ajouter à ce chiffre déjà important : l'anglais, l'italien et le français. C'est sa maîtrise de cette dernière langue et ses affinités avec la culture française qui nous intéressent évidemment en particulier dans la présente étude.

Dans quelle mesure Goldberg maîtrisait-elle réellement le français ? Il est bien entendu difficile d'en juger avec certitude. Goldberg ne s'est probablement jamais exprimée en français à l'écrit sur des questions littéraires ou intellectuelles. Dans ses journaux intimes, où elle fait systématiquement allusion à ses lectures, elle évoque à plusieurs reprises des ouvrages français qu'elle lit dans le texte. Ainsi, le 26 Juin 1954, déjà professeur de littérature à l'Université Hébraïque de Jérusalem, elle lit *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire dans la collection de la Pléiade dont elle vient de se procurer un exemplaire :

Je lis Baudelaire. Sa langue ne me pose guère de difficulté, et ceci m'est très agréable. Mais en plus de cela j'ai l'impression de commencer soudain à le redécouvrir. Quel bonheur que d'avoir ce livre entre les mains!⁶²⁵

Quelques années plus tôt, le 13 Novembre 1952, elle rédige dans son journal le premier jet d'une lettre qu'elle écrit en français en réponse à une lettre de Jacques Adout, jeune communiste, professeur de français d'origine suisse installé à Haïfa, dont elle est amoureuse. Pressentant probablement que son amour est voué à l'échec, elle décrit l'écriture de sa lettre comme étant un « plaisir dérisoire et fallacieux » (en français dans le texte). Dans sa note elle accompagne la lettre d'un commentaire qui en dit long – aussi bien que le style peu naturel et les quelques fautes de syntaxe dans la lettre elle-même – sur sa maîtrise du français:

⁶²⁴ Au lycée puis à l'Université Goldberg apprenait le latin. Dans le cadre de ses études de linguistique sémitique en Allemagne elle apprenait également d'autres langues 'mortes' aussi bien que l'hébreu classique.

⁶²⁵ "קוראת את בודלר. הלשון שלו כמעט ואינה מהווה שום קושי בשבילי, וזה נעים לי מאוד. אבל נוסף על כך נדמה לי שאני מתחילה שוב לגלות אותו. כמה טוב שהספר בידי!"
Goldberg, 2005 *op. cit.* p. 341.

*Cher ami,
La mosaïque charmante des deux langues de votre lettre m'a fait tant de plaisir, que
moi aussi je veux essayer à commencer écrire – »⁶²⁶*

Après ces deux phrases d'introduction, en français dans le texte, elle s'arrête pour
s'auto-traduire puis pour faire ce commentaire:

*Non, décidément, je ne me souviens plus comment on fait cela en français. Tous ces e
muets ont eu raison de moi. Essayons à nouveau.⁶²⁷*

Suite à cette remarque elle reprend la lettre, et cette fois-ci, la termine (je cite avec les
fautes dans le texte) :

*Cher ami,
La mosaïque charmante des deux langues de votre lettre m'a fait tant de
plaisir, que moi aussi, comme vous voyez, je suis un peu courageuse et commence
ces lignes en français. Ça me rappelle toujours un peu les conversations composées
de russe et de français chez Tolstoy, mais parlant de mon français affreux je ne me
souviens, hélas, que d'un personnage drôle de Guerre et Paix, un officier russe, qui
parle le français avec le comte André Bolconsky (car il est sûr, qu'on devient
aristocrate en parlant cette langue) et invente chaque fois une nouvelle formule
impossible pour exprimer son titre: "Mon Monsieur le comte", "Monsieur mon
comte", etc.⁶²⁸*

A la différence de l'anglais, qu'elle apprend au lycée de Kaunas, et de l'Italien,
langue pour laquelle elle sent une affinité particulière et qu'elle se met à apprendre
vers l'âge de 40 ans par un coup de cœur linguistique et poétique⁶²⁹, le rapport de Léa
Goldberg à la langue française rentre, comme on le voit clairement dans cette lettre
intime imprégnée d'autodérision, dans la catégorie de ce qu'on pourrait qualifier
d'obligation culturelle : une femme issue de l'intelligentsia russophone – et une

⁶²⁶ Goldberg, 2005 *op. cit.* p. 323.

⁶²⁷ *ibid.*

⁶²⁹ Voir *ibid.* p. 253.

⁶²⁸ *ibid.* p. 324.

poétesse à plus forte raison – est « obligée » de connaître le français, encore considérée à cette époque comme la langue de culture occidentale par excellence, un peu donc comme les personnages des romans russes du XIX^e siècle, même si cette langue ne fait nullement partie de son quotidien. Ainsi, dans son premier ouvrage en prose à voir le jour, la nouvelle épistolaire *מכתבים מנסיעה מדומה* (*Lettres d'un voyage imaginaire*, 1937), la protagoniste principale, jeune Juive russophone qui n'est, en fait, que l'alter ego de Goldberg elle-même, rôde dans les rues de Paris à la recherche de l'ombre de François Villon tout en citant des vers de Francis Jammes.

2.3 Les traductions

2.31 Un aperçu général

Léa Goldberg traduit directement de six ou sept langues (le russe, l'allemand, l'anglais, l'italien, le français, le yiddish et peut-être aussi le latin⁶³⁰). Les ouvrages qu'elle traduit appartiennent à plusieurs genres littéraires : des pièces de théâtre (*Comme il vous plaira* et *Henri IV* de William Shakespeare, *Chacun à sa façon* de Luigi Pirandello, *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, *L'École des Femmes* de Molière...); des romans (*La Guerre et la paix* de Léon Tolstoï, *Le Matin maussade* d'Alexis Nikolaïevitch Tolstoy...); des récits (des nouvelles de Tchekhov); des essais (Heinrich Mann, Martha Hoffman...); des ouvrages politiques (les lettres de prison de Rosa Luxembourg, la correspondance de Ferdinand Lassalle...); une chantefable (*Aucassin et Nicolette*); des ouvrages en vers et en prose destinés aux enfants; et un grand nombre de poésies.

Le recueil *Voix lointaines et proches*, qui rassemble, de façon posthume, les traductions poétiques de Goldberg a été édité par le poète Tuvia Rübner (né en 1924), ami de longue date de la poétesse. N'ayant pas été préparé par Goldberg elle-même, ce recueil n'est donc pas forcément conforme aux souhaits et aux préférences de la

⁶³⁰ Dans son recueil posthume de traductions poétiques, *Voix lointaines et proches*, on trouve trois poèmes latins mais on ne saurait déterminer s'ils sont traduits directement de l'original ou indirectement par le biais de traductions intermédiaires.

traductrice. Il comprend notamment – selon les propos de l'éditeur dans sa postface⁶³¹ – des traductions qui ont été préparées pour répondre à ce qu'il désigne comme des « commandes sociales » (anthologies, suppléments littéraires ou numéros spéciaux de revues parus à l'occasion d'anniversaires de poètes, etc.). Le recueil ne comprend pas de traductions de poésies destinées aux enfants ou extraites de pièces de théâtre, ni de traductions de poèmes d'actualité jugés par l'éditeur comme désuets, ni de traductions du yiddish. Il ne comprend pas non-plus de traductions dont les manuscrits laisseraient entendre que l'auteur les jugeait insatisfaisantes. Il ne s'agit donc nullement d'une liste exhaustive de toutes les traductions de Léa Goldberg ; néanmoins, une édition scientifique de ses traductions poétiques n'existant pas, je me limiterai au corpus des poèmes compris dans le recueil préparé par Rübner.

Lorsqu'on examine la liste des poèmes rassemblés dans ce livre, on y trouve une variété impressionnante d'époques, de tendances poétiques et de langues. Le livre est divisé en huit sections⁶³²:

- 1) La poésie de l'Orient, représentée par des poèmes traduits (indirectement) de l'ancien égyptien, du japonais, du chinois et du persan, au nombre de 15 ;
- 2) La poésie latine, représentée par 3 poèmes (d'Ausone, de Pétrone et d'un auteur anonyme) ;
- 3) La poésie italienne, représentée par un poème religieux de François d'Assise, 5 poèmes de Dante, les 22 sonnets de Pétrarque qui avaient été rassemblés dans son recueil publié en 1953, 3 sextines de Pétrarque, 5 poèmes italiens d'Emmanuel de Rome, 2 autres poèmes de la Renaissance et enfin 2 poèmes modernes ;
- 4) La poésie française, représentée par une chanson populaire anonyme, un poème de Clément Marot, 4 poèmes de Baudelaire, un poème de Verlaine, un poème d'Apollinaire, un poème de Francis Jammes, un poème de Valéry, un poème de Supervielle et un poème de Paul Eluard ;

⁶³¹ Goldberg Léa (trad.), 1975, *Kolot rekhokim ukrovim : tirgumey shira* (Voix lointaines et proches : traductions de poésie) [éd. Rübner Tuvia], Sifriyat Po'lim, Tel-Aviv, p. 243-244 (en hébreu).

⁶³² La liste des poètes étant très longue, je n'énumère que les noms les plus significatifs pour le nombre des traductions.

5) La poésie anglaise, représentée par 2 poèmes de John Keats, un poème d'Emilie Dickinson, et 4 poèmes modernes signés Herbert Reed, TS Eliot, Ezra Pound et WH Auden;

6) La poésie allemande, représentée, entre autres, par deux versions d'un poème d'Hölderlin⁶³³, 3 poèmes d'Hofmannsthal, 6 poèmes de Georg Trakl, 4 poèmes d'Else Lasker Schüler, 30 poèmes au total ;

7) La poésie russe comprend, entre autres, 12 poèmes d'Alexander Blok, 3 poèmes d'Anna Akhmatova et 2 poèmes de Velemir Khlebnikov et, au total, 39 poèmes ;

8) La poésie grecque moderne est représentée par un seul poème.

Les poésies traduites par Goldberg appartiennent donc à des époques et à des courants poétiques très variés⁶³⁴ allant de l'Antiquité égyptienne et romaine jusqu'aux modernismes anglo-américains (Pound, Eliot, Auden), en passant par la poésie de la Renaissance (Dante, Pétrarque, Marot), le Romantisme (Hölderlin, Keats), le symbolisme français (Baudelaire, Verlaine, Valéry) et russe (Sologoub, Balmont, Blok...), l'expressionnisme germano-autrichien (Trakl, Lasker-Schüler), les divers mouvements de l'Âge d'Argent de la poésie russe (L'acméiste Akhmatova, l'expressionniste Khlebnikov...).

Cette variété extraordinaire de langues-sources, de courants littéraires et d'époques (avec toutefois un accent sur ce qui est considéré à son époque comme « classique ») se retrouve, comme on l'a vu, bien que de manière un peu moins flagrante, dans les traductions de prose et de théâtre de Goldberg (Shakespeare, Molière, Tolstoï, Ibsen, Pirandello...). Néanmoins, ce phénomène n'est nullement exceptionnel dans le contexte littéraire de l'époque. Il est, au contraire, fort caractéristique des normes poétiques de la génération de Goldberg, et on le retrouve de manière assez similaire dans le cas d'autres poètes-traducteurs qui lui sont

⁶³³ Rübner remarque, dans sa postface, que c'est le seul cas où il a choisi d'imprimer deux traductions différentes du même poème.

⁶³⁴ La question de la traduction directe ou indirecte - à savoir par le biais d'une langue intermédiaire - sera abordée dans la suite de ce chapitre.

personnellement et littérairement proches, comme Nathan Alterman ou Avraham Shlonsky.

Alterman, par exemple, traduisit des pièces de théâtre (Shakespeare, Racine, Molière, Jean Anouilh...); des ouvrages destinés aux enfants (ses traductions de *Barmaleï* et *Moïdoby* – *Limpopo* dans la version hébraïque – de l'auteur russe Korneï Chukovsky sont devenus des classiques de la littérature pour les enfants en hébreu); et de nombreuses poésies (notamment du russe mais aussi de l'anglais – entre autres sa célèbre traduction des *Chansons populaires et Ballades anglaises et écossaises*), du français et du yiddish. Shlonsky, quant à lui, traduisit des pièces de théâtre (Shakespeare, Molière, Gogol, Tchekhov, George Bernard Shaw, Leyvik, Bergelson...); des ouvrages de prose (Isaac Babel, Maxime Gorki, Charles de Coster, Romain Rolland, Itzik Manguer...); ainsi qu'un nombre important de poésies du français, du yiddish, de l'allemand et bien-sûr du russe (signalons notamment sa célèbre traduction, datant de 1936-7, du roman en vers de Pouchkine *Eugène Onéguine*).

2.32 Le modèle russo-hébraïque

À cette norme, typique de ce qui fut défini par Itamar Even-Zohar⁶³⁵ comme *le modèle russo-hébraïque* de la génération Shlonsky-Alterman-Goldberg, s'ajoute le fait même qu'un grand nombre des poètes de l'époque – y compris des poètes de toute première importance – étaient également des traducteurs très prolifiques de poésie⁶³⁶. Ce phénomène débute – comme on l'a vu – bien plus tôt, avec la génération de la Renaissance de l'hébreu moderne à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle (des poètes comme Frishmann, Bialik, Tchernikhovsky ou Fichman étaient tous des traducteurs brillants) pour culminer au moment du deuxième Modernisme de la poésie hébraïque, celui des années 1930, 1940 et 1950 dont les représentants majeurs – communément nommés « La Pléiade moderniste » – sont Shlonsky, Alterman et

⁶³⁵ Even-Zohar, 1975 *op. cit.* p. 42.

⁶³⁶ Voir Dykman, « A' Lea Goldberg kimtargemet shira » (Sur Léa Goldberg comme traductrice de poésie), in : Kartun-Blum Ruth et Weissman Anat (éd.), 2000, p. 218-248 (en hébreu).

Goldberg (liste à laquelle on pourrait rajouter des poètes-traducteurs comme Alexander Penn, Refael Eliaz, Ezra Zussman, Yakov Orland et bien d'autres, occupant une place plus ou moins canonique dans le polysystème de la littérature de l'hébreu moderne).

Ce phénomène – plutôt rare dans les cultures poétiques de l'Europe occidentale où, certes, on retrouve quelques exemples de grands poètes modernes qui étaient également des traducteurs prolifiques⁶³⁷ mais ceci n'est pourtant pas le cas général – est très typique de la culture russe, sur laquelle est calquée ledit modèle russo-hébraïque. Ainsi, comme le signale Dykman, presque tous les poètes de « l'Âge d'argent » de la poésie russe des premières décennies du XX^e siècle, avec Vladimir Maïakovski pour seule exception notable, étaient également traducteurs. Les langues-sources des ouvrages traduits par eux, aussi bien que leurs époques, sont très variées : ainsi, Nikolaï Gumiliov traduisit la poésie épique sumérienne de Gilgamesh; Ossip Mandelstam traduisit des poèmes de Pétrarque et de la poésie française médiévale ; Boris Pasternak traduisit, entre autres, Shakespeare et Goethe ; Anna Akhmatova traduisit de la poésie coréenne; etc. Il va sans dire que le polysystème de la littérature russe connaît également des poètes de deuxième ordre qui furent d'importants traducteurs de poésie, aussi bien que des traducteurs « professionnels » qui n'étaient pas poètes; mais la proportion des poètes-traducteurs y est exceptionnellement importante, et les normes hébraïques de la traduction poétique, pour la génération de Léa Goldberg, en ont été les héritiers directs.

Les poèmes russes rassemblés dans *Voix lointaines et proches* furent traduits, pour la plupart, pour les besoins de *ילקוט שירת רוסיה*, la célèbre anthologie de la poésie russe éditée par Avraham Shlonsky, avec Léa Goldberg comme éditrice-adjointe et parue aux éditions *Sifriyat Poa'lim* en 1942⁶³⁸. De tous les ouvrages en traduction de la « pléiade moderniste », *ילקוט שירת רוסיה* est sans doute celui dont l'influence sur la poésie écrite en hébreu et sur les goûts du public hébraïque a été la plus durable. C'est ainsi que Sonis décrit cette longue emprise littéraire :

⁶³⁷ Voir par ex. Lombez Christine, 2016, *La seconde profondeur : la traduction poétique et les poètes-traducteurs en Europe au XXe siècle*, Les Belles Lettres, Coll. Traductologiques, Paris, 432 p

⁶³⁸ Shlonsky Avraham et Goldberg Léa (éd.), 1942, *Yalkut shirat hea'mim, seder rishon: shirat Rusya* (Anthologie de la poésie des peuples, première partie: la poésie russe), Hakibutz haartzi Hashomer hatzai'r, 199 p. [seul tome paru du projet de l'anthologie de la poésie des peuples].

Les traductions des modernistes russes effectuées par les membres de la 'pléiade' entourant Shlonsky, surtout celles rassemblées dans Shirat Rusya, ont été accueillies, à leur parution, avec enthousiasme et ont été léguées aux générations littéraires futures comme une source importante d'influence (notamment pour les poètes de la Génération de 1948 ainsi que pour quelques-uns des poètes appartenant à la Génération de l'État) ou alternativement comme une tradition pesante qu'il était temps de secouer (pour certains autres des poètes de la Génération de l'État et leurs disciples)⁶³⁹.

Shlonsky et Goldberg réalisèrent la majeure partie des traductions recueillies dans l'anthologie, mais d'autres traducteurs y participèrent également⁶⁴⁰. Le projet, conçu par Shlonsky, était en effet très vaste : l'anthologie russe ne devait être que le premier d'une série de six volumes (appelés סדרים, « Ordres », allusion aux six Sedarim que comporte la Mishna) censés constituer ensemble une « Collection de la poésie des peuples » (ילקוט שירת העמים). Un des volumes de ce grand projet jamais réalisé devait être le « seder » de la poésie française, en vue duquel Goldberg traduisit probablement une partie des poèmes français ultérieurement rassemblés dans *Voix lointaines et proches*. La conception d'un tel projet, suivant de près des projets similaires conçus en URSS⁶⁴¹, ne peut être envisagée que dans le contexte du modèle russo-hébraïque.

2.321 Langues intermédiaires

Un autre trait significatif de ce même modèle est la norme qui admet volontiers le recours à des langues intermédiaires servant de source à des traductions poétiques, surtout pour des textes appartenant à des cultures considérées comme

⁶³⁹ "תרגומיה של הפליאדה השלונסקאית מן המודרניזם הרוסי, ובייחוד אלה שקובצו בילקוט שירת רוסיא, זכו להוקרה מיד עם פרסומם ואף הונחלו לדורות הבאים כמקור השפעה חשוב (למשוררי דור תש"ח, וכן לכמה ממשוררי דור המדינה) או כמסורת מובהקת שיש להתמודד עמה (למשוררי דור המדינה וממשיכיהם)."

Sonis, 2013 *op. cit.* p. 3.

voir également, à ce propos, le témoignage du poète Moshe Dor et l'extrait de la nouvelle de Yakov Shabtai rapportés par Dykman dans son introduction à sa propre anthologie de la poésie russe : Dykman Aminadav (trad. et éd.), 2002, *Dor sheli khaya sheli : misshirat rusya bamea hae'srim* (Mon siècle ma bête : une anthologie de la poésie russe du 20ème siècle), Schocken, Tel-Aviv, p. 11 (en hébreu).

⁶⁴⁰ Notamment Alexander Penn à qui on doit la traduction des poèmes de Maïakovski.

⁶⁴¹ Dykman, 2000 *op. cit.* p. 224.

éloignées dans le temps ou dans l'espace voire étrangères au modèle littéraire dominant. Ainsi, dans *Voix lointaines et proches*, on trouve des poèmes écrits en onze langues différentes alors que Goldberg n'en maîtrisait que cinq ou six (y compris le latin). En effet, tous les poèmes inclus dans la première et la dernière section du recueil (La poésie de l'Orient et la poésie du grec moderne) furent traduits indirectement⁶⁴², probablement par le biais de traductions russes ou allemandes. Le recours à une langue tierce n'est d'ailleurs pas limité à la traduction poétique seule ; en effet, la célèbre traduction de *Peer Gynt* d'Ibsen – assurément une des traductions les plus marquantes de Goldberg⁶⁴³ – ne fut pas effectuée directement à partir du norvégien, langue que la poétesse ne connaissait pas, mais par l'intermédiaire d'une ou de plusieurs langues intermédiaires.

Ce procédé était très courant dans le polysystème de l'hébreu et ceci dès l'époque de la Haskala (rappelons les traductions de Shakespeare et de Milton faites par Salkinson⁶⁴⁴) et de la Renaissance de l'hébreu moderne⁶⁴⁵ ; les deux grandes figures de la génération de la Renaissance – Haim Nahman Bialik et Shaul Tchernikhovsky – ont en effet eu recours, à plusieurs reprises, à des traductions indirectes. Bialik traduisit, entre autres ouvrages, une version raccourcie de *Don Quichotte* de Cervantès sans pour autant lire l'espagnol ; Tchernikhovsky, assurément le traducteur le plus important et vraisemblablement le plus prolifique de sa génération, publia des traductions du *Kalevala* finlandais ainsi que des chants babyloniens et égyptiens antiques sans pour autant en maîtriser les langues-sources. En 1946 – en plein essor du deuxième modernisme donc – Avraham Shlonsky reprenait ce même procédé en publiant sa traduction de *Hamlet* de Shakespeare mais ne l'effectua pas directement à partir de l'anglais élisabéthain mais, probablement, du russe (avec peut-être d'autres langues à l'appui). Ceci n'empêcha pas ce *Hamlet* de devenir une des pierres angulaires de la traduction théâtrale en hébreu.

⁶⁴² Goldberg, 1975 *op. cit.* p. 243.

⁶⁴³ Ronen Sonis établit une liste des traductions les plus marquantes de la Pléiade entourant Shlonsky en fonction de leur influence sur la littérature hébraïque; De Goldberg, on y trouve le *Peer Gynt* d'Ibsen, côte à côte avec ses traductions de Pétrarque (Voir Sonis, 2013 *op. cit.* p. 78-79).

⁶⁴⁴ Yitzhak Edward Salkinsohn (Shklov, Biélorussie, Empire Russe 1820 - Vienne, Autriche 1883). Homme de Lettres juif converti au christianisme. Salkinsohn est une figure essentielle de la traduction littéraire à l'époque de la Haskala hébraïque, responsable, entre autres, de traductions de pièces shakespeariennes (*Othello*, qu'il publie en 1874 sous le titre איתחאל הכושי; et *Roméo et Juliette* publiée en 1878 sous le titre רם ויעל), des extraits du *Paradise Lost* de John Milton (1871) et du Nouveau Testament (traduction publiée posthument en 1886).

⁶⁴⁵ Dykman, 2007 *op. cit.* p. 97.

Certes, Il peut paraître curieux que des œuvres éminemment classiques comme *Don Quichotte* ou *Hamlet* soient traduites par l'intermédiaire d'une langue tierce. L'explication proposée par la traductologue Rachel Weissbrod en est simple :

Tant que les contacts [de la culture hébraïque] avec les cultures de l'Europe occidentale, de l'Angleterre et des Etats-Unis sont restés faibles, la norme admettait qu'on en traduise des ouvrages depuis une langue intermédiaire. [...] cette norme [...] allait de pair avec une autre norme qui encourageait les auteurs de premier rang à traduire des ouvrages classiques⁶⁴⁶.

Dans son article déjà cité Dykman décrit le contexte russe de cette norme adoptée par les traducteurs hébraïques :

Dans la tradition russe et soviétique de la traduction poétique, ce procédé fut communément standardisé : des traducteurs de poésie voulant travailler sur des langues qu'ils ne maîtrisaient pas s'appuyaient systématiquement sur des traductions littérales interlinéaires [...] ; Les exemples de recours à ce procédé dans la poésie russe du dix-neuvième et du vingtième siècles sont innombrables.⁶⁴⁷

La majeure partie des poèmes traduits par Goldberg, par le biais d'une langue tierce, ont originellement été publiés dans un recueil édité par elle-même en 1956 s'intitulant *לוה האוהבים* (*Le calendrier des amoureux*)⁶⁴⁸. Il s'agit d'une anthologie de poèmes d'amour de plusieurs langues, organisée selon les mois de l'année (d'où le titre *calendrier*) et illustrée par le peintre Arie Navon, proche ami de la poétesse. Goldberg destinait ce livre au grand public et ne le considérait donc pas comme un ouvrage

⁶⁴⁶ "כל עוד היו המגעים עם תרבויות מערב אירופה, אנגליה ואמריקה רופפים, התירה הנורמה תרגום מתווך מהן. הנורמה [...] עלתה בקנה אחד עם נורמה נוספת, שעודדה תרגום יצירות קלאסיות על ידי סופרים מן השורה הראשונה".
Weissbrod Rachel, 2007, *Lo a'l hamila levada : sugiyot yesod betirgum* (Au delà du mot : questions fondamentales en traduction), Hauniversita haptukha, Raa'nana, p. 185-186 (en hébreu).

⁶⁴⁷ "במסורת הרוסית והסובייטית של התרגום הפיוטי היה הליך זה לתקן מקובל: מתרגמי השירה שפנו לתרגום משפות שלא ידעו היו נעזרים דרך קבע בתרגומים מילוליים בין-שורתיים [...] ; הדוגמאות לשימוש בהליך זה בשירה הרוסית במאה התשע-עשרה ובמאה העשרים רבות מספור."

Dykman, 2000 *op. cit.* p. 224.

Sur la question de traductions-relais en poésie, voir aussi Reiss Katharina, 2002, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, p. 119-120.

⁶⁴⁸ Goldberg Léa (trad. et éd.), 1957, *Luakh haohavim : leket shirey ahava mishirat israel vehea'mim leyud-bet khodshey hashana* (Le calendrier des amoureux : une sélection de poèmes d'amour de la poésie hébraïque et étrangère pour les douze mois de l'année), Amikhai, Tel-Aviv, 155 p.

nécessitant un appareil scientifique. Un grand nombre des traductions de poésie assemblées dans cette anthologie (à laquelle ont participé plusieurs traducteurs) ont vraisemblablement été effectuées à partir de langues intermédiaires. C'est le cas de tous les poèmes assemblés plus tard par Rübner dans la section 'poésie de l'Orient' de *Voix lointaines et proches*. À cause du caractère 'grand public' de cet ouvrage, Goldberg s'est autorisée – fait exceptionnel dans son parcours de poétesse et de chercheuse scrupuleuse – à donner des versions plus ou moins libres d'une partie des poèmes. Sonis remarque à ce propos⁶⁴⁹ que le poème de Sappho qui figure dans le choix de Goldberg n'est en fait qu'un assemblage de plusieurs fragments séparés de la poétesse de Lesbos.

2.322 Pseudo-traductions

Par ailleurs, comme les titres originaux des poèmes ne figurent pas dans l'anthologie, on a du mal à déterminer l'origine des textes attribués à des auteurs anonymes. Aussi, l'origine de la « chanson populaire » qui ouvre la section française du livre, intitulé en hébreu תרזה צחת הפנים (*Thérèse au visage pâle*) reste-t-elle inconnue. À en croire le poète T. Carmi⁶⁵⁰, ancien étudiant de Goldberg à l'Université hébraïque de Jérusalem, il s'agirait d'un poème original de Goldberg rédigé « sur mesure », pour les besoins de l'anthologie. Qu'il s'agisse d'un nouveau texte écrit par Goldberg pour l'occasion ou bien d'une version très libre d'une quelconque chanson existante, la publication de pseudo-traductions⁶⁵¹ n'est pas étrangère au polysystème de la littérature hébraïque.

En effet, la norme dominante jusque dans les années soixante, et même plus tard, « autorisait » habituellement les pseudo-traductions de textes considérés comme

⁶⁴⁹ Sonis, 2013 *op. cit.* p 66.

⁶⁵⁰ Cité in : Lieblich Amia, 1985, *El Lea* (Vers Léa), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, p. 215 (en hébreu).

⁶⁵¹ Une pseudo-translation se définit comme un texte faussement présenté par son auteur comme étant traduit d'une autre langue. C'est à partir des années 1980, dans la lignée des travaux d'Even-Zohar et de Toury, qu'on commence à étudier ce phénomène - jusqu'alors envisagé souvent comme un jeu ou un artifice de la fiction littéraire - dans le contexte de la traductologie. Les pseudo-traductions sont, selon Toury, “texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed” (Toury 1995, *op. cit.* p. 40).

non-canoniques ou comme appartenant à la littérature « légère » – souvent des textes érotiques, des romans à l'eau de rose, des polards etc.⁶⁵², rédigés en hébreu par des auteurs qui ne souhaitaient pas signer leurs ouvrages pour des raisons de prestige et publiés par des éditeurs qui préféraient, eux aussi, faire croire au public qu'il s'agissait d'ouvrages traduits. La conclusion que nous pouvons en tirer pour notre propos est que Goldberg s'autorisait – si l'on opte pour la version fort vraisemblable de Carmi – à composer une pseudo-translation, dans ce cas précis justement parce qu'il s'agissait d'une « chanson populaire », c'est-à-dire d'un texte qui se trouve à la lisière de la littérature « sérieuse », et qui ne fait donc pas partie de la poésie considérée comme canonique.

Ce cas de pseudo-translation, exceptionnel dans l'œuvre traduite de la poétesse, n'est pourtant pas sans en rappeler un autre, bien plus célèbre, qui fait cette fois partie du cœur même du canon poétique de Goldberg : le cycle de sonnets *אהבתה של תרזה די- מון* (*L'amour de Thérèse du Mons*), paru en 1955, dans le recueil *ברק בבוקר*. Ce cycle de 12 sonnets est précédé – cas unique dans la poésie de Goldberg⁶⁵³ – d'une note explicative :

Thérèse du Mons est une aristocrate française qui vivait à la fin du XVI^e siècle aux alentours d'Avignon en Provence. Vers l'âge de quarante ans, elle tomba amoureuse d'un jeune italien, précepteur de ses fils, à qui elle dédia à peu près 41 sonnets. Quand le jeune italien quitta sa maison elle brûla tous ses poèmes et prit le voile. Le souvenir de ses poèmes demeure comme une légende racontée par ses contemporains.⁶⁵⁴

⁶⁵² Voir Weissbrod Rachel, 1989, « Megamot betirgum siporet meanglit lei'vrit, 1958-1980 » (Les tendances dans la traduction de prose de l'anglais en hébreu, 1958-1980) [Thèse de Doctorat sous la direction de Gideon Toury], Université de Tel-Aviv (en hébreu); Eshed Eli, 2002, *Mitarzan vea'd zbenq : hasipur shel hasifrut hapopularit hai'vrit* (De Tarzan à Zbenq, l'histoire de la littérature hébraïque populaire), Bavel, Tel-Aviv, 334 p. (en hébreu).

⁶⁵³ Voir Ticotsky Giddon, 2004, « Mekhaloni vegam mekhalonkha, hitkatvut dialektit i'm muskamot sifrutiyot beshir shel Lea Goldberg » (De ma fenêtre et de la tienne, la réaction dialectique aux conventions littéraires dans un poème de Léa Goldberg), *A'ley Siakh* n° 53, p. 69-83.

⁶⁵⁴ "תרזה די מון היתה אשה מן האצולה הצרפתית, שחיתה בסוף המאה הט"ו בסביבות אביניון שבפרובאנס. בהיותה בת ארבעים בערך התאהבה באיטלקי צעיר, ששימש מחנך לבניה, והקדישה לו כארבעים ואחת סונטות. כאשר עזב האיטלקי הצעיר את ביתה, שרפה את כל שיריה והיא עצמה פרשה למנזר. זכר שיריה נשאר רק כאגדה בפי בני דורה." Goldberg Léa, 1986, *Shirim* (Poésies), [éd. Tuvia Rübner], Sifriyat Poalim, Tel-Aviv, vol. 2, p. 156 (en hébreu).

Malgré l'évidente fiction – des poèmes brûlés sans laisser de trace peuvent-ils être publiés ? – il y a eu peut-être, parmi les premiers lecteurs du cycle, certaines personnes pour croire à l'existence historique de l'aristocrate d'Avignon. Cependant, Goldberg ne cherchait manifestement pas à faire croire à la véracité de l'histoire racontée dans la note explicative. En témoigne, entre autres, le fait que son cycle ne compte que 12 sonnets et non 41; par conséquent, ses lecteurs attentifs ne devaient pas s'y tromper. C'est ainsi que Goldberg décrit, dans son journal intime (17.6.1952), la réaction de son amie d'enfance, Mina Landau, à la lecture de « L'amour de Thérèse du Mons »:

Mina avait lu mes poèmes dans Molad, mais comme elle ne m'en avait pas soufflé mot, il m'était absolument évident qu'elle s'était rendu compte que Thérèse du Mons n'était que ma propre invention⁶⁵⁵.

Le geste d'anéantir des poèmes par le feu, qui n'est pas sans rapport avec la biographie de Goldberg puisqu'elle a détruit ses poèmes de jeunesse, est interprété par le chercheur Ariel Hirschfeld dans un contexte plus large. Il y voit, en effet, un acte symbolique reflétant le refoulement de l'univers culturel de l'exil par les auteurs hébraïques ayant quitté leurs pays d'origine pour s'installer en Palestine:

La calcination des poèmes prépare « l'état de la matière » du texte qui leur fait suite : on lit un texte brûlé, ne possédant plus d'existence réelle. Son authenticité est pourtant profonde et douloureuse : c'est la vérité historique de toute une génération de la culture hébraïque des derniers temps, impliquant une suppression stricte et définitive – un anéantissement – d'un univers entier, avec ses espaces et ses tensions émotionnelles et mentales on ne peut plus personnelles. [...] « L'amour de Thérèse du Mons » est construit sur un double-jeu : dans l'épisode oublié, narré avant les poèmes et présenté comme une simple 'légende', il y avait un amour et il y avait des poèmes dédiés à l'amant puis jetés au feu. Les sonnets de Goldberg, en revanche, possèdent un texte mais n'ont pas d'univers, pour ainsi dire.⁶⁵⁶

⁶⁵⁵ "מינה [לנדאו] קראה את שירי ב'מולד', ולפי שלא אמרה לי דבר עליהם, היה לי ברור לגמרי שהיא יודעת ש'תרו די מון' היא אמצאה שלי."

Goldberg, 2005 *op. cit.* p. 310.

⁶⁵⁶ "שריפת השירים מכינה את 'מצב הצבירה' של הטקסט הבא אחריהם. הקורא קורא טקסט שנשרף - טקסט שאין לו קיום ריאלי. האותנטיות שלו היא עמוקה ונוקבת: האמת התרבותית של דור שלם בתרבות העברית של הדורות האחרונים, הכרוכה בביטול חד ומחלט, איון, של עולם שלם, על מחרביו ומתחיו הרוחניים, הרגשיים והאישיים ביותר. [...] 'אהבתה של תרזה די מון' נבנה על משחק כפול: בסיפור הנשכח, המופיע לפני השירים, והמוצג כ'אגדה' בלבד, היתה אהבה והיו שירים שהוקדשו לאהוב ונשרפו לאחר מכן, ואילו לסונטות של לאה גולדברג יש טקסט אבל אין 'עולם'."

Ce « manque d'univers » paraît en effet comme un début d'explication à l'acte singulier de Goldberg, c'est-à-dire à sa décision, tout à fait exceptionnelle dans son parcours de poétesse, de procéder à une pseudo-translation, à une traduction qui n'en est pas une. Contrairement au cas de l'autre Thérèse, celle de la chanson populaire (le fait que dans ces deux cas « français » de pseudo-translations de Goldberg le personnage féminin se prénomme Thérèse n'est d'ailleurs peut-être pas insignifiant⁶⁵⁷), il ne s'agit pas ici d'un texte publié dans une anthologie de traductions mais dans un recueil de poésies en hébreu. Il n'est, cette fois, pas question d'un texte non-canonique mais au contraire d'un cycle de sonnets – forme classique, considérée comme éminemment canonique dans le contexte de la poésie hébraïque de l'époque.

Néanmoins, il existe peut-être un lien plus subtil entre la décision de Goldberg de se cacher – à moitié, certes – derrière un personnage fictif et l'une des motivations habituelles des auteurs de pseudo-translations de type érotique ou 'léger' qui se dissimulaient derrière des noms étrangers d'auteurs inventés : bien que le texte des sonnets de Goldberg ne soit en rien – malgré sa nature passionnelle – « indécent » ou « choquant » aux yeux du public hébraïque de l'époque, l'auteur devait ressentir une certaine honte, et peut-être une appréhension, liées au contexte personnel qui avait servi de toile de fond biographique à l'écriture d'un tel cycle.

En effet, dans la suite du passage du journal intime déjà cité, Goldberg continue de parler de son amie d'enfance, Mina, qui a donc immédiatement saisi le caractère fictif de sa note explicative, pour y introduire « l'univers » de référence :

J'ai du mal à comprendre comment elle fait pour deviner si bien ma situation mais j'ai bien vu qu'elle savait tout. J'aurais bien aimé lui mentir, inventer une quelconque histoire qui calmerait ses soupçons : plus le nombre des gens qui ont une idée de ce

Hirschfeld Ariel, 2000, « A'l mishmar hanaiviut, tafkida hatarbuti shel shirat Lea Goldberg » (Veillant à la naïveté, le rôle culturel de la poésie de Léa Goldberg) , in : Kartun-Blum Ruth et Weissman Anat (éd.), p. 148 (en hébreu).

⁶⁵⁷ G. Tikotski propose Sainte Thérèse d'Avila comme possible modèle des deux Thérèse - ne serait-ce que pour leur prénom. (Tikotsky, 2004 *op. cit.*).

qui se passe à l'intérieur de moi se réduira, plus il me sera facile de rendre la chose inexistante.⁶⁵⁸

La « chose » à laquelle Goldberg fait allusion est très probablement son amour – à ses yeux honteux, ou pour le moins indécent⁶⁵⁹ – pour le Suisse Jacques Adout, son cadet de plusieurs années qui ne l'aimait pas en retour. Sans entrer dans les détails biographiques de cet amour malheureux, qui date de l'époque de l'écriture du cycle des sonnets, je me contenterai d'évoquer, à ce propos, l'hypothèse de la chercheuse Ofra Yeglin⁶⁶⁰, laquelle interprète les détails de la fiction inventée par Goldberg comme constituant un réseau de références intertextuelles et autobiographiques : le nombre des sonnets écrits puis brûlés par Thérèse du Mons – quarante et un – renvoie selon Yeglin à l'âge de la poétesse au moment de la rédaction du cycle, mais c'est aussi le nombre exact des sonnets rédigés par Goldberg jusque là. Quant à l'évocation d'Avignon, c'est la ville de la fameuse Laura, muse de Pétrarque (Goldberg travaillait sur la traduction des sonnets de Pétrarque au moment de la rédaction de « L'amour de Thérèse du Mons » et l'influence pétrarquienne y est évidente⁶⁶¹). L'époque mentionnée (le XVI^e siècle), les pays (la France et l'Italie), l'évocation du jeune amant, le personnage devenu légendaire – tous ces détails feraient subtilement allusion à deux personnages historiques ayant beaucoup de traits communs avec la *Thérèse* des poèmes: la poétesse italienne Gaspara Stampa (1523-1554), célèbre auteur de sonnets d'amour malheureux ayant envisagé de devenir nonne; et, bien-sûr, la poétesse lyonnaise Louise Labé (1524-1566), auteur de quelques-uns des sonnets passionnels les plus célèbres du XVI^e siècle français.

⁶⁵⁸ "קשה לי להבין מנין לה הניחוש הנכון של מצבי. אבל ראיתי שהיא יודעת את הכל. הייתי רוצה לשקר לה, לספר לה איזה סיפור שהיה מוציאה מכלל הניחושים האלה: ככל שיפחת מספר האנשים שיידעו על הנעשה בי פנימה, כן יקל לי לעשות את הדבר לבלתי קיים".

Goldberg, 2005 *op. cit.* p. 310.

⁶⁵⁹ Voir Ben-Reuven Sarah, 24.4.2011, « Haish haze mile et hafunktzya shelo, a'sa mashehu bishvil hatarbut hai'vrit » (Cet homme a rempli son rôle, il aura fait quelque chose pour la littérature hébraïque), *Haaretz - tarbut vesifrut* (en hébreu).

⁶⁶⁰ Yeglin Ofra, 2002, *Ulay mabat akher : klasika modernit umodernizm klasi beshirat Lea Goldberg* (Peut-être un regard différent : classicisme moderniste et modernisme classique dans la poésie de Léa Goldberg), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, p. 53-54 (en hébreu).

⁶⁶¹ Voir Sandbank Shimon, 1975, « Lea Goldberg vehasonet hapetrarki » (Léa Goldberg et le sonnet pétrarquien), *Hasifrut* n° 21, p. 19-31 (en hébreu).

Une autre anthologie, qui a fourni quatre des poèmes postérieurement inclus dans *Voix lointaines et Proches*, est d'une toute autre nature : en 1943, au moment de la Deuxième Guerre Mondiale, le traducteur et rédacteur Azriel Schwartz (ultérieurement Ukhmani) édita un petit recueil de poésies de guerre intitulé עלי טרף, (*Sur la proie*)⁶⁶². Il y rassembla, notamment, des poèmes publiés dans la presse mondiale traitant directement de la Guerre. Léa Goldberg contribua à ce recueil avec quatre poèmes (de l'anglais, de l'allemand, du grec moderne et du yiddish) traitant du bombardement de Londres, de la montée du Nazisme, de l'invasion de la Grèce et de la vie dans le ghetto. Il s'agit probablement de la contribution la plus directe de Goldberg à la poésie de la guerre, la poétesse étant connue pour son opposition à une poésie traitant de manière concrète et directe des événements actuels ainsi que pour sa préférence pour une poésie personnelle, non engagée et non mobilisée, même aux moments de grands conflits⁶⁶³.

Cette apparente contradiction entre les priorités poétiques de Goldberg poétesse et de Goldberg traductrice de poésie est d'ailleurs fort exceptionnelle dans son parcours, et l'on doit peut-être l'attribuer au poids extraordinaire des événements de la guerre en 1943. De manière plus habituelle, on retrouve une forte similitude – au niveau de la forme aussi bien que du style, du ton et du vocabulaire – entre la poésie qu'écrit Goldberg en hébreu et ses traductions de poésie. Il s'agit là non pas d'un cas particulier mais plutôt d'un autre aspect important du fameux modèle russo-hébraïque⁶⁶⁴. Even-Zohar, à qui l'on doit la définition de ce modèle, remarque en parlant de Goldberg : « Comme dans le cas de Shlonsky et d'autres poètes, la proximité entre sa poésie en hébreu et la poésie qu'elle traduit est très importante, frappante même. »⁶⁶⁵

⁶⁶² Ukhmani Azriel, 1943, *A'ley teref : mishirey hea'mim bamilkhama* (Sur la proie : poèmes étrangers sur la guerre), Hakibutz haartzit – Hashomer hatzair, coll. Doron, 76 p. (en hébreu).

⁶⁶³ Au sujet de la polémique qu'elle avait à ce propos avec Nathan Alterman voir Hever Hannan, 2001, *Pitom mare hamilkhama : leumiut vaalimut beshirat shnot haarbai'm* (Soudain une vision de la guerre : nationalisme et violence dans la poésie des années 1940), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 229 p. (en hébreu).

⁶⁶⁴ Dykman, 2000 *op. cit.* p. 218.

⁶⁶⁵ Even-Zohar, 1975 *op. cit.* p. 41.

Dans le même numéro de הספרות (*La littérature*) Sandbank tente d'offrir une description plus précise de la proximité entre ces deux aspects du projet poétique de Léa Goldberg:

À la base des traductions poétiques de Goldberg, aussi bien que de sa propre poésie, on retrouve la même conception du Vers : la Poésie ne cherche pas à refléter la dynamique de l'existence immédiate mais plutôt à la résumer avec une distance qui permet de la retravailler, de l'examiner de plusieurs points de vue poétiques et de l'élever au dessus de ses sources troubles découlant de la condition humaine.⁶⁶⁶

2.33 Traduction de Pétrarque, sonnets de Goldberg

De son vivant, Goldberg n'a publié qu'un seul recueil de poésies traduites consacré exclusivement à un auteur (à côté donc d'anthologies comprenant des traductions de plusieurs poètes) : il s'agit de sa traduction d'un choix de poèmes de Pétrarque publié en 1953 dans le cadre de la collection מבחר משירת העולם (*De la poésie mondiale*) dirigée par Avraham Shlonsky. Ce petit livre contient 22 sonnets de Pétrarque ainsi qu'un essai rédigé par la traductrice traitant de la vie et de l'œuvre du poète toscan. Sa version hébraïque de Pétrarque, plus qu'aucune autre de ses traductions, a fait l'objet d'études critiques. Ceci est sans doute dû au fait que le corpus de poèmes de Pétrarque est le plus important, en termes numériques, de toutes ses traductions poétiques. Goldberg publie au total 25 traductions de poèmes de Pétrarque – toutes rassemblées plus tard dans *Voix lointaines et proches* – alors que, dans le cas d'autres poètes, le corpus de ses traductions est bien plus réduit (le seul poète dont elle traduise un nombre relativement important de textes – 12 au total – est le symboliste russe Alexander Blok).

Il ne fait pas de doute – ceci est démontré très clairement dans les études déjà citées de Sandbank et de Dykman – qu'il existe une corrélation étroite entre les traductions de Pétrarque et les poèmes écrits par Goldberg en hébreu durant les

"ביסוד תרגומי לאה גולדברג ושיריה עומדת תפיסה משותפת של השירה: השירה אינה באה לשקף את הדינאמיקה של⁶⁶⁶ ההוויה המיידית, אלא לסכמה ממרחק המאפשר ללש אותה, לבדוק אותה מזוויות פיוטיות שונות, ולהגביה מעל למקורותיה העכורים בניסיון האנושי".

Sandbank, 1975 *op. cit.* p. 30.

mêmes années. Il s'agit avant tout de l'emploi, de plus en plus courant chez elle, de la forme du sonnet, très peu pratiquée par ses collègues de la Pléiade moderniste⁶⁶⁷. C'est dans le recueil על הפריחה (*De la Floraison*), publié en 1948, peu de temps donc après que la poétesse se met à l'étude systématique de l'italien et à lire Pétrarque dans l'original – que le sonnet fait son apparition dans son œuvre pour s'y installer systématiquement⁶⁶⁸ (le recueil contient 20 sonnets). Dans le recueil suivant, ברק בבוקר (*Eclair au matin*), datant de 1955, on trouve 28 sonnets, dont une grande partie est structurellement conforme au schéma classique du sonnet pétrarquéen. Entre ces deux recueils, en 1953, voit le jour sa traduction de Pétrarque⁶⁶⁹. Sandbank insiste de surcroît sur les affinités thématiques entre les sonnets originaux de Goldberg et ceux qu'elle traduit du *Canzoniere* de Pétrarque, notamment en ce qui concerne les cycles de sonnets inclus dans ברק בבוקר – שירי אהבה מספר עתיק – (*Poèmes d'amour d'un vieux livre*) et « L'amour de Thérèse du Mons » déjà cité – tous deux composés dans un style volontairement archaïsant. Dans la suite de mon étude j'aborderai plus en détail les critiques concernant la traduction de Pétrarque, dans le cadre d'un examen de la réception critique de l'œuvre traduite de Goldberg.

2.34 Traductions de poésie française

Revenons aux traductions poétiques de Goldberg depuis le français : dans *Voix lointaines et proches* elles sont, comme on l'a vu, au nombre de quatorze (en y incluant la « chanson populaire » *Thérèse au visage pâle* dont l'origine est douteuse). Pour le nombre des textes, il s'agit de la quatrième section après celles, plus importantes, consacrées aux poésies russe, italienne et allemande. Au moins un autre poème français traduit par Goldberg n'a pas été inclus dans *Voix lointaines et*

⁶⁶⁷ Ofra Yeglin (Yeglin, 2002 *op. cit.* p. 51) va jusqu'à voir dans le recours de Goldberg à la forme du sonnet à partir de la fin des années quarante une manière de prendre ses distances par rapport à la poétique de l'Ecole moderniste et notamment à celle d'Avraham Shlonsky.

⁶⁶⁸ Si l'on ne prend pas en compte deux tentatives précédentes, l'une datant de sa jeunesse et l'autre comprise dans le cycle העץ (*L'arbre*) du recueil מביתי הישן (*De mon ancienne maison*). *ibid.* p. 52.

⁶⁶⁹ Goldberg Léa (trad.), [Pétrarque,] 1953, *Mivkhar shirim, khayav utkufato* (Un choix de poèmes, sa vie et son œuvre), Hakibuts haartzit hashomer hatzair, Merkhavya, 162 p. (en hébreu).

proches : un sonnet de Ronsard publié à titre posthume⁶⁷⁰ par le chercheur Reuven Tsur à qui il avait été envoyé par la poétesse (cette traduction était probablement inconnue de Rübner au moment de l'édition de son anthologie).

Toute tentative pour trouver un trait commun thématique, formel, stylistique ou même chronologique entre les différents poèmes français traduits par Goldberg semble vouée à l'échec : un poème de Clément Marot et un autre de Ronsard représentent le XVI^e siècle, quatre poèmes de Baudelaire et deux de Verlaine relèvent du symbolisme de la deuxième moitié du XIX^e siècle alors que le XX^e siècle est représenté par trois poètes aussi divers que Jules Supervielle, Paul Valéry et Paul Eluard.

Ce caractère disparate des textes-sources est dû, probablement, au fait que ces poèmes ont pour la plupart été traduits, comme on l'a vu, pour répondre à des « commandes sociales », et qu'au moins une partie d'entre eux étaient destinés à l'anthologie de la poésie française projetée par Shlonsky pour la « Collection de la poésie des peuples » dont seul le premier volume, consacré à la poésie russe, a fini par voir le jour.

En examinant l'ensemble du corpus des traductions poétiques de Goldberg, toutes langues confondues, on constate d'ailleurs le même phénomène, à savoir une absence de tout critère évident qui aurait guidé le choix des poèmes ou des auteurs⁶⁷¹. On y trouve, certes, une proportion relativement importante de poèmes d'amour (sans doute à cause du *Calendrier des amoureux* pour lequel une partie des poèmes furent traduits) et peut-être peut-on également y déceler une préférence pour des poèmes traitant de la nature en général et de la nature automnale en particulier⁶⁷².

2.341 Textes de Goldberg sur la poésie française

⁶⁷⁰ Goldberg Léa (trad.), Février 1976, « Ronsard » (Ronsard), *Siman Kria* n° 5, Tel-Aviv, p. 447 (en hébreu).

⁶⁷¹ En ceci Léa Goldberg se distingue nettement de Shlonsky lequel avait une claire préférence, dans le choix des poèmes qu'il traduisait, pour les textes engagés, les poèmes 'ouvriers', les chants de lutte etc.

⁶⁷² Dykman, 2000 *op. cit.* p. 225.

Chercheuse en matière de littérature comparée, Goldberg consacre trois livres à la littérature russe, et un certain nombre d'articles et d'essais à des poètes russes. D'autres articles, moins nombreux, sont consacrés à des auteurs allemands et italiens. Dans l'ouvrage posthume *מדור ומעבר (Au delà de la Génération)*⁶⁷³, rassemblant des textes de Goldberg sur la littérature, il est question de littérature française, mais la poésie française y figure de manière assez marginale. On y trouve néanmoins cette description, fort intéressante, de ce qui est considéré par Goldberg comme l'*opacité* du symbolisme français :

Dans la poésie de Baudelaire, déjà, malgré la clarté de la syntaxe et la prodigieuse limpidité de chacune des phrases prise séparément, les poèmes dans leur ensemble ne sont nullement clairs ni limpides, mais, au contraire, surchargés d'allusions et de couches de sens. Plus tard, dans la poésie de Mallarmé, puis de Valéry, le sens devient de plus en plus hermétique. [...] Dans la réalité perçue selon l'optique symboliste, l'objet proche et immédiat est *difficile à refléter* ; pourtant, c'est à travers lui qu'on parvient, pour ainsi dire, à voir et montrer autre chose. Mais ce regard étant obligé de passer par l'objet proche, il devient parfois *quelque peu opaque*.⁶⁷⁴

À ma connaissance, la poésie française ne se trouve qu'au centre d'un seul de ses articles universitaires, dédié à l'esthétique du symbolisme⁶⁷⁵. Dans cet article, paru dans la revue philosophique *עיון (Théorie)* de l'Université hébraïque de Jérusalem, Goldberg fait preuve d'une vaste culture en matière de poésie française. Multipliant les citations de Rimbaud, de Verlaine, de Mallarmé et surtout de Baudelaire⁶⁷⁶, elle s'attache d'abord à expliquer les différences et les points communs entre le Symbolisme et le Romantisme en littérature, se servant comme point de repère des notions de *gouffre* et d'*abîme*, telles qu'elles sont employées par les romantiques d'une

⁶⁷³ Goldberg Léa, 1977, *Midor umee'ver : bkhinot utea'mim besifrut klalit* (Au delà de la génération : regards et goûts en littérature generale), [éd. Ora Koris), Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, 332 p. (en hébreu).

⁶⁷⁴ "כבר בשירת בודלר, על אף הבהירות של התחביר, על אף הצלילות המפתיעה של כל משפט ומשפט - השירים בשלמותם אינם בהירים וצלולים כלל, אלא מלאי רמזים ורבי משמעות. וכך הדברים הולכים ונעשים הרמטיים יותר ויותר בשירת מלארמה ובזאת של ואלרי [...] במציאות שבנוסה הסימבוליסטים האובייקט הקרוב, הבלתי אמצעי, קשה לשיקוף, כביכול, ומבעדו רואים הם ומראים משהו אחר. אך הראייה, דווקא מפני שעוברת היא דרך האובייקט הקרוב, הריהי לפעמים עמומה במקצת."

ibid. p. 71.

⁶⁷⁵ Goldberg Léa, 1961, « Hea'rot laestetika shel hasymbolizm » (Remarques sur l'esthétique du symbolisme), *I'yun* n° 12, p. 158-174 [republié dans Goldberg, 1977 *op. cit.* p. 61-79). (en hébreu).

⁶⁷⁶ Notamment les poèmes « Le Gouffre », « L'hymne à la beauté » et « Correspondances » des *Fleurs du Mal*, mais aussi des extraits de *Fusées* et du *Spleen de Paris*.

part et les symbolistes – Baudelaire en tête – d'autre part. Elle propose par la suite une synthèse des différentes définitions du symbolisme, traite de son rapport à la musique, de ses bases philosophiques et mystiques etc., et poursuit en offrant un bref commentaire du célèbre sonnet de Baudelaire « Correspondances » dans lequel elle s'attarde sur la figure de la synesthésie. Toutefois, il est intéressant de souligner que, même dans un article qui traite de poésie française, le point de départ de la réflexion de Goldberg et, pour ainsi dire, sa perspective théorique et littéraire sont ancrés dans les cultures allemandes et russe. Le symbolisme français est perçu dans son article à travers le regard de Thomas Mann ou d'Alexander Blok, et ses références philosophiques et littéraires sont, pour une grande part, germaniques (Jean Paul, Schopenhauer, E.T.A. Hofmann...).

Qu'il s'agisse là probablement du seul article consacré par Goldberg à la poésie française, cela n'a rien d'étonnant. En effet, la poésie hébraïque, pour les membres de la génération de la Pléiade moderniste – Goldberg comprise – privilégie, comme on l'a vu, les contacts avec la poésie russe tandis que les contacts avec la poésie française restent minimes.

La lecture de La poésie française, ainsi que sa connaissance, étaient regardées comme marginales même par des poètes qui lisaient beaucoup ce corpus poétique, comme Léa Goldberg elle-même ou Nathan Alterman. Un vrai contact avec la poésie française ne se créa jamais, à aucune période de la poésie hébraïque, et les normes de la poésie française qu'on retrouve tout de même dans la poésie hébraïque (comme, par exemple, les rimes croisées masculines et féminines) ne furent jamais directement empruntées au français, mais toujours par le biais de langues intermédiaires.⁶⁷⁷

2.342 Baudelaire

Il en va de même pour son choix de poèmes des *Fleurs du Mal* de Baudelaire : « La Mort des Pauvres », le quatrième « Spleen » (*Quand le ciel bas et lourd...*), « Les aveugles » et « De profundis clamavi ». Ces quatre poèmes sont extraits de trois chapitres différents du recueil baudelairien : *Spleen et Idéal* (« De profundis clamavi »

⁶⁷⁷ Even-Zohar, 1975 *op. cit.* p. 41.

et « Spleen »), *Tableaux Parisiens* (« Les aveugles ») et *La Mort* (« La Mort des Pauvres »). Trois des poèmes sont des sonnets – forme privilégiée par Baudelaire – tandis que le quatrième, « Spleen », est composé de cinq quatrains. Quant à l'aspect thématique, là non-plus on ne peut déceler un quelconque fil directeur entre les quatre poèmes ; deux d'entre eux – « De profundis clamavi » et « La Mort des Pauvres » – contiennent certains motifs chrétiens⁶⁷⁸, mais en ceci ils ne diffèrent nullement de bien d'autres poèmes baudelairiens. Aucun des quatre poèmes ne fait partie des pièces condamnées par la Justice en 1857, fait statistiquement insignifiant vu la minceur du corpus. De quelque façon qu'on y regarde il s'agit d'une sélection hétéroclite qui semble dénuée de toute signification particulière.

Deux des quatre traductions – « Spleen » et « Les aveugles » – ont été originellement publiées dans la revue עתים (Temps⁶⁷⁹) en 1947, alors que la traduction de « La Mort des Pauvres » a vu le jour en 1957 dans un numéro spécial des pages littéraires de על המשמר, à l'occasion du Centenaire de la publication des *Fleurs du Mal*⁶⁸⁰. Quant à la traduction de « De profundis clamavi », je n'ai pas pu trouver le lieu de sa première publication ; il est, en fait, probable qu'elle n'ait jamais été publiée avant d'être intégrée, par Tuvia Rübner, dans *Voix lointaines et proches*.

Les quatre poèmes originaux étant écrits en alexandrins, on se serait attendu à ce que Goldberg les traduise tous en employant un seul modèle métrique (adapté, bien-entendu, au système syllabo-tonique de la poésie de l'hébreu moderne). En effet, il s'agissait pour elle d'une attitude systématique quand elle traduisait de la poésie : elle reproduisait adéquatement la forme du poème original, en particulier ses structures prosodiques et rythmiques ainsi que les schémas des rimes dans le cas de poésies rimées, ces facteurs étant pour Goldberg de la première importance. Cette attitude est d'ailleurs tout aussi vraie pour ses collègues qui s'orientent sur le modèle russe où la restitution de la forme l'emporte clairement sur la correspondance littérale à l'original⁶⁸¹. Néanmoins, en examinant les quatre traductions baudelairiennes de

⁶⁷⁸ Ce qui ne devait pas intimider Léa Goldberg qui, contrairement à bien d'autres auteurs hébraïques, connaissait bien le Nouveau Testament ainsi que l'imagerie et la pensée chrétiennes, et y touchait à plusieurs reprises dans sa propre poésie.

⁶⁷⁹ Goldberg Léa (trad.), [Baudelaire Charles,] 6.3.1947a, « Hasumim » et « Spleen » (Les aveugles et Spleen), *I'tim*, p. 2 (en hébreu).

⁶⁸⁰ Goldberg Léa (trad.), [Baudelaire Charles,] 31.5.1957a, « Mot Haa'niim » (La Mort des pauvres), *A'l hamishmar, hadaf lesifrut*, p. 2 (en hébreu).

⁶⁸¹ Dykman, 2000 *op. cit.* p. 220-221.

Goldberg, on trouve trois structures métriques différentes : pour « De profundis clamavi », il s'agit l'hexamètre iambique ; dans le cas des « Aveugles », on trouve le pentamètre iambique alors que pour « Spleen » et pour « La Mort des Pauvres » Goldberg a recours au tétramètre de l'anapeste.

À quoi est donc due cette diversité, aléatoire d'apparence ? Pourquoi Goldberg décide-t-elle de s'éloigner, dans le cas de Baudelaire, de ses principes habituels de traduction poétique ? S'agit-il là d'une pratique d'expérimentation, le corpus de traductions poétiques du français vers l'hébreu moderne étant trop réduit, à l'époque, pour fournir des modèles sûrs pouvant fournir des équivalents reconnus pour l'alexandrin ? Il est en effet possible que ce manque de modèles ait joué un rôle ; mais il est tout aussi plausible que Goldberg ait tenté plusieurs métriques et adopté finalement celles qui « réussissaient » le mieux pour chacun des poèmes⁶⁸².

De Baudelaire, Goldberg n'a traduit que des poèmes extraits des *Fleurs du Mal* ; les autres ouvrages du poète – les poèmes en prose du *Spleen de Paris*, *Les Paradis artificiels*, les *Journaux Intimes*, etc. – ne lui ont jamais servi de textes-sources⁶⁸³. Ses quatre traductions de Baudelaire ne sont précédées d'aucune note, explicative ou biographique, ne différant pas en cela de ses autres traductions poétiques qui s'accompagnent très rarement de commentaires.

De manière générale, elle parle relativement peu de Baudelaire dans ses écrits. Certes, elle considère son œuvre comme l'un des sommets de la poésie européenne⁶⁸⁴ ; mais la place occupée par le Poète Maudit dans ses textes théoriques et critiques, ainsi que dans son journal intime, est très mince par rapport à celle d'autres poètes – en particulier russes, allemands et italiens – qui y figurent plus fréquemment (les russes Block, Akhmatova et Essenine; les germanophones Rilke et Hofmannsthal, les italiens Dante et Pétrarque...).

⁶⁸² Cette façon de procéder m'est connue par mes propres traductions de poésie : même lorsque l'intention du traducteur est de reproduire de manière unifiée la structure métrique de l'original, il arrive assez souvent qu'il se trouve dans l'obligation de renoncer à cet « idéal » difficile à réaliser afin de pouvoir respecter d'autres aspects du texte auxquels il juge indispensable de rendre justice. Dans de tels cas, on essaie souvent plusieurs schémas métriques, et le choix de l'un d'entre eux peut être le fruit du hasard, d'une trouvaille poétique, d'une rime qui inspire, d'une structure syntaxique plus naturelle, etc.

⁶⁸³ Sauf quelques brèves citations qui figurent dans son article de 1961 sur le symbolisme.

⁶⁸⁴ Dans une interview elle précise même que de tous les poètes français Baudelaire est celui qu'elle préfère. Voir Yardeni, 1961 *op. cit.* p. 124.

Néanmoins, à l'occasion du 80^{ème} anniversaire de la mort de Baudelaire, Goldberg lui consacre un essai intitulé « שמונים שנה לשיריו » (« Quatre-vingt ans après ses poèmes »)⁶⁸⁵, qu'elle publie dans la revue עתים en accompagnement de ses traductions des « Aveugles » et de « Spleen ». Il s'agit d'un essai très sommaire, d'un style lyrique, sans aucune prétention « scientifique », dans lequel Goldberg parle notamment de la manière dont l'aspect « infernal », pour reprendre son expression, de l'œuvre baudelairienne a été perçu par des lecteurs nés au vingtième siècle, ceux, donc, de sa génération. Voici comment Goldberg commence son essai:

Le poète dangereux –

Mais il n'était pas dangereux pour notre génération ; nous autres qui naquîmes à une époque dangereuse, qui avons respiré tant de vapeurs vénéneuses dès notre enfance, nous n'étions plus en proie aux poisons de l'alcool... [...] Le monde autour de nous projetait chaque jour des visions si cruelles, de même que la littérature qui l'avait déjà imperceptiblement absorbé et digéré et qui parlait désormais ouvertement et sans ambages de choses dont il fut l'un des premiers à parler. Le dix-neuvième siècle était révolu, et Les *Fleurs du Mal* n'accouchaient plus de mal. Ce n'était plus leur odeur vénéneuse qui nous émerveillait mais la perfection formelle de ces fleurs noires, la funeste et parfaite beauté des ces prodiges de la nature qui poussaient dans les fanges des grandes villes.⁶⁸⁶

Dix ans plus tard, à l'occasion du centenaire des *Fleurs du Mal*, en mai 1957, Goldberg publie, dans le numéro spécial déjà évoqué que le quotidien על המשמר consacre à Baudelaire, aux côtés de sa traduction de « La Mort de Pauvres », une dizaine de petites réflexions et notes de lecture, presque des aphorismes, sur Baudelaire. En voici une, où l'on distingue une fois encore la perspective russe, omniprésente lorsque Goldberg analyse la littérature européenne:

⁶⁸⁵ Goldberg Léa, 6.3.1947b, « Shmonim shana leshirav » (80 ans après ses poèmes), *I'tim*, p. 2 (suite - p. 5) (en hébreu).

⁶⁸⁶ "המשורר המסוכן -

אבל הוא לא היה מסוכן לגבי דורנו. ילידי תקופה נסערת, אנחנו, אשר שאפנו לקרבנו הרבה אדים מרעילים עם אוויר-הנשימה מימי ילדותנו, לא היינו עוד נתונים לארס ה'אלכוהול'... [...] העולם אשר סביבנו פלט יום-יום חזונו נוראים כל כך, וגם עצם הספרות, אשר כבר קטטה ועכלה אותו בלי משים, דיברה בהתגלות-לב ובאין-מסווה על דברים אשר הוא פתח ודיבר עליהם כאחד הראשונים. המאה התשע-עשרה חלוף-חלפה, ו'פרחי הרע' לא הולידו עוד רשע. לא על ריחם הארסי התפעלנו, אלא על שלמות צורתם של הפרחים השחורים הללו, על כליל יופיים הקדורני של פלאי-הטבע האלה, העולים מתוך הבצה של העיר הגדולה".

ibid. p. 2

Dans le pays des Ombres, dans la morte lumière verdâtre versée des bouches de gaz, dans cette ruelle au cœur d'une grande ville horrifique qui est à la fois cauchemar et réalité, vision et sens, deux hommes qui, de leur vivant, ne se sont jamais connus se rencontrent : Baudelaire et Dostoïevski. L'un se dirige vers l'Enfer, l'autre – vers le Paradis, mais c'est ici-même qu'ils se croisent.⁶⁸⁷

Dans la poésie de Goldberg il n'est nulle part explicitement question de Baudelaire. Quant aux motifs baudelairiens dans son œuvre, ceux-ci n'ont jamais fait l'objet d'étude systématique, contrairement à ce que nous avons noté pour certains autres poètes de l'hébreu moderne (Bialik et Steinberg, à la génération précédente, ou encore ses contemporains Shlonsky et Alterman) dont l'œuvre a été mise en rapport avec la poésie baudelairienne par la recherche littéraire. Néanmoins, des traces baudelairiennes sont repérables dans quelques-uns de ses poèmes, comme dans le cycle intitulé « בלי שיר ותוף » (« Sans chant ni tambour »)⁶⁸⁸, dont le titre fait allusion au vers du quatrième « Spleen » (traduit, comme nous l'avons vu, par la poétesse): « Et de longs corbillards, sans tambour ni musique [...] »⁶⁸⁹, et où un ciel bas et oppressant, très proche du « ciel bas et lourd »⁶⁹⁰ du « Spleen » baudelairien, fait office de leitmotiv. Une future étude – tout à fait souhaitable – qui traiterait de l'influence de Baudelaire sur la poésie de Léa Goldberg pourrait sans aucun doute trouver dans son œuvre un certain nombre de références thématiques à l'œuvre du poète des *Fleurs du Mal*, même si celles-ci sont moins manifestes que dans l'œuvre d'un Bialik ou d'un Alterman.

⁶⁸⁷ "בארץ הרפאים, באור ירקרק ומת של פנסי הגאז, בסימטת כרך-זעוות, שהיא סיוט ומציאות, חזיון וחוש, נפגשים השניים שלא הכירו זה את זה בחייהם: בודלר ודוסטויבסקי, האחד מכוון את פסיעותיו לגיהנום, השני לגן העדן, אבל פה הם נפגשים". Goldberg Léa, 31.5.1957b, « A'l Bodler » (Sur Baudelaire), *A'l hamishmar, hadaf lesifrut*, p. 2-3 (en hébreu).

⁶⁸⁸ Goldberg Léa, 1986, *Shirim* (Poésies), [éd. Tuvia Rübner], Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, vol. 2, p. 267-271 (en hébreu).

⁶⁸⁹ OC1 p. 74.

⁶⁹⁰ *ibid.*

2.35 Études et poétique des traductions

Les premières études consacrées aux traductions poétiques de Léa Goldberg datent du milieu des années 1970, c'est-à-dire à peu près du moment où parut le recueil *Voix lointaines et proches*. N'oublions pas qu'entre temps – c'est à dire entre le moment de la première parution des traductions poétiques de Goldberg, pour la plupart dans les années 1940 et 1950, et celui de la publication des études qui les analysent – il y eut un changement radical de goût dans la poésie hébraïque, l'œuvre poétique de Goldberg étant désormais la cible d'attaques de la part de poètes et chercheurs de la jeune génération. Ainsi, le chef de file de la nouvelle génération, le poète Nathan Zach (né en 1930), porte sur l'œuvre de Goldberg ce jugement sans merci et foncièrement erroné, devenu pourtant un des lieux communs de la nouvelle génération : « Elle fait [...] beaucoup de poèmes qui traitent d'un seul sujet, toujours le même: les peines d'un amour qu'on n'a pas assouvi »⁶⁹¹.

Quelques semaines plus tard un article signé Dan Miron (né en 1934), une des figures les plus emblématiques et les plus influentes de la recherche et de la critique littéraire de sa génération, est publié dans le quotidien *Haaretz*⁶⁹². Portant un titre à l'apparence neutre, « De la poésie de Léa Goldberg », l'article du jeune Miron façonne un terme fortement péjoratif : « סינדרום לאה גולדברג », « le Syndrome Léa Goldberg », pour prétendre que la poétesse a intériorisé dans son œuvre très conservatrice, qui mérite à peine d'être considérée comme moderniste, la prudence et la « modestie » qu'on attendait d'elle.

C'est à la suite de ces articles, qui ont inauguré une longue série d'attaques supplémentaires contre la pléiade moderniste – et une fois que le changement de goûts est déjà fait accompli – que les traductions poétiques de Goldberg sont traitées à leur tour par la recherche littéraire. Les deux premiers articles traitant de la question sont publiés dans le même numéro de la revue הספרות (*La Littérature*) en 1975 : le

⁶⁹¹ Zach Nathan, « Raita et hageshem ? anakhnu shketim » (As-tu vu la pluie? Nous sommes calmes), in : Yafe A.B (éd.), 1980, p. 70-79 (en hébreu). C'est en 1959 – l'année même où parut son article devenu célèbre « Réflexions sur la poésie de Nathan Alterman », lequel s'attaquait avec véhémence contre la poétique du chef de file de la génération précédente – que le jeune Nathan Zach publie cette critique (à l'occasion de la parution de l'anthologie des poèmes de Léa Goldberg מוקדם ומאוחר).

⁶⁹² Miron Dan, 1.1.1960, « A'l shirey Lea Goldberg » (Sur les poèmes de Léa Goldberg), *Haaretz*, p. 10, 15.

chercheur et traducteur (notamment de prose) Itamar Even-Zohar (né en 1939) fait paraître « *Le Spleen* de Baudelaire traduit par Léa Goldberg »⁶⁹³ – texte fondateur en matière de recherche traductologique en Israël, et jusqu'à ce jour la seule étude importante qui traite – certes, d'une manière très ponctuelle, pour un seul poème – des traductions de Baudelaire par Léa Goldberg. Parallèlement, le chercheur et traducteur de poésie Shimon Sandbank (né en 1933) publie une première étude⁶⁹⁴ au sujet des traductions des poèmes de Pétrarque par Goldberg ; quelques mois plus tard il fait paraître une version révisée de ce même article dans son livre שתי בריכות ביער (*Deux mares dans la forêt*)⁶⁹⁵. En 1982 il publie un article supplémentaire sur les traductions de Goldberg dans son livre השיר הנכון (*Le poème exact*)⁶⁹⁶. Toutes ces publications font suite à la parution posthume, en 1975, de l'anthologie *Voix lointaines et proches*.

Les articles de Sandbank et d'Even-Zohar portent la marque de l'esprit de leur génération. Sans aller jusqu'à parler de recherches tendancieuses ou « engagées », force est de constater qu'à l'étude linguistico-culturelle se mêlent plus d'une fois des jugements de valeur rappelant fortement – surtout dans le cas de Sandbank – la mise en cause poétique de la pléiade moderniste par la génération de l'État⁶⁹⁷.

Dans un numéro suivant de la même revue⁶⁹⁸, le chercheur et traducteur de poésie Reuven Tsur (né en 1932) publie un article polémique qui tente de répondre à l'article de Shimon Sandbank consacré aux traductions des sonnets de Pétrarque. Tout en s'efforçant de réfuter, un à un, les raisonnements développés par Sandbank, Tsur offre, dans cet article, sa propre contribution à la recherche linguistique et stylistique sur les traductions de Goldberg. Il propose sa propre analyse des versions des sonnets pétrarquiens, sans pour autant situer explicitement les arguments de Sandbank – faute

⁶⁹³ Even-Zohar, 1975 *op. cit.*

⁶⁹⁴ Sandbank, 1975 *op. cit.*

⁶⁹⁵ Sandbank, 1976, *op. cit.* p. 122-151

⁶⁹⁶ Sandbank Shimon, « Lea Goldberg kimtargemet shira » (Sur Léa Goldberg comme traductrice de poésie), Sandbank Shimon, 1982, in *Hashir hanakhon* (Le poème exact), Sifriyat Po'lim, coll. poetika uvikoret, Tel-Aviv, 147 p. (p. 59-64; en hébreu).

⁶⁹⁷ Ainsi, dans l'œuvre golbergienne, Sandbank décèle "une répugnance portée à l'égard de la nature inégale et des méandres de la pensée et de l'émotion immédiates, lesquelles sont remplacées d'emblée par quelque chose d'organisé, d'aphorismatique (מכתבי), de symétrique, de lointain et de statique". Au terme de son article, il complimente Goldberg d'avoir su, dans ses deux derniers recueils plus proches de l'idéologie poétique des auteurs de la génération de l'État, « descendre de ces hauteurs » – il a alors à l'esprit les sonnets des années 1950 sur lesquels il porte un jugement sévère (Sandbank, 1975 *op. cit.* p. 30).

⁶⁹⁸ Tsur Reuven, 1977, « O'd a'l tirgumey Lea Goldberg vea'l shirata hamkorit » (Toujours au sujet des traductions de Léa Goldberg et de sa poésie en hébreu), *Hasifrut* n° 24, p.117-133 (en hébreu).

de perspective historique ? – dans un contexte de lutte générationnelle. Toujours dans le même numéro, Sandbank réplique à son tour brièvement⁶⁹⁹ à la réponse de Tsur, et c'est ainsi que se termine le premier (et dernier) acte de ce petit drame survenu dans le ciel calme de l'étude et de la critique des traductions en Israël. Il faudra attendre quelque 25 ans avant qu'une nouvelle étude sérieuse des traductions de Goldberg – celle du chercheur et traducteur Aminadav Dykman (né en 1958) – voie le jour⁷⁰⁰.

2.351 Even-Zohar analysant la traduction de « Spleen »

L'étude classique traitant de la traduction de Baudelaire par Goldberg est donc réalisée par Even-Zohar en 1975. Dans son article « *Le Spleen* de Baudelaire traduit par Léa Goldberg »⁷⁰¹, écrit dans la lignée des études formalistes et linguistiques de Roman Jakobson – notamment sa microscopie du dernier « Spleen »⁷⁰² ainsi que sa célèbre étude des « Chats » de Baudelaire⁷⁰³ réalisée en collaboration avec Claude Lévi-Strauss, Even-Zohar analyse en détail le texte goldbergien et énumère en conclusion les modifications systématiques introduites dans le texte traduit par rapport au texte baudelairien: 1. Perte d'information (beaucoup d'informations → peu d'informations); 2. Information spécifique et concrète → Information vague et générale; 3. Le registre du texte-cible est sensiblement plus élevé que celui du texte-source; 4. Déconstruction de structures sémantiques; 5. Perte d'intertextualité.

Ces modifications sont, pour une grande part, dues, selon Even-Zohar, à des coupes sémantiques (« simple suppression d'éléments informatifs ») ainsi qu'à des ajouts d'informations qui n'existent pas dans le poème original (« additions redondantes »), deux phénomènes découlant de la décision initiale de Goldberg – confrontée à la réalité prosodique et rythmique de la langue-cible – de conserver avant tout la forme poétique. En considérant les différentes modifications survenues dans le poème, Even-Zohar conclut que les suppressions dépendent surtout de l'emploi d'un

⁶⁹⁹ Sandbank Shimon, 1977, « Kama hea'rot lemaamaro shel Reuven Tsur » (Quelques remarques au sujet de l'article de Reuven Tsur), *Hasifrut* n° 24, p.134-135 (en hébreu).

⁷⁰⁰ Dykman, 2000 *op. cit.*

⁷⁰¹ Even-Zohar, 1975 *op. cit.*

⁷⁰² Jakobson, 1967 *op. cit.*

⁷⁰³ Jakobson et Lévi-Strauss, 1962 *op. cit.*

mètre régulier, alors que les ajouts sont imposés par l'emploi de la rime. C'est ainsi qu'il décrit les choix prosodiques de Goldberg qui entraînent donc, selon lui, une grande partie des changements sémantiques:

Léa Goldberg a transposé l'alexandrin en un anapeste très strictement régulier. Certes, le système syllabo-tonique s'étant imposé dans la poésie hébraïque, Léa Goldberg a tout naturellement opté pour une matrice syllabo-tonique. Or, la stricte contrainte de la longueur de vers a entraîné des pertes et des modifications qui n'auraient pas été nécessaires s'il n'y avait pas eu cette contrainte. [...] Une tradition équivalente, pour remplacer les mètres syllabiques, ne s'est jamais formée dans la poésie hébraïque. Dans la poésie russe on transforme habituellement l'alexandrin en un mètre de six iambes ; alors qu'en hébreu, Léa Goldberg a opté pour l'anapeste, probablement à cause de la tendance anapestique qu'on trouve *de facto* dans les premiers syntagmes de quelques-uns des vers du poème. [...] Afin de former un parallèle adéquat à la matrice métrique souple du poème, Goldberg avait en réalité deux alternatives : créer ex-nihilo, ou bien agir de manière opposée à l'attitude habituellement adoptée, par elle et par ses amis, dans ce domaine du langage poétique.⁷⁰⁴

La stricte régularité de l'anapeste employé et la longueur invariable du vers ont entraîné, dans la traduction de Goldberg, un emploi récurrent de généralisations (Information spécifique et concrète → Information vague et générale) souvent exprimé par le recours à des expressions consacrées, à des clichés et à des formules toutes faites. Pour illustrer cette tendance goldbergienne, Even-Zohar étudie sa traduction du premier vers du poème (« Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle »): שמי-קדרות נמוכים כגולל כי נסתמו, où il constate non seulement l'emploi implicite de la locution mishnique "לסתום את הגולל", ne figurant évidemment pas dans le vers baudelairien qui ne s'appuie sur aucune expression toute faite, mais aussi la transformation du mot *couvercle*, terme concret décrivant un objet familier et d'un emploi courant, en un terme recherché et beaucoup moins immédiat (גולל). Pour Even-

⁷⁰⁴ "לאה גולדברג העבירה את האלקסנדרייני לאנאפסט ממושטר לגמרי. המשקל הטוני-סילאבי השתלט על השירה העברית, ולג. בחרה אפוא באופן טבעי במאטריצה טונית-סילאבית. אבל המסגרת החמורה של אורך השורות גרמה לויתורים ולהזחות, שבלעדיה לא היו חייבים להתקיים. [...] לא נוצרה מסורת של אקוויוואלנטים למשקלים סילאביים בשירה העברית. בשירה הרוסית נהוג בדרך כלל להעביר את האלקסנדרייני לשישה יאמבים; בעברית בחרה לג. באנאפסט, במידה רבה מתוך התחשבות בנטייה האנאפסטית דה-פאקטו של הסינאגמות הראשונות של השיר [...] כדי ליצור מקבילה אדקוואטית מתאימה למאטריצה המשקלית הגמישה של השיר חייבת היתה לג. או ליצור יש מאין, או לפעול בניגוד למקובל עליה ועל חבריה בתחום זה של לשון השירה".

Even-Zohar, 1975 *op. cit.* p. 37, 41.

Zohar, il ne s'agit pas d'un simple choix malheureux mais d'un trait essentiel de la poétique de Goldberg :

Dans ce poème, qui ne compte pourtant pas parmi les plus crus ni les plus drastiques de Baudelaire, il existe néanmoins quelques détails qu'il convient d'observer à ce propos : ainsi, l'emploi du mot 'couvercle' (vers 1), accentué par sa place à la fin du vers et donc à la rime, est à coup sûr frappant. Il est intéressant de constater que Léa Goldberg a été incapable de digérer ce mot, le remplaçant (et avec lui l'image et la structure entières) par le mot rebattu גולל.⁷⁰⁵

Posant ensuite la question de savoir si Goldberg a sciemment privilégié des informations vagues et générales à celles plus concrètes et spécifiques ou bien si c'est par une prédisposition initiale la poussant à employer des expressions consacrées qu'elle en est venue à choisir structure sémantique plus abstraite, Even-Zohar reste indécis, les deux possibilités lui paraissant également envisageables.

Quant au registre de la traduction, Even-Zohar affirme que Goldberg a systématiquement tendance à employer un langage recherché et à privilégier un registre bien plus élevé que celui du texte baudelairien. Il rappelle que :

l'emploi d'un style élevé est un phénomène relatif, qu'il ne faut pas mesurer selon des critères anhistoriques au regard la langue « en général » mais au contraire en tenant compte du langage communément employé dans une littérature spécifique à un certain moment de son histoire. Certes, comparé à la littérature allemande, le langage de la littérature française est toujours élevé⁷⁰⁶.

Il conclut alors que la norme poétique dans le polysystème hébraïque à l'époque de Goldberg réclamait l'emploi d'un style particulièrement élevé, même par rapport à la poésie française du XIX^e siècle. Goldberg n'aurait donc fait qu'acquiescer à une norme générationnelle, mais cet acquiescement s'est avéré, aux yeux d'Even-Zohar, poétiquement lourd de conséquences.

⁷⁰⁵ "בשיר זה, שאינו דווקא מן השירים החריפים והדראסטיים של בודליר, יש כמה וכמה פרטים שיש לשים אליהם לב בתהום זה. למשל, השימוש במלה 'מכסה' (שורה 1), והבלטתה על ידי העמדתה במקום החרוז, הוא בודאי מדהים. מעניין של.ג. לא יכלה לעכל את המלה הזאת, והיא החליפה אותה (ואתה את כל התמונה ואת התבנית כולה) במלה השחוקה 'גולל'" *ibid.* p. 41.

⁷⁰⁶ "סגנון גבוה' הוא תופעה יחסית שיש למדוד אוצה לא בקני-מידה א-היסטוריים ורק בהשוואה ל'לשון בכלל', אלא על רקע לשון הספרות של ספרות מסוימת, ולשון הספרות של דור. כמוכן, בהשוואה לשירה הגרמנית, לשון השירה הצרפתית היא תמיד מוגבהת" *ibid.*

Sans m'attarder sur chacun des éléments de modification systématique décrits puis analysés par Even-Zohar, je tiens à citer la conclusion de son article, en apparence plutôt sévère à l'égard de Goldberg-traductrice mais la situant en fait dans un contexte linguistico-culturel plus large, à savoir le modèle russo-hébraïque:

Il ne s'agit pas d'un enchaînement de malentendus de la part de la traductrice, mais de décisions découlant d'un crédo littéraire cohérent. Pour dire les choses simplement, le poème de Baudelaire devient dans ce cas un poème de Goldberg, et même un poème tout à fait typique de son œuvre. Et comme il s'agit d'une poétesse expérimentée, le texte qu'elle rédige est éloquent, plein d'adresse. [...] A mon sens, il s'agit indubitablement d'un poème hébraïque et même, au regard d'un certain goût esthétique qui longtemps fut courant dans la poésie hébraïque, d'un bon poème. Néanmoins, mon analyse démontre clairement qu'il ne s'agit point d'un poème de Baudelaire. [...] Nous avons ici donc un exemple typique d'une *traduction équivalente*. Autrement dit, il s'agit d'une traduction dont les caractéristiques découlent avant tout d'une série de faits (ou de causes) appartenant au polysystème de la littérature *de la langue-cible*.⁷⁰⁷

La traduction de Goldberg peut en somme être caractérisée, dans les termes de la traductologie, d'*équivalente* et donc nettement orientée vers la langue-cible. (Dans le clivage séparant « sourciers » et « ciblistes »⁷⁰⁸, Goldberg – comme les autres tenants du modèle russo-hébraïque, Shlonsky et Alterman en tête – serait donc clairement à placer du côté des « ciblistes »).

2.352 Autres études

Dans son étude traitant des traductions des sonnets de Pétrarque,⁷⁰⁹ Shimon Sandbank arrive à des conclusions fort similaires. Ayant analysé les choix lexicaux,

⁷⁰⁷ "אין מדובר בשלשלת של אי-הבנות של מתרגם, אלא בהכרעות שהן פרי של תפיסה ספרותית קוהרנטית. כלומר, במלים פשוטות: במקרה זה שירו של בודליר הפך לשיר של לאה גולדברג - אופייני ומובהק לשירתה. מכיוון שהיא משוררת מנוסה, הטקסט שחיברה הוא רהוט, מיומן [...] נראה לי, שאין אמנם ספק שלפנינו שיר עברי, ולפי טעם מסוים שהיה רווח תקופה ארוכה בשירה העברית, ממיטב השירה, אבל הניתוח מראה בבירור שאין מדובר בשיר של בודליר [...] לפנינו אפוא דוגמה מובהקת של **תרגום אקוויוואלנטי**. כלומר, זהו תרגום שתכונותיו נובעות בראש ובראשונה מסידרה של עובדות (או גורמים) בתוך הרב-מערכת של **הספרות של לשון היעד**.

ibid. p. 41.

⁷⁰⁸ Pour employer la terminologie du traductologue français Jean-René Ladmiral (Ladmiral, 1994, *op. cit.*; Ladmiral, 2015 *op. cit.*).

stylistiques, grammaticaux et prosodiques de Goldberg dans ses traductions il identifie notamment les phénomènes suivants : simplification et déconstruction des structures grammaticales et syntaxiques ; le mètre employé, très régulier par rapport à l'original, crée une impression de monotonie ; des notions vagues sont préférées aux termes concrets ; le registre employé est très élevé.

Ayant étudié puis évalué ces traductions, Sandbank les rapproche de la poésie originale que Goldberg écrivait à cette époque et notamment de ses cycles de sonnets des années 1950, et constate une forte ressemblance entre les deux corpus, surtout au niveau formel et stylistique. Le jugement peu flatteur porté sur sa poétique de traductrice est donc applicable, dans une certaine mesure, également à son œuvre de poète. Certes, « en général la traductrice fait montre de la dextérité, de la musicalité, de la clarté et de la fluidité qui caractérisent toutes ses traductions de poésie »⁷¹⁰, déclare-t-il; mais il trouve dans ces traductions « une tendance essentielle » (נטייה) (יסודית) qui est révélatrice, non seulement, de la méthode de traduction de Goldberg mais aussi de sa poétique en général. Et Sandbank de conclure en ces termes que j'ai déjà cités :

On peut décrire cette tendance comme une répugnance portée à l'égard de la nature inégale et des méandres de la pensée et de l'émotion immédiates lesquelles sont remplacées d'emblée par quelque chose d'organisé, d'aphorismatique (מכתמי), de symétrique, de lointain et de statique.⁷¹¹

Dans l'article paru dans השיר הנכון, Sandbank élargit le champ de son observation pour parler de traductions d'autres poètes réalisées par Goldberg, parmi eux Charles Baudelaire :

Baudelaire qui est traduit ici plus que tout autre poète français et Trakl [l'autrichien Georg Trakl, 1887-1914] qui est traduit ici plus que tout autre poète germanophone sont tous les deux – que ce soit le fruit du hasard ou non – des poètes foncièrement étrangers (à des degrés divers) au tempérament de Léa Goldberg. C'est pour cette raison, me semble-t-il, qu'elle n'a pas réussi à leur trouver un équivalent hébraïque. Car les fleurs de Baudelaire et de Trakl sont celles du mal ; ce venin [...] ne pousse pas dans le jardin de Léa Goldberg. Lorsqu'elle traduit « Spleen » de Baudelaire ou

⁷⁰⁹ Sandbank, 1975 *op. cit.* p. 21.

⁷¹⁰ *ibid.*

⁷¹¹ *ibid.*

« Faubourg en été » de Trakl, la terrible tension entre la beauté de la forme et la profonde nausée se perd et se trouve privée de sa force.⁷¹²

Une nouvelle voix – celle du poète et traducteur Arie Sachs (1932-1992) – vient en 1988 s'ajouter à celles des deux chercheurs cités pour adopter partiellement leur point de vue sur les traductions poétiques de Goldberg tout en le nuancant. Dans une critique tardive de *Voix proches et lointaine*, il note:

TS Eliot écrit : l'on aurait tort de voir dans l'œuvre originale d'Ezra Pound et dans son œuvre de traducteur deux domaines distincts. Il en va de même pour les traductions poétiques de Léa Goldberg. Beaucoup de ces traductions sont, tout simplement, des poèmes hébraïques de grande valeur.⁷¹³

Dans la suite de ce texte, Sachs parle des traductions baudelairiennes de Goldberg comme de l'un de ses échecs dans le domaine de la traduction poétique. Il attribue cet échec à la distance, trop importante à ses yeux, entre l'univers de Goldberg et celui du poète parisien : « La picturalité ardente, démoniaque, de Baudelaire se fige sous sa main, clôturée dans des locutions froides et formelles qui détachent le lecteur et l'éloignent plutôt de l'expérience de l'original. »⁷¹⁴

Le dernier, dans cette série de textes traitant des traductions poétiques de Goldberg, est l'étude citée plus haut d'Aminadav Dykman⁷¹⁵. Les poèmes examinés dans cet article sont ses traductions des épigrammes latines, deux de ses traductions des sonnets de la *Vita Nuova* de Dante, trois de ses traductions des sonnets de Pétrarque et trois traductions du russe (les symbolistes Anenski et Ivanov et l'acméiste

⁷¹² "בודלר, שמתורגם כאן יותר מכל משורר צרפתי אחר, וטראקל, המתורגם כאן יותר מכל משורר גרמני אחר, הם במקרה או שלא במקרה (ובדרגות שונות) משוררים הזרים מיסודם למזגה של לאה גולדברג. מסיבה זו, נדמה לי, גם לא הצליחה להעמיד להם שווה-ערך עברי. וזאת בעיקר משום שהפרחים של בודלר ושל טראקל הם פרחי הרע. אותו ארס מפעפע [...] אינו גדל בגנה של לאה גולדברג. בתרגום 'ספלין' של בודלר או 'פרוור בשרב' של טראקל, מיטשטש המתח בין הצורה היפה והבחילה הקיצונית, וכוחו מידלדל".

Sandbank, 1982 op. cit. p. 144-145.

⁷¹³ "ת.ס. אליוט כתב: 'טעות היא לראות ביצירתו המקורית של פאונד ובתרגומו שתי חטיבות נפרדות'. הוא הדין לגבי תרגומי השירה של לאה גולדברג. רבים מן התרגומים האלה הם בפשטות שירי-מופת עבריים." Sachs Arie, 1988a, *Kalut hadaa't : reshivot ishiyot a'l teatron* (La légèreté de l'esprit : des notes personnelles sur le théâtre), Zmora-Bitan, Tel-Aviv, p. 181 (en hébreu).

⁷¹⁴ *ibid.* p. 182.

⁷¹⁵ Dykman, 2000 op. cit.

Akhmatova). Dykman, plus scientifiquement neutre que ses prédécesseurs dans l'étude des traductions, s'attarde surtout sur le caractère russe de l'activité traductrice de Goldberg. Celui-ci réside en premier lieu dans l'importance cruciale qu'elle accorde à la restitution des structures formelles des poèmes traduits, le résultat direct de cette préférence systématique étant la subordination de l'aspect thématique et des structures syntaxiques du poème à son aspect formel. D'autres traits « russes », évoqués par Dykman comme caractéristiques des traductions poétiques de Goldberg et de toute la pléiade moderniste, sont notamment le recours à des traductions intermédiaires ; la parenté immédiate entre la poésie originale et celle traduite ; la liberté avec laquelle sont traités des textes appartenant à des corpus chronologiquement ou géographiquement éloignés; le recours à des ajouts parfois étrangers aux poèmes originaux; et l'emploi fort récurrent dans toute réflexion sur la traduction du concept peu scientifique de 'l'esprit du poème' (רוח השיר) censé guider le traducteur dans son travail.

2.36 Léa Goldberg sur la traduction poétique

Léa Goldberg ne s'exprima jamais, à ma connaissance, sur sa propre activité de traductrice de poésie. Elle ressemble, en cela, aux autres représentants de la pléiade moderniste, peu enclins à s'auto-théoriser. Néanmoins, elle consacre un essai aux traductions poétiques d'Avraham Shlonsky où elle établit la liste des exigences auxquelles un traducteur de poésie est soumis :

- 1) Une inspiration tirant son origine de l'œuvre traduite ;
- 2) Une identification mentale du traducteur avec l'esprit de l'œuvre traduite;
- 3) Une maîtrise de la langue, de ses potentialités celées aussi bien que de ses possibilités formelles;
- 4) Un sens rythmique (en prose aussi);
- 5) Un choix sélectif de mots et de structures syntaxiques (comme dans l'original);
- 6) Une capacité de s'adapter à divers styles.⁷¹⁶

⁷¹⁶ "א" השראה, שמקורה ביצירה המתורגמת. ב) הזדהות נפשית של המתרגם עם רוח-היצירה שהוא מתרגמה. ג) שליטה בלשון, באפשרויותיה הפנימיות והפורמליות. ד) חוש ריתמוס (גם בפרוזה). ה) קפדנות בבחירת מלים ובניין פסוקים (כבמקור). ו) כוח-הסתגלות לסגנונות שונים."

Goldberg Léa, « Avraham Shlonsky kimtargem shira », in : Fichman Yaa'kov, Alterman Nathan et autres (éd.), 1950, *Yevul : kovetz ledivrey siffrut umakhshava i'm yovel Avraham Shlonsky* (Récolte : une sélection de textes littéraires et théoriques à l'occasion du cinquantième anniversaire d'Avraham Shlonsky), Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, p. 31-32 (en hébreu).

Cette liste est importante en ce qu'elle renseigne clairement sur la manière dont Goldberg perçoit la hiérarchie des différentes obligations du traducteur de poésie. Des termes vagues et imprécis, quasiment mystiques, comme « l'esprit du poème » ou encore « inspiration » précèdent, en ordre d'importance, des notions plus concrètes ou techniques. L'aspect formel et prosodique du poème, et sa restitution dans la langue d'arrivée, sont implicitement évoqués dans trois des six points (ou bien dans quatre, si l'on considère que la capacité d'adoption à divers styles touche, elle aussi, la forme), alors que l'aspect sémantique n'est évoqué – lui aussi implicitement – que dans l'allusion au choix sélectif de mots ainsi qu'à la capacité d'adaptation stylistique. Cette hiérarchie des principes de traduction, clairement exposée par la poétesse, peut être considérée comme une attestation théorique de ce que les études menées par Even-Zohar et Dykman ont décelé dans la pratique traductionnelle de Goldberg.

Sous son autre casquette, celle de chercheuse et d'enseignante, Golberg parle à plusieurs reprises de l'activité traductrice en général (mais relativement peu des traductions poétiques). Ainsi, dans un article de 1964 intitulé « Quelques observations au sujet de l'imitation et de la traduction en poésie »⁷¹⁷, qui traite des imitations de Pétrarque à la Renaissance, Goldberg exprime très clairement sa conviction que seul un poète peut traduire de la poésie :

Un traducteur qui n'est pas poète péchera presque inévitablement : son langage sera peu naturel, ses rimes artificielles, son écriture plate. Ces phénomènes ne se retrouvent que rarement dans les imitations, car l'imitateur est libre en tout, sauf pour les contraintes qu'il se donne à lui même et dont seule une partie est empruntée à son modèle. Si, en revanche, le traducteur est un poète habile et inspiré, il aura beau se soumettre délibérément au poème traduit, il ne pourra sans doute pas pour autant éviter d'imposer au poème ses propres habitudes et son propre style, parfois ses propres idées même. Aussi, sa réussite sera-t-elle, en définitif, bien plus proche de l'imitation que de la traduction.⁷¹⁸

⁷¹⁷ Goldberg Léa, « Bkhirot mesuyamot shel khikuy vetirgum beshira » (Considérations sur l'imitation et la traduction en matière de poésie), in: Goldberg, 1977, p. 51-56. [texte rédigé en anglais en 1964 et traduit en hébreu par Rina Litvin].

⁷¹⁸ "אם המתרגם אינו משורר, כמעט ודאי שיחטא בלשון בלתי-טבעית, בחרוזים מאולצים ובשטחיות - מה שניתן למצוא אך לעתים רחוקות בחיקוי, מפני שהחיקוי חופשי בכל, להוציא כללי שירה שהטיל על עצמו, ורק אחדים מכללים אלה שאולים מן המודל. כנגד-זה, אם המתרגם הוא אכן משורר טוב ובעל השראה, למרות כל השתעבדותו-מדעת לשיר המתורגם, ספק אם יצליח להימנע מלכפות על השיר את נוהגו וסגנונו שלו עצמו, ולעתים את רעיונותיו שלו. וכך, הישגו המוגמר יהיה קרוב הרבה יותר לחיקוי מאשר לתרגום".

Le langage peu naturel, les rimes artificielles et le style plat – le lot de toute traduction poétique réalisée par un non-poète (dans le cas d'une poésie rimée, bien entendu, le contexte étant celui de la Renaissance) – sont donc qualifiés de péché littéraire, alors que la subordination du poème traduit aux habitudes poétiques, au style voire même aux idées du poète-traducteur est qualifiée de réussite.

La conception, clairement exprimée par Goldberg, selon laquelle des privilèges particuliers doivent être accordés au poète-traducteur (conception qui serait considérée comme banale dans le contexte culturel russe) est sévèrement mise en cause par la traductologie contemporaine. Ainsi, par exemple, Antoine Berman, taxe-t-il implicitement les trop grandes libertés prises par les poètes-traducteurs de manque d'intégrité:

De Nombreux poètes modernes – Baudelaire, Mallarmé, George, Valéry, Rilke, Pasternak, Jouve, Celan, Supervielle, Robin, Paz, Deguy, Bonnefoy, etc. ont traduit d'autres poètes, et, pour presque tous, cette activité a marqué leur expérience poétique. Beaucoup – pas tous, pas les plus intègres – se sont crus autorisés à des libertés qu'ils ont justifié par des "lois" qui les dispenseraient des devoirs ordinaires des traducteurs. Il en a résulté (pensez par exemple à Rilke défigurant Louise Labé) des traductions qui ne sont au fond que des "recréations" libres. Il s'agit de formes hypertextuelles poétiques, que l'on n'a pas le droit de confondre avec des traductions.⁷¹⁹

ibid. p. 56.

⁷¹⁹ Berman Antoine, 1999, *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*, Seuil, coll. L'ordre philosophique, Paris, p. 40.

3. Arie Sachs, traducteur

3.1 Notes biographiques⁷²⁰

Arie Sachs naît le 24 Mars 1932 à Tel-Aviv. Il passe son enfance dans la vallée du Sharon près de Kfar Saba, où ses parents, originaires des Etats-Unis, possèdent une maison rurale et un grand verger d'orangers. Son père, l'agronome Mendes Sachs, est le propriétaire d'une compagnie d'exportation d'agrumes, et la famille mène une vie aisée. Arie Sachs fait ses études dans une école agricole puis au lycée Hertzliya de Tel-Aviv. En 1948, quelques mois avant la création de l'Etat d'Israël, Sachs, alors âgé de 16 ans, quitte les études et s'engage dans la Haganah, l'organisation paramilitaire intégrée plus tard dans l'armée israélienne. Il participe aux combats de la guerre de l'Indépendance d'Israël, puis retrouve son lycée où il passe son baccalauréat avant de se rengager dans l'armée à l'âge de 18 ans.

Entre 1952 et 1955 Sachs est étudiant en philosophie et littérature à l'Université John Hopkins de Baltimore, ville natale de son père. Il poursuit ses études à Harvard, puis, en 1956-7, à la Sorbonne où il est étudiant en Lettres françaises. En 1958-1960 il est étudiant-chercheur à Cambridge, et entre 1960 et 1962 il prépare son doctorat à l'Université Hébraïque de Jérusalem. Sa thèse, en Lettres anglaises, porte sur les expressions du désespoir religieux dans la littérature.

A partir de 1962 Sachs enseigne au département de langue et littérature anglaises à l'Université Hébraïque et s'intéresse de plus en plus au théâtre. La recherche dans ce domaine devient le centre de gravité de son activité universitaire, mais Sachs se passionne également pour les aspects pratiques de l'univers théâtral. Il se met à traduire en hébreu des pièces de théâtre, puis il dirige de petites représentations théâtrales dans le cadre de l'université. Ces activités deviennent plus

⁷²⁰ La vie et la biographie culturelle et linguistique de Sachs ne sont pas encore traités par la recherche littéraire, et aucune monographie n'est dédiée à ce jour à son œuvre. Pour combler quelques lacunes dans les informations que j'ai pu trouver j'ai consulté Gaby Eldor, première épouse d'Arie Sachs, que je tiens à remercier.

« sérieuses » lorsque, en 1970, il fonde le département des études théâtrales à l'Université Hébraïque et devient son premier directeur, puis lorsqu'il se met, à partir de cette même année, à travailler comme metteur en scène dans les grands théâtres de Jérusalem et de Tel-Aviv (La pièce allégorique *Everyman* montée au théâtre Hakhan, *Les Bacchantes* d'Euripide au Kameri de Tel-Aviv, *Le Docteur Faustus* de Christopher Marlowe au Théâtre National Habima...).

À partir des années 1970 Sachs publie également des poèmes et des traductions poétiques dans les grandes revues littéraires de l'époque comme סימן קריאה (*Point d'exclamation*) et עכשיו (*Maintenant*), et se fait une réputation d'auteur particulièrement audacieux qui traite des questions de sexe et d'hédonisme avec une hardiesse considérée par certains comme insolente. Il publie quatre recueils de poésie : זה היה יופי : (*C'était la beauté*) en 1973, פרדס (*Verger*) en 1976, הספר הוורוד (*Le livre rose*) en 1981, et l'anthologie poétique כוהל (*Alcool*) où sont regroupés ses poésies d'une trentaine années d'écriture, en 1988. Poète relativement peu prolifique, Sachs ne publie au total qu'une centaine de poèmes.

En plus de ses recueils poétiques, Sachs fait paraître quelques essais dont une étude sur la condition humaine selon l'homme de lettres anglais du 18ème siècle Samuel Johnson et un recueil de textes et réflexions sur le théâtre.

Connu pour son hédonisme déclaré, pour ses présentations théâtrales osées ainsi que pour ses festins où les convives étaient surtout des poètes et des comédiens, Sachs était considéré comme une des figures incontournables de la bohème de Jérusalem dans les années 1960 et 1970.

Marié trois fois, Sachs est père de trois enfants. Atteint d'une attaque cérébrale en 1990 et resté paralysé, il meurt deux ans plus tard à Jérusalem âgé de soixante ans.

3.2 Langues

Né en Palestine (alors sous Mandat britannique), Arie Sachs est un des premiers poètes de l'hébreu moderne à avoir l'hébreu pour première langue, même s'il ne s'agit pas, à proprement parler, de sa langue maternelle. Il se distingue, en cela, d'un grand nombre de poètes hébraïques de sa génération⁷²¹ qui, nés en Europe, apprennent l'hébreu tardivement⁷²². Issu d'une famille anglophone, Sachs fait également exception à l'égard des quelques autres poètes de la génération de l'État nés en Palestine, mais dont les familles sont originaires d'Europe de l'Est ou d'Europe Centrale.

Ainsi, parmi les figures essentielles de la génération dite de l'État, on peut compter Nathan Zach (né en 1930 à Berlin), Yehuda Amichai (Würzburg en Bavière 1924 – Jérusalem 2000) ou encore Dan Pagis (Radautz en Bukovine 1930 – Jérusalem 1986), ayant tous le trois l'allemand pour première langue et, plus tard, pour langue de culture et de lecture (avec l'anglais)⁷²³. Parmi les poètes de cette génération nés en Palestine évoquons les noms de David Avidan (Tel-Aviv 1934 – Tel-Aviv 1995), de Dahlia Rabikovitch (Ramat-Gan 1935 – Tel-Aviv 2005), d'Arie Sivan (Tel-Aviv 1929 – Tel-Aviv 2015), ou encore de Moshe Dor (Tel-Aviv 1932 – Tel-Aviv 2016) ayant tous l'hébreu pour première langue et l'anglais pour langue étrangère principale⁷²⁴.

Sachs a donc l'anglais pour langue maternelle (et paternelle), et c'est dans cette langue qu'il communique, même adulte, avec ses parents⁷²⁵, même si son hébreu n'a

⁷²¹ À savoir, les poètes nés dans les années 1930 ou un peu avant (à l'exception de Yehuda Amichai, né en 1924 mais considéré néanmoins comme une des figures-phares de cette génération) regroupés communément sous l'appellation très générale de « génération de l'État ». Né en 1932, Arie Sachs fait partie - chronologiquement et culturellement - de cette génération, même s'il ne commence à publier et à se faire un nom en tant que poète que vers la fin des années 1960, c'est-à-dire bien après les débuts poétiques de la plupart de ces collègues.

⁷²² Comparés aux poètes des générations précédentes qui - pour une grande partie - apprennent l'hébreu dans un cadre religieux ou semi-religieux dès la tendre enfance. Ceci est vrai pour la quasi-totalité des poètes de la génération de la Renaissance, mais aussi pour des poètes (hommes) appartenant à des générations plus récentes comme David Vogel ou Avraham Shlonsky.

⁷²³ Notons que si, dans les générations précédentes des poètes de l'hébreu moderne, l'allemand jouait souvent le rôle de première (ou deuxième) langue de culture, son statut de langue maternelle de futurs poètes appartenant au canon hébraïque moderne n'existait pas avant la génération de l'État.

⁷²⁴ Parmi les poètes ayant commencé à publier dans les années 1960 qui ont l'hébreu pour langue maternelle, citons les noms de Yona Wollach, Aharon Shabtai et Yair Hurvitz; le poète Meir Wieseltier, né à Moscou, arrive en Israël à l'âge de huit ans.

⁷²⁵ Information qui me fut confiée par Gaby Eldor, première épouse de Sachs.

pas la moindre trace d'accent étranger⁷²⁶. Il fait ses études universitaires en anglais – d'abord aux Etats-Unis puis en Grande Bretagne – et rédige plus tard des publications universitaires dans cette langue. À Jérusalem, Sachs se lie d'amitié avec un groupe de poètes anglophones écrivant en hébreu ou en anglais, dont Dennis Silk⁷²⁷, Harold Schimmel⁷²⁸ et T. Carmi⁷²⁹. De tout ce groupe, noyau dur de la bohème de Jérusalem des années 1960-1970, Sachs est le seul « autochtone ». Il est aussi le seul parmi eux à ne traduire que vers l'hébreu, et jamais (du moins en ce qui concerne les belles-lettres) vers l'anglais.

Sachs, professeur en Lettres Anglaises, est un spécialiste de la littérature écrite en vieil-anglais et en moyen-anglais dont il traduit en hébreu quelques pièces (des extraits du poème épique *Beowulf*, le drame allégorique *Everyman...*).

Sa maîtrise du français, en revanche, est moins clairement attestée. Certes, il a passé l'année scolaire 1956-7 à Paris où il faisait des études de Lettres Françaises à la Sorbonne, mais on a du mal à mesurer sa réelle connaissance de la langue française. À en croire le témoignage de sa première épouse, qui me fut confié à l'oral, Sachs « se débrouillait » en français et pouvait lire la littérature française sans avoir recours à des traductions, sans pour autant se sentir à l'aise dans cette langue.

Certes, Sachs est un intellectuel et un homme de grande culture. Mais, pour des raisons biographiques, ce n'est pas un polyglotte à la manière des poètes hébraïques nés en diaspora. Il est parfaitement bilingue et maîtrise à la perfection l'hébreu et l'anglais, mais, à part ces deux langues, il n'a que le français pour langue de culture supplémentaire, avec quelques notions de latin qu'il a apprises à l'université.

⁷²⁶ « Arie Sachs est sans doute le seul spécialiste de littérature anglaise en Israël qui a l'accent d'un *sabra* en hébreu, sans aucune trace du *r* américain ».

Barnea Nahum, 26.9.1969, « Haprofesor bedjins » (Le professeur en jean), *Davar*, p. 26-30 (en hébreu) [interview avec Arie Sachs].

⁷²⁷ Dennis Silk (Londres 1928 - Jérusalem 1998), poète, traducteur et dramaturge anglophone né en Grande-Bretagne, s'installe à Jérusalem à l'âge de 26 ans.

⁷²⁸ Harold Schimmel (né à New-Jersey 1935), poète et traducteur vivant à Jérusalem depuis 1962. Schimmel écrit sa poésie en hébreu et traduit des poètes comme Avot Yeshurun, Uri Tsvi Grinberg ou Esther Raab de l'hébreu vers sa langue maternelle.

⁷²⁹ T. Carmi (de son vrai nom Carmi Tcharny, New-York 1925 - Jérusalem 1994), poète et traducteur israélien installé en Palestine (sous mandat britannique) en 1947. Carmi traduit en hébreu, entre autres, des pièces de Shakespeare, et traduit de l'hébreu en anglais un grand nombre de poésies. Il réalise pour les éditions Penguin une anthologie de la poésie hébraïque classique et moderne où il est responsable de l'intégralité des traductions.

3.3 Les traductions

3.31 Un aperçu général

Sachs préfère, en général, parler de « versions hébraïques » (בוסה עבריי) voire même d'« imitations » ou de « poèmes sur les pas de... » (שירים בעקבות...) ⁷³⁰, plutôt que de traductions à proprement parler. J'examinerai ces notions en détail dans la suite de ce chapitre en les plaçant dans leur contexte culturel. Cependant, pour des raisons de facilité et de cohérence, je maintiens pour l'instant le terme de *traduction*, qu'il s'agisse d'un texte littéraire rendu en hébreu directement ou par le biais d'une langue-tierce.

Les deux genres littéraires concernés par l'activité traductrice de Sachs sont le théâtre et la poésie. Sa langue-source principale, dans ces deux cas, est l'anglais, mais il traduit également un grand nombre de textes, poétiques notamment, de langues qu'il ne connaît pas, en s'appuyant sur l'anglais comme langue intermédiaire.

Notons que le recours à une langue-tierce est un phénomène assez rare pour un poète de la génération de Sachs ⁷³¹. En effet, la prétention à ne traduire que directement depuis la langue-source constitue un des traits principaux qui distinguent l'activité traductionnelle des auteurs-traducteurs de la génération de l'État de celle de leurs prédécesseurs de la génération « moderniste » qui s'appuyaient sur le modèle « russo-hébraïque ». Il est d'ailleurs probable que cette « atteinte » aux normes

⁷³⁰ Voir par exemple les titres qu'il donne au recueil de ses traductions de la poésie de la Renaissance et du Baroque anglais: בעקבות הרנסאנס והבארוק (*Sur les pas de la Renaissance et du Baroque*) en hébreu, et *Hebrew Imitations of Renaissance and Baroque Poetry* en anglais : Sachs Arie (trad.), 1983, *Bei'kvot harenesans vehabarok : shirim* (Sur les pas de la Renaissance et du Baroque : shirim), A'm O'ved, Tel-Aviv, 55 p. (en hébreu)

⁷³¹ D'autres exemples notables d'une démarche analogue, entreprise par des poètes-traducteurs de cette génération, sont les traductions des chansons populaires arabes effectuées par Nathan Zach (avec le poète palestino-israélien Rachid Housain) recueillies dans l'anthologie דקלים ותמרים (Palmiers et Dattes, Dvir, Tel-Aviv, 1967); ou les traductions que David Avidan effectue, dans les années 1990, sur la base de traductions mot-à-mot, de poèmes d'auteurs russes installés en Israël. Il s'agit cependant de cas exceptionnels, plutôt marginaux dans l'œuvre des auteurs en question, qui ne font que confirmer la règle.

traductionnelles de sa génération est l'une des raisons pour lesquelles Sachs préfère éviter le terme de traduction et le remplace par celui de « version hébraïque », etc.

3.32 Traductions pour le théâtre

Les pièces que Sachs traduit pour le théâtre sont destinées à être présentées sur scène, et aucune d'elles n'est publiée sous forme de livre. De l'anglais il traduit, entre autres, le drame allégorique du 15^{ème} siècle *Everyman* (présenté en 1969), Le mystère du 15^{ème} siècle *Le Déluge*, extrait des *Chester Mystery Plays* (1976) et le drame élisabéthain *Docteur Faustus* de Christopher Marlowe (1973). D'autres textes classiques qu'il rend en hébreu pour les faire présenter sur la scène israélienne sont : *La paix* d'Aristophane (1968), *Les Bacchantes* d'Euripide (1971) et les textes dramatiques de l'auteur de théâtre nô japonais Zeami Motokiyo (1363-1443 ; la pièce dans la traduction de Sachs est jouée en 1972). Ces derniers textes sont traduits par l'intermédiaire de l'anglais.

3.33 Traductions poétiques

Les traductions poétiques de Sachs, en revanche, sont réunies dans plusieurs anthologies. En voici la liste (selon l'ordre de la parution) avec des remarques concernant le contexte culturel et littéraire de chacun de ces livres et la place qu'ils occupent à la fois dans l'œuvre de Sachs et dans le polysystème de la littérature israélienne :

1. זה היה יופי (*C'était la beauté*)⁷³² et פרדס (*Verger*)⁷³³, premier et deuxième recueils poétiques de Sachs (1973 et 1976 respectivement). Ils comprennent – en plus de poèmes originaux de l'auteur – quelques traductions poétiques publiées

⁷³² Sachs Arie, 1973, *Ze haya yofi* (C'était une beauté), Sifrey Akhshav, Tel-Aviv, 24 p. (en hébreu).

⁷³³ Sachs Arie, 1976, *Pardes : shirim* (Verger : poèmes), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 61 p. (en hébreu).

originellement, pour la plupart, dans des revues littéraires. Dans *זה היה יופי*, on trouve une section consacrée à des poésies du baroque anglais (intitulée *הרוזים מתוקים מן המאה ה-17*, *Des vers doux du 17ème siècle*) lesquelles seront reprises en 1983 dans l'anthologie que Sachs consacre à la poésie anglaise de la Renaissance et du baroque. Dans *פרדס*, en revanche, la section consacrée à des traductions de poésie rassemble des textes traduits du français⁷³⁴ : neuf poèmes de Baudelaire, un poème de Stéphane Mallarmé (« Tombeau »), deux poèmes d'Arthur Rimbaud (« Voyelles » et « Les chercheuses de poux ») et un poème de Paul Valéry (« Hélène »).

Cette réunion, dans un même recueil, de pièces originales à côté de poésies traduites⁷³⁵, témoigne sans doute de l'importance accordée par Sachs à ses traductions ; mais, dans le même temps, elle témoigne assurément d'une certaine parenté poétique assumée entre ces deux types de textes.

2. Un choix des *Dream Songs* du poète américain John Berryman (1914-1972), paru aux éditions Masada en 1978, avec introduction et notes du traducteur⁷³⁶. Berryman, une figure essentielle de la poésie américaine de la seconde moitié du XX^e siècle, est considéré comme un des chefs de file du courant confessionnel (*Confessional Poetry*). Manifestement, son œuvre a exercé une influence majeure sur la poésie de Sachs. Celui-ci exprime en effet, dans les notes explicatives souvent très personnelles qui accompagnent ses traductions, sa passion pour la poésie de cet auteur américain qui s'est suicidé en 1972.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, malgré la très grande importance de la poésie anglo-américaine dans la formation de la poésie hébraïque de la génération de l'État, ce choix des *Dream Songs* est le tout premier recueil poétique consacré à un poète anglo-américain à voir le jour en hébreu dans la traduction d'un auteur appartenant à cette génération. En effet, des poètes-traducteurs comme Nathan Zach ou Yehudah Amichai, tout en avouant leur grande dette à l'égard de la poésie anglo-

⁷³⁴ Les traductions de poésie française effectuées par Sachs seront traitées séparément. Voir Ch.2 3.35.

⁷³⁵ Procédé peu courant dans la génération de Sachs. Un des rares exemples d'une démarche analogue, bien que plus tardive, est celle de Dahlia Rabikovitch qui intègre des traductions de poésies de TS Eliot, d'Edgar Poe et de Yeats dans son recueil *Tehom Kore* (L'appel du gouffre) de 1975.

⁷³⁶ Sachs Arie (trad.), [Berryman John], 1978, *Shirey khalom* (Dream songs), Masada, Ramat Gan, 102 p. (en hébreu).

américaine du vingtième siècle, ne la traduisent guère⁷³⁷; même David Avidan qui a traduit un certain nombre de poèmes de T.S. Eliot, de W.B. Yeats ou de Robert Frost (parus dans la presse littéraire) n'a jamais fait paraître de recueil de poésies traduites de l'anglais.

Citons à ce propos un des disciples et héritiers immédiats de la génération de l'État, le poète Meir Wieseltier, qui écrit (au sujet du recueil des traductions de Yeats publié en 2000 par Shimon Sandbank⁷³⁸) :

[...] Aucun de tous ces créateurs de la nouvelle poésie israélienne ne s'est engagé dans une vaste traduction d'un poète américain ou anglais du XX^e siècle, un de ceux qu'ils avaient lus et intériorisés. D'aucuns ont traduit quelques poèmes épars, mais rien de plus. Même ceux qui se sont consacrés, pendant des années, à la traduction poétique, ont habituellement pris pour source des poètes des siècles passés (Aharon Shabtai et les Grecs Anciens, moi-même et Shakespeare...). Même les traducteurs qui ne sont pas des poètes actifs (ou qui sont des poètes mineurs dont la contribution essentielle relève du domaine de la traduction) n'ont presque jamais entrepris, à ce jour, la traduction d'un moderniste anglais ou américain de premier plan ; ceux qui l'ont fait, par ci par là, sont justement ceux qui n'étaient pas en mesure de remplir cette tâche comme il fallait, et les recueils qui en ont résulté sont sans grande importance.⁷³⁹

Dans son argumentation, globalement juste, Wieseltier omet néanmoins d'évoquer le cas particulier de la traduction de Berryman publiée par Sachs en 1978, qui n'est donc que l'exception qui confirme la règle.

⁷³⁷ Le premier recueil de poésies traduites de l'anglais par Nathan Zach, *Kaddish et autres poèmes* d'Allen Ginsberg, ne paraît qu'en 1988, trente-trois ans après la parution du premier recueil poétique de Zach et quelque trois décennies après l'introduction dans la poésie israélienne des mœurs et du style de la poésie anglo-américaine dont Zach est responsable plus qu'aucune autre figure. Amichai, quant à lui, n'a traduit aucun recueil poétique de l'anglais.

⁷³⁸ Chronologiquement parlant, Sandbank (né en 1933) appartient à cette même génération, mais il s'agit d'un traducteur « professionnel » qui n'est pas poète. Sa première traduction, intégralement consacrée à un moderniste anglophone - l'Irlandais WB Yeats -, date de 2000.

⁷³⁹ "איש מכל אלה, מכונני השירה הישראלית החדשה, לא נטל על עצמו להעמיד תרגום מקיף של משורר אנגלי או אמריקאי בן המאה ה-20, מאלה שאותם קרא והפנים. היו שתרגמו שירים בודדים, לא יותר מכך. אפילו אלה מאתנו שהקדישו שנים לתרגום שירה, תרגמו בעיקר משוררים בני מאות אחרות (אהרן שבתאי את היוונים, הח"מ את שקספיר). גם מתרגמים שאינם משוררים פעילים (או שהם משוררים מינוריים, שעיקר תרומתם בתרגום) כמעט שלא התמודדו עד כה עם מודרניסט אנגלי או אמריקאי מן המעלה הראשונה. מי שעסקו בכך פה ושם היו אנשים שלא היו מסוגלים לעשות המלאכה, וספרים אלה הם אותיות פורחות ותו לא."

Wieseltier Meir, 13.9.2000 « Hakeisar haakharon shel bizantyon » (Le dernier empereur de Byzance), *Haaretz sfarim* (en hébreu).

3. בעקבות הרנסאנס והבארוק (*Sur les pas de la Renaissance et du Baroque*)⁷⁴⁰, anthologie parue aux éditions A'm O'ved en 1983. Sachs y rassemble ses versions hébraïques de 35 poèmes anglais rédigés par quelque vingt auteurs différents. L'ordre des poèmes n'est ni chronologique ni alphabétique. Sachs ne suit pas non plus une logique liée à des mouvements littéraires, mais organise son anthologie en fonction de ses goûts, selon ce qu'il affirme dans la préface du livre⁷⁴¹.

Parmi les auteurs qui y sont « représentés » avec plusieurs poèmes, on trouve les poètes « métaphysiques » John Donne⁷⁴² (cinq pièces), George Herbert (deux pièces) et Andrew Marvell (deux pièces), ainsi que Robert Herrick⁷⁴³ (cinq pièces), John Wilmot, Comte de Rochester⁷⁴⁴ (deux pièces) et Thomas Carew (deux pièces).

En lisant les poésies choisies par Sachs pour figurer dans son anthologie on constate une nette prédilection pour les pièces érotiques, voire grivoises, qui constituent une partie importante du livre, malgré la présence de quelques pièces élégiaques ou d'inspiration religieuse. Dans la préface du traducteur, la place de choix réservée à la poésie érotique n'est pas soulignée :

Dans les rigoureuses formes de cette culture en plein épanouissement les poètes anglais versaient la matière poétique éternelle qu'est le sentiment et ses nuances que l'on connaît : l'émerveillement, la déception, la haine, l'angoisse de la mort, le simple désir sexuel (חרמנות פשוטה), la folie, le mépris, le désespoir. C'est à tout ceci que j'ai tenté d'être fidèle.⁷⁴⁵

Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un choix très personnel qui ne tient pas forcément compte de la place respective qu'occupent ces poètes dans l'histoire de la littérature anglaise, mais bien davantage des affinités poétiques du traducteur, comme en

⁷⁴⁰ Sachs Arie (trad.), 1983, *Bei'kvot harenesans vehabarok : shirim* (Sur les pas de la Renaissance et du Baroque : shirim), A'm O'ved, Tel-Aviv, 55 p. (en hébreu).

⁷⁴¹ *ibid.* p. 9.

⁷⁴² « J'ai toujours regardé Donne comme mon frère aîné » (*ibid.*)

⁷⁴³ « Le caractère sophistiqué et la magie qui lui sont propres me consolèrent dans des moments difficiles » (*ibid.*)

⁷⁴⁴ « Ce comte débauché et vulgaire mais si délicat me passionne bien davantage que quelques autres poètes considérés comme plus 'importants' » (*ibid.*)

⁷⁴⁵ "כי בתבניות חמורות של תרבות פורחת יצקו משוררי אנגליה את חומר השירה של כל הזמנים, שהוא הרגש, על גווניו המוכרים: התפעלות, אכזבה, תיעוב, פחד מוות, חרמנות פשוטה, שגעון, בוז, יאוש. לאלה, כמיטב יכולתי, ניסיתי להיות נאמן." (*ibid.* p. 9-10)

témoignent ses annotations fort subjectives et délibérément peu « scientifiques » dans la préface et en marge des poèmes.

Cette anthologie, la première de son espèce en hébreu, n'a donc pas pour objectif principal de remplir une lacune poétique ou d'accomplir une quelconque mission culturelle, mais de faire partie de l'œuvre personnelle de l'auteur-traducteur. En cela, elle va d'ailleurs dans la logique générale de la génération de l'État dont les auteurs sont, pour la plupart, peu enclins à œuvrer « pour la culture » et à entreprendre, dans cette optique, des projets traductionnels collectifs. Le travail collectif au nom de la culture hébraïque n'est décidément plus au goût du jour aux yeux des poètes de la nouvelle génération. Ils diffèrent en cela nettement de leurs prédécesseurs des générations de la Renaissance hébraïque et du Modernisme des années 1930-1950, très conscients du rôle culturel, et même pédagogique, de leurs traductions.

4. מבחר השירה הארוטית: מעלילות גלגמש ועד לאונרד כהן (*Un choix de poésies érotiques : depuis l'épopée de Gilgamesh jusqu'à Leonard Cohen*), paru aux éditions Keter en 1988⁷⁴⁶. Ce grand choix de poésies de toutes les époques, effectué par le traducteur, est divisé en deux grands chapitres : Le premier, *Eros en Occident et dans le Nord*, comprenant des poèmes antiques et modernes d'Europe et d'Amérique du Nord, et le deuxième, *Eros en Orient et dans le Sud*, où sont regroupées des pièces antiques et modernes d'Asie orientale, du Moyen-Orient et d'Afrique. Le premier chapitre comprend 80 poèmes et 38 auteurs (dont deux anonymes), alors que le second, plus modeste, compte 24 poèmes, en grande partie d'auteurs anonymes.

On retrouve dans cette anthologie thématique un certain nombre des traductions poétiques déjà publiées dans les anciens recueils de Sachs (quatre poèmes de John Berryman, sept des neuf poèmes de Baudelaire parus dans ספר, deux des poèmes de John Donne parus dans son choix de poésies de la Renaissance et du Baroque, etc.), mais la majeure partie des traductions sont inédites. L'ordre est globalement chronologique, en ce qui concerne le premier chapitre, et beaucoup plus flou dans le deuxième.

⁷⁴⁶ Sachs, 1988 op. cit.
217

Les pièces les plus anciennes sont extraites de l'épopée de Gilgamesh, d'un hymne en l'honneur de la déesse Ishtar et de la Rig-Veda hindoue ; de la poésie de la Grèce antique sont incluses deux pièces lyriques (d'Anacréon et de Sappho) ; l'Antiquité Romaine est représentée avec 7 poèmes de Catulle et 1 morceau d'Ovide extrait des *Amours* ; Parmi les autres pièces, on compte une vingtaine de poèmes de la Renaissance et du Baroque anglais et italiens ; 14 traductions de symbolistes français (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Pierre Louÿs, Paul Valéry) ; 2 poèmes de Heine ; 5 poèmes de l'alexandrin Constantin Cavafis ; 16 poèmes anglo-américains modernes (dont les 4 traductions de Berryman ; 2 traductions des poètes anglophones de Jérusalem Harold Schimmel et Denis Silk, amis de Sachs ; et 3 poèmes du chanteur canadien Leonard Cohen). De la poésie « de l'Orient et du Sud », on trouve, en plus des pièces déjà citées, 7 poèmes japonais classiques ; 8 textes tamiles ; 1 poème chinois classique ; 1 poème arabe palestinien ; 1 poème afghan ; et 1 poème traditionnel africain.

Des nombreuses langues-source en question, Sachs ne maîtrise, nous l'avons vu, que deux. La majeure partie de ces textes sont donc traduits indirectement, sans doute par le biais de traductions anglaises. Le choix est, une fois encore, éminemment personnel, sans aucune prétention historique ou scientifique :

Ce choix est absolument personnel. [...] Pour employer un langage érotique, je ne choisis que les poèmes dont la langue me charmait (ou bien leur traduction dans une langue que je comprends) et qui se donnait à ma langue. Parfois tout de suite et, dans d'autres cas, après une longue cour faite avec entêtement.⁷⁴⁷

⁷⁴⁷ "המבחר הזה הוא אישי לגמרי [...] אם להשתמש במשל אירוטי, בחרתי רק באותם שירים אשר הקסימו אותי בלשונם (או בתרגומם ללשון אשר אני שומע אותה) וגם התמסרו ללשון שלי. לפעמים התמסרו מיד ולפעמים רק אחרי חיזור ממושך ועקשני." *ibid.* p. 11.

3.34 Versions hébraïques et poèmes sur le pas de...

Dans sa préface au recueil des traductions de la poésie anglaise de la Renaissance et du Baroque, intitulée *Pourquoi sur les pas de...* (מדוע בעקבות), Sachs explique succinctement son choix d'éviter le terme de *traduction* :

Je les appelai 'poèmes sur les pas de la renaissance et du Baroque' plutôt que 'traductions de la poésie de la Renaissance et du Baroque' parce que le mot 'traduction' dégouline de sueur. Certes, les poèmes, eux aussi, peuvent transpirer parfois – chaque poète le sait – mais il s'agit d'une toute autre transpiration; et un bon poème ne mouille nullement son lecteur⁷⁴⁸.

Après cette brève définition qui n'en est pas une, Sachs explique, en quelques phrases, les principes et l'organisation de son choix, puis il ajoute :

La Renaissance et le Baroque sont faits de recettes. Comme un excellent livre de cuisine. On y trouve des sonnets, des rimes nobles, une proportion exacte d'épigrammes et d'allégories courantes, même les fioritures y sont bien dosées. Va trouver le moyen de suivre toutes ses danses charmantes tout en restant naturel. Va trouver le moyen d'être naturel en hébreu.⁷⁴⁹

Dans la préface de son anthologie de la poésie érotique, Sachs décrit plus concrètement la distinction qu'il fait entre « traduction » et « version hébraïque ». En effet, il va jusqu'à parler du texte-source – du moins pour des poésies considérées par lui comme périphériques par rapport aux langues et aux cultures qui lui sont proches – comme d'un modèle ou bien comme d'une simple inspiration lui servant de base pour une nouvelle « version hébraïque »:

⁷⁴⁸ "כיניתי אותם 'שירים בעקבות הרנסאנס והבארוק' ולא 'תרגומים משירת הרנסאנס והבארוק' משום שהמלה 'תרגומים' נוטפת זיעה. גם שירים -- כל מי שכתב שירה יודע זאת -- נוטפים לעתים זיעה, אבל הזיעה אחרת, ואם השיר טוב היא לא מרטיבה את הקורא".

Sachs, 1983 op. cit. p. 9.

⁷⁴⁹ "הרנסאנס והבארוק עשויים מתכונים. כמו ספר בישול מעולה. יש סונטות, יש חרוז אציל, יש מינון מדויק של מכתמים ומשלים מקובלים, ואפילו צורות עיטור קצובות. לך תהיה טבעי בעקבות ריקודים חינניים כאלה. לך תהיה טבעי בעברית." *ibid.*

En rendant [en hébreu] des poèmes contemporains je tentai de m'astreindre à une fidélité littérale. En ce qui concerne les poésies de générations antérieures et de cultures lointaines, je les ai traduites plus librement, en supposant que je ne leur nuirais pas si je les prenais pour modèles, ou comme muses, qui inspireraient des versions hébraïques écrites 'selon' ou 'en suivant'.⁷⁵⁰

Cet exemple extrême de « domestication » (*domesticating translation*)⁷⁵¹, pour reprendre la terminologie popularisée par le traductologue américain Lawrence Venuti, est observable dans la majeure partie des traductions poétiques signées Arie Sachs⁷⁵². Il emploie sciemment des anachronismes, il fait intervenir des termes appartenant au langage familier et argotique (même lorsque ceux-ci ne figurent nullement dans le texte-source), il modifie radicalement la forme poétique (entre autres, des poèmes rimés et en mètre régulier sont rendus en vers libres en hébreu, et à l'inverse, des poèmes en vers libres se trouvent rimés et mesurés en mètres réguliers), il élimine parfois des vers entiers, etc.

Même les titres des poèmes sont parfois modifiés. Ainsi, la cinquième élégie du premier livre des *Amours* d'Ovide porte, dans la traduction de Sachs, le titre allemand (en lettres hébraïques) שלאף שטונדה (« Schlafstunde »; germanisme qu'on emploie en hébreu pour l'heure de la sieste); Le sonnet baudelairien « La Fontaine du sang » porte le titre בין שפתי זונות (*Entre des lèvres de putains*); un poème érotique de l'Arétin, dans lequel l'auteur parodie un dialogue entre un prêtre et un croyant débauché, est intitulé על פי ההלכה (*selon la Halakha*); etc.

⁷⁵⁰ "כשהעתקתי שירים בני-זמננו חתרתי לנאמנות מילולית. בשירי דורות קודמים ותרבויות רחוקות תרגמתי ביתר חופש, מתוך הנחה שלא ייפגעו אם אשתמש בהם כמודלים או כמוזות לנוסחים עבריים 'על פי' או 'בעקבות'".

Sachs, 1988 op. cit. p. 11.

⁷⁵¹ La domestication, dans le domaine de la traductologie, est une stratégie qui cherche à acclimater le texte-source et à le « naturaliser » pour le rendre conforme aux normes de la culture-cible, parfois en estompant ou en gommant son origine étrangère (par opposition à la notion de « foreignization », « exotisation » en français, stratégie sourcière, qui met volontiers en évidence le caractère étranger du texte traduit). L'innovation de Venuti, dans ce domaine, réside surtout dans la dimension idéologique et éthique qu'il attribue à ces termes. Pour Venuti, la domestication, en traduction, est une forme de colonisation culturelle ethnocentrique.

Voir Venuti Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility, A History of Translation*, Routledge London and New York, 324 p.

⁷⁵² Par ailleurs, la « fidélité littérale », que Sachs prétend avoir tenté de préserver dans ses traductions de poésie contemporaines se vérifie surtout pour ses versions hébraïques, plutôt littérales, des poèmes de Berryman; dans ses traductions d'autres poètes contemporains, réunies dans l'anthologie de la poésie érotique, s'il s'éloigne davantage de l'original, il ne prend pas autant de libertés que dans ses traductions de textes anciens ou appartenant à des cultures géographiquement ou culturellement éloignées.

Ces procédés tirent leur origine de la pensée et de l'activité traductionnelles du poète américain Ezra Pound (1885-1972), éloquemment exprimées dans son célèbre slogan « Make it new! »⁷⁵³, et, plus encore, de la variante à cette méthode proposée par un de ses disciples, le poète Robert Lowell (1917-1977), dans son recueil *Imitations* (1961)⁷⁵⁴.

L'importance des innovations de Pound dans ce domaine n'a plus besoin d'être démontrée. Voici ce qu'en écrit George Steiner dans son introduction à l'anthologie *Poem into Poem, World Poetry in Modern Verse Translation* :

[...] central to the manner and controversial liberties of the modern form, is the achievement of one man. If our age of poetic translation rivals that of Golding, Gavin Douglas and Chapman, it is because of the teaching and example of Ezra Pound. The whole of Pound's writing may be seen as an act of translation, as the appropriation to an idiom radically his own of a fantastic rag-bag of languages, cultural legacies, historical echoes, stylistic models. 'To consider Pound's and his translation separately,' notes Eliot, 'would be a mistake, a mistake which implies a greater mistake about the nature of translation'. [...]
A first look at any translation in this anthology is enough to show if it comes before or after the *Homage to Sextus Propertius*⁷⁵⁵ (1917/1934). [...] ⁷⁵⁶

Sachs n'est pas le seul auteur-traducteur de sa génération à hériter du modernisme poundien dans le domaine de la traduction. On peut retracer une filiation poétique, plus ou moins directe, entre Pound et ses héritiers immédiats dans la poésie anglo-américaine, et des poètes-traducteurs israéliens de la génération de l'État ainsi que leurs disciples immédiats (David Avidan dans ce qu'il dénomme דיגומים, textes hébraïques qui tentent de reproduire le style d'un poème étranger servant de texte-source, sans pour autant le « traduire » *stricto sensu*; ou encore Meir Wieseltier dans

⁷⁵³ Pour une analyse détaillée de la méthode traductionnelle de Pound voir Ruthven, K. K., 1969, *A Guide to Ezra Pound's Personae*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 281 p. Pour un aperçu du contexte historique, voir North Michael, *Novelty : a History of the New*, The University of Chicago Press, Chicago and London, p. 144-170.

⁷⁵⁴ Lowell Robert, 1961, *Imitations*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 149 p. Voir par la suite, 3.341.

⁷⁵⁵ Steiner parle du célèbre (et très controversé) hommage de Pound au poète romain Propertius (Sextus propertius) où le mot *frigidaire*, d'un emploi volontairement anachronique, figure dans une version d'un poème du 1er siècle avant notre ère. Comparons cet anachronisme à celui présent dans la traduction de Sachs d'un vers du poète anglais de la Renaissance, John Wilmot, Comte de Rochester: « The flying hours are gone » (les heures volantes ne sont plus): מטוס השעות כבר המריא, littéralement: l'avion des heures a décollé. (Sachs, 1988 op. cit. p. 35. Voir à ce sujet Sonis, 2013, op. cit. p. 215).

⁷⁵⁶ Steiner George (éd.), 1966, *Poem into Poem, World Poetry in Modern Verse Translation*, Penguin Books London, p. 32-4.

son recueil de traductions poétiques intitulé פגימות (titre sarcastique signifiant *défaillances, déficiences* voire *endommagements*)⁷⁵⁷. Cependant, Sachs est certainement le poète-traducteur de sa génération qui alla le plus loin dans ce sens, en appliquant la leçon poundienne à la majeure partie de son œuvre traductionnelle.

3.341 Robert Lowell et ses *Imitations*

Encore plus que Pound, le grand maître de Sachs en matière de traduction poétique est le poète Robert Lowell, considéré comme le père fondateur du courant confessionnel dans la poésie américaine, et dont l'œuvre a exercé une influence majeure sur des poètes tels que John Berryman, Sylvia Plath ou encore Anne Sexton. En 1961, Lowell publie son recueil de traductions, ou plutôt d'*imitations* poétiques – pour reprendre l'appellation préconisée par ce poète-traducteur⁷⁵⁸ –, qui pousse l'exemple déjà radical de Pound encore plus loin en allant franchement à l'encontre de la notion traditionnelle de traduction poétique⁷⁵⁹. En effet, Lowell ne cherche plus, contrairement à Pound, à adapter un texte étranger appartenant au passé à une réalité nouvelle en le « renouvelant » et en y introduisant de manière sciemment anachronique des notions de l'existence contemporaine, mais il prétend faire du poème-source un simple socle textuel sur lequel l'*imiteur* doit construire sa propre poésie, même s'il s'agit d'un texte qui n'est, en fin de compte, que « partiellement autonome » (*partly self-sufficient*⁷⁶⁰).

Dans *Imitations* Lowell suit les pas de quelque 18 poètes européens classiques et modernes – d'Homère et Sappho jusqu'aux modernismes poétiques (représentés par

⁷⁵⁷ Wieseltier, 1979 op. cit. Pour une étude approfondie de l'influence de Pound sur la traduction poétique de la génération de l'État voir Sonis, 2013 op. cit, p. 193-222.

⁷⁵⁸ Le terme *Imitations* a été suggérée à Lowell par TS Eliot qui lui écrivait, dans une lettre rédigée en vue de la parution du livre: « I think the right title for this is *Imitations* and I don't agree with Allen [le poète Allen Tate] if he thinks that *Versions* would be better. I think also that a subtitle is a mistake: your translations are indeed imitations, and if you use the word translation in the subtitle it will attract all those meticulous little critics who delight in finding what seem to them mis-translations. You will remember all the fuss about Ezra Pound's *Propertius*. Keep the word translation out of it. » (lettre citée dans : Hamilton Ian, 1983, *Robert Lowell, A Biography*, Random House, New York, p. 293).

⁷⁵⁹ Voir Carne Ross Donald, « The Two Voices of Translation », in Parkinson Thomas (éd.), 1968, *Robert Lowell, A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, New Jersey, p. 152-168

⁷⁶⁰ Lowell, 1961 op. cit. p. XI.

les Italiens Eugenio Montale, Umberto Saba et Giuseppe Ungaretti et les Russes Innokentii Annensky et Boris Pasternak), avec cinq langues-source au total (le grec ancien, le français, l'allemand, le russe et l'italien). Le poète qui lui inspire le plus grand nombre d'*imitations* est Charles Baudelaire (quatorze poèmes, tous extraits des *Fleurs du Mal*).

Dans son introduction au recueil, Lowell désigne le ton du poème-source comme l'élément primordial devant être rendu par le traducteur-imitateur dans la langue-cible, et place l'inspiration créatrice très haut dans la hiérarchie de ses exigences :

This book is partly self-sufficient and separate from its sources, and should be first read as a sequence, one voice running through many personalities, contrasts and repetitions. [...] The dark and against the grain stand out, but there are other modifying strands. This had forced me to do considerable re-writing.

Boris Pasternak has said that the usual reliable translator gets the literal meaning but misses the tone, and that in poetry tone is of course everything. I have been reckless with meaning, and labored hard to get the tone. [...] I have tried to write live English and to do what my authors might have done if they were writing their poems now and in America.

Most poetic translations come to grief and are less enjoyable than modest photographic prose translations [...]. Strict metrical translators still exist. They seem to live in a pure world untouched by contemporary poetry. Their difficulties are bold and honest, but they are taxidermists, not poets, and their poems are likely to be stuffed birds. A better strategy would seem to be the now fashionable translations into free or irregular verse, Yet this method commonly turns out a sprawl of language neither faithful nor distinguished, [...] I believe that poetic translation – I would call it imitation – must be expert and inspired, and needs at least as much technique, luck and rightness of hand as an original poem.⁷⁶¹

Si l'influence de la méthode du poète américain, très en vogue à l'époque⁷⁶², sur l'œuvre traductionnelle de Sachs est indéniable, celui-ci n'évoque guère le nom du Maître dans ses textes sur la traduction poétique. Cependant, dans son article sur une traduction hébraïque des sonnets de Shakespeare, il explique brièvement la méthode

⁷⁶¹ Lowell, 1961 op. cit. p. XI-XII.

⁷⁶² Une partie des « versions hébraïques » qui seront rassemblées dans le choix de la poésie de la Renaissance et du Baroque et dans l'anthologie érotique datent de la fin des années 1960 et du début des années 1970, c'est-à-dire 10 ou 15 ans à peine après la parution des *Imitations*.

des *Imitations* en regrettant que celle-ci ne soit pas encore entrée dans les mœurs de la traduction poétique en hébreu:

Je crois qu'on peut envisager, en traduction poétique (et pour ce qui est des traductions de sonnets en particulier), deux méthodes opposées, et qu'il faut savoir par avance laquelle des deux on choisit : la première, la plus courante de nos jours dans le monde anglophone (mais chez nous elle n'est pas encore assimilée) est celle qui prétend qu'un poème original n'est qu'un prétexte pour écrire un nouveau poème dans la langue du traducteur. Ce nouveau poème doit être indépendant et n'avoir qu'un rapport extrêmement libre avec le modèle lui ayant servi de muse plus ou moins proche. On peut juger la réussite de cette méthode à ses produits, et tous les amoureux des traductions d'Ezra Pound ou de Robert Lowell (les *Imitations*) parleront en sa faveur. [...]⁷⁶³

Un des textes poétiques les plus connus d'Arie Sachs – un texte qui a fait probablement couler plus d'encre qu'aucun autre de ses poèmes et traductions⁷⁶⁴ – est sa version hébraïque du sonnet 130 de Shakespeare (« My mistress' eyes are nothing like the sun... »). Interprété couramment comme une traduction parodique, ce texte irrévérencieux n'est au fait qu'un exemple typique d'imitation poétique à la manière de Robert Lowell. En voici le premier quatrain :

עֵינַי אֶהוּבֹתַי לֹא זֹהָרוֹת כְּשֶׁמֶשׁ,
אֶרְגְּמוֹן שְׁפָתַיָּהּ מְקוֹרוֹ שְׁפוֹפָרֶת פְּלִסְטִיק,
שְׁדָה כְּסֵה בִיקִינִי, לֹא הֶלְבֵן כְּשֶׁלֶג,
שְׁעָרָה אֵינְנוּ מְשִׁי, וְהִיא כֵן לוֹעֶסֶת מְסֻטִיק.⁷⁶⁵

Dans sa note explicative, en marge de ce texte, Sachs fait cette remarque:

⁷⁶³ "שתי גישות קוטביות נראות לי אפשריות בתרגום שירה, ובייחוד בתרגום סונטות, וחייב אדם לדעת מראש באיזו מהן כוונתו לנקוט. האחת, זו המקובלת כיום בעולם דובר-האנגלית אך אצלנו לצערי עדיין לא נקלטה, היא הגישה הגורסת שהשיר במקורו אינו אלא עילה לכתיבת שיר חדש בלשון המתרגם. שיר החייב לעמוד בזכות עצמו, תוך זיקה חופשית לחלוטין למודל ששימש לו כמזוה, קרובה יותר או פחות. גישה תרגומית זו בשירה האמריקנית החדשה נבחנת על פי פירותיה, וכל מי שהתאהב בתרגומיהם של עזרא פאונד או רוברט לואל (ה'אימיטאציות') יכיר בתוקפה".

Sachs 1988a, op. cit., p. 176-178 (en hébreu). La deuxième méthode évoquée par Sachs est celle de la littéralité intransigeante prônée par Vladimir Nabokov.

⁷⁶⁴ Par ex. Litvin Rina, 1995, « A'l signono haishi shel metargem » (Au sujet du style personnel du traducteur), in *Hakakhhol haamiti : masot vetekstim* (Le vrai bleu : essais et textes), Hakibutz hameukhad, coll. Ot hazman, Tel-Aviv, p. 85-96 (en hébreu); Sandbank, 2001 op. cit. p. 182-184.

⁷⁶⁵ *Les yeux de ma bien aimée ne brillent pas au soleil, / Le pourpre de ses lèvres vient d'un tube en plastique, / Son sein couvert d'un bikini n'a pas été blanchi comme la neige, / Ses cheveux ne sont pas soyeux, et elle mâche un chewing-gum.*

Des traductions 'fidèles' du sonnet 130 ne manquent plus en hébreu (correct); mon intention dans la rime banale de la présente traduction (plastik – mastik etc.) a été de coller une nouvelle barbiche hébraïque à cette Joconde.⁷⁶⁶

3.35 Traductions de poésie française, traductions de Baudelaire

Contrairement aux poésies que Sachs traduit de l'anglais, lesquelles appartiennent à des mouvements littéraires variés et à des périodes différentes allant de l'ancien anglais du moyen âge jusqu'à certains poètes contemporains, les poésies françaises qu'il traduit appartiennent toutes à un seul mouvement et à une seule période poétique : le symbolisme (au sens large du terme) de la deuxième moitié du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e, avec pour textes-sources des poésies de Charles Baudelaire, de Paul Verlaine, d'Arthur Rimbaud, de Stéphane Mallarmé, de Paul Valéry et de Pierre Louÿs.

Pourquoi cette période et ce mouvement en particulier ? On peut supposer que Sachs ressentait une certaine affinité poétique à l'égard du symbolisme, même si l'on ne peut nullement qualifier sa propre poésie de symboliste ou même de postsymboliste. Mais si, dans sa poésie, l'influence américano-britannique est beaucoup plus palpable que celle de la poésie française, dans sa vie et surtout dans sa conception de la place du poète dans la société, l'influence des Décadents français se manifeste clairement. « S'il est une chose que Sachs a pris de sa période parisienne », m'a confié sa première épouse lors de notre entretien, « c'est certainement sa vision de lui-même comme étant une sorte de 'poète maudit' qui boit, qui se drogue, qui fait l'amour et qui s'en fout du qu'en dira-t-on »⁷⁶⁷.

De ses traductions de poésie française parues dans פרדס en 1976 Sachs reprend dans son anthologie érotique (publiée 14 ans plus tard) celles qui traitent des sujets libertins ou sensuels, en y ajoutant quelques nouvelles pièces: « Les pensionnaires », « Sur le balcon » (intitulé dans sa traduction: המאווהבות, *Les Amantes*) de Verlaine,

⁷⁶⁶ "תרגומים ספרותיים 'נאמנים' של סונטה מס' 130 כבר אינם חסרים בעברית (צחה), והכוונה בחריזה הבנאלית של התרגום הנוכחי (פלסטיק / מסטיק וכו') היא מעין הדבקה של זקנקן עברי חדש למונה ליוזו. " Sachs, 1988 *op. cit.* p. 41.

⁷⁶⁷ Entretien avec Gaby Eldor, 31.1.2016.

« Le sonnet du trou du cul » écrit conjointement par Verlaine et Rimbaud, et « Les remords » de Pierre Louÿs (extrait des *Poèmes de Bilitis*).

Sur les 17 poèmes français traduits par Sachs, 9 sont signés Charles Baudelaire. 7 d'entre eux sont publiés d'abord dans la revue סימן קריאה, où ils ne sont pas catalogués parmi les traductions poétiques mais dans la section consacrée à la poésie hébraïque⁷⁶⁸ avec pour titre שירים בעקבות (*Poèmes sur les pas de...*). 2 poèmes supplémentaires sont publiés en 1976 dans פרדס; puis, en 1989, 7 des traductions baudelairiennes sont réimprimées dans l'anthologie érotique.

Les poèmes traduits par Sachs sont tous extraits des *Fleurs du Mal*, les autres recueils de Baudelaire ne lui ayant jamais servi de textes-sources. Le choix est plutôt hétéroclite : « Les plaintes d'un Icare », « Le mort joyeux », « Bien loin d'ici », « Femmes damnées » (*Comme un bétail pensif*), « La géante », « La fontaine du sang », « Parfum exotique », « Sed non satiata » et le sonnet sans titre qui commence par le vers « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés ». Ces pièces appartiennent toutes aux sections *Spleen et Idéal* et *Fleurs du Mal* (y compris les *Nouvelles Fleurs du Mal*, ajoutées dans l'édition de 1866) du recueil baudelairien. Une bonne partie des poèmes choisis par Sachs peuvent être qualifiés d'érotiques, ce qui n'est point étonnant dans le cas de ce traducteur. Il est peut-être plus curieux de constater qu'aucun de ces neuf poèmes ne fait partie des six pièces condamnées par la justice.

Dans ses traductions de Baudelaire, Sachs conserve généralement le schéma des rimes de l'original mais n'en rend en revanche pas la régularité métrique. Ainsi, l'alexandrin d'un sonnet comme « La fontaine du sang » ou l'octosyllabe des « Plaintes d'un Icare » sont indifféremment rendus par des vers plus ou moins longs, vaguement basés parfois sur l'anapeste, mais sans aucune régularité systématique. Il en va d'ailleurs de même pour la quasi-totalité de ses traductions poétiques, toutes langues confondues, lesquelles respectent normalement les rimes de l'original ainsi que leur schéma mais non pas le mètre. S'agit-il d'une décision prosodique consciente de la part du traducteur, d'un choix poétique délibéré ? Autrement dit, ce manque de rigueur formelle est-il le résultat de la remise en question des formes poétiques classiques si

⁷⁶⁸ Sachs Arie (trad.), Mai 1974, « Shalosh sonetot bei'kvot Bodler » (Trois sonnets sur les pas de Baudelaire), in *Siman Kria* n° 3-4, p. 375-376 (en hébreu); Sachs Arie (trad.), Février 1976, « Shirim bei'kvot » (Poèmes sur les pas de...), *Siman Kria* n° 5, p. 312-318 (en hébreu).

caractéristique des poètes de la génération de l'État, ou bien ne s'agit-il que d'une simple déficience technique ? Comme Sachs n'évoque pas ces questions dans ses introductions, ni dans ses essais sur la traduction, c'est l'oreille du lecteur qui en jugera.

Entre la première parution des traductions baudelairiennes dans סימן קריאה et leur reprise dans פרדס puis dans l'anthologie érotique, Sachs a modifié le titre de trois de ces poèmes. Ainsi, le titre *Bien loin d'ici* est d'abord traduit littéralement (רחוק, רחוק (מכאן), puis modifié en זונה מפונקת (Putain gâtée); *La fontaine du Sang* (מבוע הדם) devient בין שפתי זונות (*Entre les lèvres de putains*); et *Sed non satiata*, paru d'abord en latin dans le texte, devient הנימפומניה (*La nymphomane*).

Pourquoi ces modifications ? Sans doute pour mieux s'appropriier les poèmes, en suivant la leçon de Robert Lowell. Mais ces changements sont également introduits afin de mieux adapter les poèmes en question au nouveau contexte, celui de l'anthologie de la poésie érotique. En effet, les titres choisis par Sachs accentuent presque outrancièrement l'aspect érotique des poèmes baudelairiens. Si, traditionnellement, les traducteurs d'ouvrages érotiques en hébreu moderne ont cherché à gommer ou à édulcorer les aspects perçus comme trop osés ou mal appropriés des textes-sources⁷⁶⁹, Sachs – fier représentant d'une nouvelle ère se voulant libre de ce genre de préjugés – cherche, au contraire, à souligner et à faire ressortir les traits « scandaleux » du texte. Là où ses prédécesseurs s'employaient normalement à « épurer » les textes en utilisant des euphémismes, en rehaussant le registre linguistique ou, simplement, en effaçant les passages « problématiques », Sachs pimente le texte-cible en le corsant consciemment de termes « inconvenants ».

Si les traductions baudelairiennes de Sachs sont soumises à ce type de modifications, c'est sans doute aussi parce qu'à ses yeux, l'érotisme est le trait le plus important de la poésie des *Fleurs du Mal*. Ainsi, dans la note qui accompagne ces traductions dans l'anthologie, Sachs place clairement l'érotisme au centre même de l'univers baudelairien :

⁷⁶⁹ Voir Ben-Ari Nitsa, 2006, *Dikuy haerotika : tzenzura vetzenzura a'tzmit basifrut hai'vrit 1930-1980* (La répression de l'érotisme : censure et autocensure dans la littérature hébraïque 1930-1980), Hahotzaa laor shel universitat Tel-Aviv, Tel-Aviv, p. 226-254 (en hébreu).

Les deux poètes qui sont, à mon sens, les plus proches du nerf sensible de l'érotisme sont John Donne et Charles Baudelaire. Mais si Donne se met lui-même au centre, à la fois en tant qu'amant donjuanesque (dans sa jeunesse) et comme amoureux (de son épouse Anne, plus tard), Baudelaire, en revanche, dans ses *Fleurs du Mal* pittoresques et démoniaques, perçoit la vision de la femme convoitée presque indépendamment de lui-même.

*Je pense que si la vision érotique de Baudelaire est aussi profonde, pénible, belle et laide à la fois, c'est parce qu'il sait unir – outre les 'fleurs' et le 'Mal' – avec une alchimie poétique bouleversante, les deux pôles traditionnels de la femme mythique dans l'imaginaire de l'homme: d'une part c'est la déesse mystérieuse, une sœur de charité dont le pouvoir de rédemption et de pardon est illimité; d'autre part, c'est l'être satanique, mère de toutes les bassesses et de tous les péchés, qui entraîne l'homme dans le borborygme tant convoité du sexe.*⁷⁷⁰

Cette note mise à part, aucun des textes publiés par Sachs ne traite directement de Baudelaire, même s'il évoque son nom en passant à plusieurs reprises. Dans sa poésie, le nom de Baudelaire n'est pas évoqué. Son influence sur la poésie de Sachs n'a jamais été étudiée, mais elle n'est certainement pas aussi profonde que celle exercée sur Sachs par les poètes anglais du XVII^e siècle ou par les modernistes anglo-américains. On peut néanmoins trouver, éparpillés par-ci par-là, des traits, ou plutôt des réminiscences, de lecture des *Fleurs du Mal* qu'il serait intéressant d'étudier plus en détail. Ainsi, par exemple, son sonnet שיר לבתי (« Poème pour ma fille ») où, dans le premier tercet –

בואי ואראך לך גזוזטרה ברקיע
עומדת ריקה ופחלץ השנים
מסיר בה אבק ממאבנים⁷⁷¹

⁷⁷⁰ "שני המשוררים שהיו קרובים יותר מכל מבחינתי לעצב המרכזי של הארוטיקה הם ג'ון דון ושארל בודלר. אך בעוד דון התרכז בעצמו כמאהב נוסח דון ז'ואן (בתחילת דרכו), וכמאהב (באשתו אן, בהמשך), קלט בודלר ב'פרחי הרע' הציוריים והדמוניים את חזון האשה הנחשקת כמעט במנותק מעצמו. דומני שחזונו הארוטי של בודלר הוא עמוק, מטריד, יפה, ומכוער כל כך משום כשם שאיחד את ה'פרחים' עם ה'רע', כך איחד באלכימיה פיוטית מהממת את הקטבים המסורתיים של האשה המיתית בדמיון הגבר: מצד אחד, אלת מסתורין, אחות רחמנייה שכושר הגאולה והכפרה שלה הוא אינסופי, ומצד שני שטנית, אם-כל-שפלות ואם-כל-חטאת, הגוררת את הגבר אל תוך מדמנת הסקס הנכספת".

Sachs, 1988 *op. cit.* p. 69.

⁷⁷¹ Viens que je te montre un balcon dans le ciel / Qui se tient vide et dans lequel l'empaillement des années / dépoussièrre des fossiles. In : Sachs Arie, 1988b, *Kohal : shirim 1954-1987* (Alcool : poèmes 1954-1987), Schocken, Tel-Aviv, p. 69 (en hébreu).

on reconnaît une référence presque directe, voire un hommage, au premier tercet du sonnet baudelairien « Recueillement » :

[...] Vois se pencher les défunes années
Sur les balcon du Ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;⁷⁷²

Ces références, somme toute peu courantes dans la poésie de Sachs, sont encore à étudier par la recherche littéraire, comme d'ailleurs – plus globalement – l'œuvre poétique de Sachs en général.

3.36 Poétique des traductions

Les réflexions de Sachs sur la traduction poétique sont formulées dans ses introductions, que j'ai citées amplement plus haut, ainsi que dans trois courts essais rassemblés dans קלות הדעת (*La légèreté de l'esprit*), un recueil regroupant ses essais non-universitaires sur le théâtre et la poésie.⁷⁷³

Le plus important de ces trois essais, car le seul à traiter de la traduction poétique en général (alors que les deux autres sont en réalité des articles de critique littéraire examinant des cas particuliers : les traductions hébraïques des sonnets de Shakespeare par Ephraim Broida et Léa Goldberg, traductrice de poésie⁷⁷⁴), est un texte de deux pages intitulé שירה קלאסית בעברית, « La poésie classique en hébreu »⁷⁷⁵. Loin de proposer une quelconque théorie rigoureuse de la traduction, Sachs place l'inspiration poétique – ou plutôt ce qu'il appelle « l'inspiration à deux temps » – très haut dans la hiérarchie de ses exigences⁷⁷⁶:

⁷⁷² OC1 p. 140.

⁷⁷³ Sachs Arie, 1988a, *Kalut hadaa't : reshimot ishiyot a'l teatron* (La légèreté de l'esprit : des notes personnelles sur le théâtre), Zmora-Bitan, Tel-Aviv, 184 p. (en hébreu).

⁷⁷⁴ Voir Ch.2 2.352.

⁷⁷⁵ *ibid* p. 171.

⁷⁷⁶ Il suit en cela de près Robert Lowell qui, dans son introduction aux *Imitations* déclare: « I believe that poetic translation – I would call it imitation – must be expert and inspired, and needs at least as much technique, luck and rightness of hand as an original poem » (Lowell 1961 op. cit. p. XII).

Une belle traduction d'un poème classique est encore plus rare qu'un beau poème « original ». Si le poème « original » découle d'une inspiration unique, le poème traduit, lui, résulte d'une inspiration à deux temps. La plupart des traducteurs de poésie classique abordent leurs modèles étrangers avec crainte, ils travaillent laborieusement et obstinément mais sans la moindre inspiration. C'est ainsi qu'E. Meitus aborda Baudelaire, qu'E. Broida approcha les sonnets de Shakespeare, que R. Avinoam œuvra sur Milton. Seule une infime minorité aborde le modèle étranger comme le faisaient Tchernikhovsky, Alterman ou Goldberg. [...]

Dans cette inspiration à deux temps il y a quelque chose de sur-culturel ; de surnaturel presque. La même muse aventurière parvient, on ne sait comment, à se poser sur deux êtres différents, en deux moments différents, en deux endroits différents, une fois dans une langue étrangère, puis en hébreu.⁷⁷⁷

Le poète-traducteur doit donc être inspiré, mais il doit aussi agir sans crainte et laisser transparaître sa propre personnalité poétique à travers le texte-source. Mais Sachs va bien au delà de ce simple crédo, somme toute assez typique des conceptions *target-oriented* (ciblistes) de la traduction poétique, en décrivant les rapports entre l'auteur traduit et le traducteur dans des termes qui dérivent du domaine mystique aussi bien que de la sphère érotique :

Le moi du traducteur n'est pas le seul à s'effacer à force d'aimer l'auteur qu'il traduit. Le contraire est tout aussi vrai : le modèle exemplaire d'une traduction hébraïque doit être celui d'un poète qui soit suffisamment grand pour se laisser fondre dans le moi hébraïque de son traducteur. [...]

La métaphore qui décrirait le mieux la bonne traduction d'un poème classique est l'union de deux corps non seulement grammaticalement mais aussi dans le sens directement sexuel du terme. Car un poème bien traduit est comme le bel enfant né de l'amour à deux. Mais dans la traduction, les barrières du moi ne tombent pas seulement dans l'amour, mais parfois aussi dans la haine, ou plutôt dans la liberté d'aimer ou bien de haïr infiniment. Marcel Duchamp a « traduit » la Joconde de Léonard dans le langage de l'art moderne en dessinant une petite moustache sur sa lèvre. Le traducteur de poésie classique doit lui aussi oser parfois dessiner, à sa manière, une moustache hébraïque sur le sourire mystérieux – et trop connu – de son modèle.⁷⁷⁸

⁷⁷⁷ "תרגום שיר קלאסי יפה נדיר אולי יותר משיר 'מקורי' יפה. השיר ה'מקורי' נובע מהשראה חד-פעמית. השיר המתורגם נובע מהשראה דו-פעמית. מרביץ מתרגמי השירה הקלאסית ניגשים למודל הלועזי שלהם בדחילו ורחימו, בחריצות ובעיקשו אפורה, אך ללא השראה כלשהי. כך ניגשו א. מייטוס לבודלר, א. ברוידא לסונטות שקספיר, ור. אבינועם למילטון. מיעוט שבמיעוט ניגש למודל הלועזי כפי שניגשו טשרניחובסקי, אלתרמן או לאה גולדברג. [...] בהשראה הדו-פעמית הזו יש משהו על-תרבותי, כמעט אל-טבעי; באותה מוזה הרפתקנית מצליחה איכשהו לנוח על שני בני אדם שונים, בזמנים שונים, במקומות שונים, פעם בלועזית ופעם בעברית".

Sachs, 1988a *op. cit.* p. 171.

⁷⁷⁸ "לא רק האני של המתרגם נמחק מכות האהבה למתורגם הלועזי. גם ההיפך נכון. המודל של תרגום עברי אמיתי חייב להיות משורר ששיעור-קומתו מאפשר לו להיעלם בתוך האני העברי של המתרגם. [...] ואולי המשל הנכון לשיר הקלאסי המתורגם יפה הוא מפגש גופות לא רק במובן הדקדוקי אלא גם במובן המיני הישיר. שהרי שיר מתורגם יפה משול לילד יפה שנולד מתוך אהבה של שניים. אבל אם מחיצות הזהות-האישית בתרגום נפרצות באהבה, הן עשויות להיפרץ גם בשנאה; בחופש לאהוב

Un poème traduit, conclut Sachs, doit être soumis au même jugement qu'un poème originalement écrit en hébreu. Et c'est justement à ce jugement sévère qu'il soumet les traductions shakespeariennes de Broida qu'il juge mal réussies malgré leur relative « fidélité » sémantique et formelle puisqu'elles ne parviennent pas à fonctionner comme des poèmes indépendants en hébreu⁷⁷⁹.

3.37 Études des traductions

À ma connaissance, une seule étude méthodique a été consacrée à ce jour – certes, partiellement – à l'œuvre traductionnelle de Sachs. Il s'agit de la thèse de Doctorat de Ronen Sonis (citée à plusieurs reprises dans ce chapitre) qui s'intitule *Make It New!, Les nouvelles tendances dans la traduction poétique en hébreu de l'anglais et du russe dans les années 1970 et 1980*⁷⁸⁰. Ce travail est le premier à étudier systématiquement l'horizon traductif⁷⁸¹ de la génération de l'État, resté jusqu'alors terre presque inconnue de la recherche littéraire.

Dans le cinquième chapitre de sa thèse, Sonis examine l'influence de la méthode poundienne du *Make it new!* sur les traductions poétiques de l'anglais en Israël. Dans ce contexte, il se concentre sur l'œuvre de trois auteurs-traducteurs en particulier : David Avidan, Meir Wieseltier et Arie Sachs.

Dans l'optique d'examiner la manière dont les traductions poétiques de Sachs assimilent l'influence de Pound, Sonis en analyse brièvement trois : le poème « The Beauty Lover » de l'auteure américaine du début du vingtième siècle Claire Zu Bard (cette traduction est, selon Sonis, la plus radicale d'un point de vue formel parmi les « versions hébraïques » de Sachs, celui-ci ayant organisée ce poème, originalement

ואו לשנוא עד הסוף. מרסל דישיין 'תרגם' את המונה ליזה של לאונרדו ללשון האמנות המודרנית כשצייר מעל לשפתה העליונה שפם. לפעמים חייב המתרגם של שירת קלאסיקה להעז ולצייר על פי דרכו שפם עברי מעל לחיך המסתורי והמפורסם מדי של המודל".

ibid. p. 172.

⁷⁷⁹ *ibid.* p. 176-177.

⁷⁸⁰ Sonis, 2013 *op. cit.*

⁷⁸¹ Même si Sonis n'emploie pas ce terme que j'emprunte à Antoine Berman.

écrit en vers libre et en une strophe, en distiques rimés)⁷⁸²; le sonnet rimbaldien « Les Voyelles » (Sonis fait un rapprochement entre la traduction de Sachs, relativement adéquate sémantiquement et formellement, et une version hébraïque de ce célèbre sonnet écrite par le poète Avraham Regelson en 1958)⁷⁸³; et enfin la première strophe du poème *The Garden* d'Andrew Marvell, un des « poètes métaphysiques » du XVII^e siècle (Sonis procède à une comparaison sommaire entre la traduction de Sachs et celle de Shimon Sandbank)⁷⁸⁴.

Rappelons enfin l'article de Sandbank intitulé: תרגום שירה, שלושה היבטים (« La traduction poétique : trois aspects »)⁷⁸⁵. Dans le sous-chapitre qui traite de l'aspect sémantique des traductions, Sandbank procède à une comparaison entre deux traductions du sonnet 73 de Shakespeare, puis il examine très sommairement la fameuse version hébraïque de Sachs du sonnet 130⁷⁸⁶. Selon lui, l'emploi anachronique de notions contemporaines et souvent « américanisées » dans cette version du sonnet shakespearien du XVII^e siècle (plastique, chewing-gum, Duty-Free, Janis Joplin...) trahit une « vive tendance colonisatrice »⁷⁸⁷ – définition qui n'est pas sans rappeler la terminologie de Lawrence Venuti (*domesticating translation*) dans son ouvrage sur l'histoire de la traduction⁷⁸⁸.

⁷⁸² *ibid.* p. 215-216.

⁷⁸³ *ibid.* p. 216.

⁷⁸⁴ *ibid.* p. 221-222.

⁷⁸⁵ Sandbank, 2001 *op. cit.* p. 166-184.

⁷⁸⁶ Voir plus haut Ch.2 3.341.

⁷⁸⁷ Sandbank, 2001 *op. cit.* p. 177.

⁷⁸⁸ Venuti, 1995 *op. cit.*

3. Chapitre III : Étude comparative des traductions hébraïques: « La Mort des pauvres », « La Géante », « L'Albatros », « Parfum exotique »

1. préambules

1.1 Le choix des textes-sources et des traductions étudiées

Dans le présent chapitre, j'examinerai en détail la poétique traductionnelle de chacun des trois auteurs-traducteurs étudiés (Yakov Fichman, Léa Goldberg, Arie Sachs), dans le contexte d'une vaste analyse comparative des traductions hébraïques de poèmes des *Fleurs du Mal*. Cette analyse, couvrant les trois principales générations de la poésie hébraïque moderne⁷⁸⁹, me permettra d'observer l'évolution et les modifications des normes traductionnelles sur l'axe du temps, à partir des premières décennies du vingtième siècle et jusque dans les années 1990.

Comme les trois auteurs-traducteurs étudiés n'ont jamais traduit le même poème de Baudelaire⁷⁹⁰, une comparaison directe entre leurs traductions respectives est, bien entendu, techniquement impossible. Chacune des comparaisons auxquelles je m'appliquerai dans le cadre de ce chapitre étudiera donc un poème baudelairien traduit par un de ces trois auteurs-traducteurs en le rapprochant d'autres traductions du même poème effectuées par d'autres traducteurs appartenant, dans la mesure du possible, à des générations différentes de la poésie en l'hébreu moderne – onze traducteurs hébraïques au total.

⁷⁸⁹ A savoir, la génération de la Renaissance de l'hébreu moderne, la génération moderniste et la génération de l'État.

⁷⁹⁰ Statistiquement, ceci n'a rien d'étonnant puisque le nombre des poèmes baudelairiens traduits par ces trois auteurs s'élève à quinze au total, soit moins d'une dixième de la totalité des poèmes des *Fleurs du Mal*.

Dans une première analyse comparative, ample et méticuleuse, j'examinerai la traduction par Léa Goldberg de « La Mort des pauvres » et je la comparerai à celles d'Eliahou Meitus⁷⁹¹, de Moshe Singer⁷⁹² et d'Aminadav Dykman⁷⁹³. Les trois analyses comparatives qui la suivent, celles de « La Géante », de « L'Albatros » et de « Parfum exotique », auront pour objectif de compléter le tableau en réexaminant de manière plus économe, et sans tomber dans des répétitions fastidieuses, les conclusions tirées de la première analyse sur les changements et le développement des normes traductionnelles de l'hébreu moderne sur l'axe du temps⁷⁹⁴.

Dans le cas de « La Géante », à côté de la traduction d'Arie Sachs (qui « représente » la génération de l'État), j'étudierai celle du poète Nathan Alterman, une des figures-phares de la génération moderniste et de la poésie de l'hébreu moderne en général. Dans l'analyse des traductions de « L'Albatros », les trois générations sont « représentées » : à côté de la traduction de Fichman, j'étudierai celles de Hanania Reichman (génération moderniste) et de Binyamin Harshav (génération de l'État). Enfin, dans l'étude de « Parfum exotique », à côté de la traduction d'Arie Sachs j'étudierai celle d'Esther Raab (auteure-traductrice qui appartient chronologiquement à la première période de la poésie hébraïque moderne mais qui, par sa biographie et par sa poétique exceptionnelles, ne peut pas être considérée comme une figure de la génération de la Renaissance à proprement parler) et de Yehoshua Tan-Pai (auteur-traducteur secondaire qui appartient chronologiquement à la génération moderniste mais dont l'œuvre atypique ne présente pas les caractéristiques de l'école néo-symboliste et de la « pléiade » moderniste). Cette dernière étude comparative vient donc compléter celles qui la précèdent en me permettant d'examiner des versions hébraïques réalisées par des traducteurs « atypiques », qui ne se soumettent pas forcément à toutes les normes générationnelles, et de les lire à la lumière des traductions plus « caractéristiques » examinées plus haut.

⁷⁹¹ Né en 1891, Meitus est plus âgé que les auteurs de la génération moderniste proprement dite, nés pour la plupart entre 1900 et 1915 ; cependant, ses traductions poétiques, qui datent pour l'essentiel des années 1930-1950, et qui sont habituellement calquées sur le modèle « russo-hébraïque », le placent du côté des auteurs modernistes.

⁷⁹² Auteur-traducteur mineur qu'on classera, chronologiquement et poétiquement, parmi les auteurs de la Génération de l'État. Voir Ch.3 2.25.

⁷⁹³ Ce traducteur, né en 1958, ne fait pas partie des auteurs-traducteurs de la génération de l'État à proprement parler, pour des raisons chronologiques et esthético-poétiques à la fois. Voir Ch.3 2.24.

⁷⁹⁴ Dans ces trois analyses supplémentaires, j'ai pris pour objet d'étude des traductions d'un seul représentant de chacune des générations en question, en évitant les productions de traducteurs amateurs ou de traducteurs de second ordre.

Mon choix des poèmes qui me serviront de textes-sources pour l'étude comparative qui suit est dû à des raisons ayant trait à la nature et au contexte des poèmes français aussi bien qu'à ceux de la langue-cible, l'hébreu.

Je cherchais, d'abord, des textes-sources qui soient formellement et structurellement caractéristiques et, dans la mesure du possible, représentatifs de la création poétique de Baudelaire dans les *Fleurs du Mal*. De même, il fallait que les textes choisis soient conformes, au niveau lexical aussi bien par leurs figures poétiques, au « standard » baudelairien.

Je souhaitais, en outre, trouver – pour une des analyses, au moins – un poème riche en allusions chrétiennes, étant intéressé par la manière dont chacun des traducteurs traitait la problématique intrinsèquement liée à la traduction de concepts dérivées du monde chrétien en hébreu, langue, par définition, pauvre en plans référentiels liés au catholicisme.

Du côté de la langue-cible il fallait évidemment trouver, pour l'étude comparative, des poèmes qui eussent fait l'objet de plusieurs traductions, effectuées à des périodes différentes de l'hébreu moderne et par des traducteurs appartenant à des écoles poétiques et traductionnelles variées. Cette condition amoindrissait de beaucoup le choix possible, la plupart des poèmes des *Fleurs du Mal* n'ayant pas fait l'objet d'un nombre suffisamment important de traductions hébraïques.

La dernière condition était de nature plus personnelle : je préférais qu'au moins un des poèmes étudiés soit une pièce que je n'ai pas traduite moi-même dans le cadre de ma traduction d'un choix des *Fleurs du Mal* parue en 1997⁷⁹⁵. Car, par souci d'objectivité scientifique, je n'entendais pas étudier ma propre traduction.

Si j'ai fini par choisir « La Mort des pauvres » comme texte-source de ma première analyse, c'est parce qu'il s'agit d'un des rares poèmes du recueil à remplir toutes ces conditions. Il est formellement et structurellement caractéristique de la création baudelairienne (étant un sonnet composé en alexandrins avec alternance de rimes masculines et féminines) ; son vocabulaire et son style sont fort typiques de l'auteur des *Fleurs du Mal* ; le poème est très riche en allusions au monde chrétien ; et enfin, du côté de la langue-source, il a été traduit à plusieurs reprises en hébreu,

⁷⁹⁵Manor [Baudelaire], 1997b *op. cit.*

notamment par Léa Goldberg, une des auteurs-traducteurs dont j'ai étudié l'œuvre traductive en détail dans le chapitre précédent.

Les trois autres pièces qui me serviront de textes-sources – « La géante », « L'Albatros » et « Parfum exotique » – ont été choisies, au-delà des motifs que je viens d'évoquer, pour la simple raison qu'ils comptent parmi le nombre très restreint de poèmes baudelairiens à avoir été traduits par des auteurs-traducteurs de premier rang appartenant aux différentes générations de la poésie de l'hébreu moderne.

1.2 La méthodologie de l'étude comparative

Dans mon étude, je suis de près la méthode proposée par Itamar Even-Zohar dans son article déjà cité « Le Spleen de Baudelaire traduit par Léa Goldberg »⁷⁹⁶. J'emprunte également un certain nombre d'éléments à la méthode développée par Antoine Berman dans son essai *Pour une critique des traductions: John Donne*⁷⁹⁷. La première étape de mon étude consistera en une brève présentation du texte-source et en une analyse sommaire de sa forme. Partant ensuite « à la recherche du traducteur », pour reprendre la formule de Berman⁷⁹⁸, je cherche à connaître, certes de manière succincte, sa biographie culturelle et linguistique⁷⁹⁹; je demande de quelle(s) langue(s) il traduit; quel rapport il entretient avec elle(s) et avec le français en particulier; je veux savoir s'il est aussi auteur; quelles œuvres il a publié en tant qu'auteur; quel genre d'œuvres il traduit habituellement et quels ouvrages principaux il a traduit; je cherche enfin à connaître sa place dans le polysystème de la littérature hébraïque de son temps.

⁷⁹⁶ Even-Zohar, 1975 *op. cit.* Rappelons que cet article lui-même suis de près, en la transposant dans le domaine de la traductologie, la méthode de Roman Jakobson dans ses études de poèmes baudelairiens et, notamment, de la microscopie du quatrième « Spleen » et de la fameuse étude des « Chats » effectuée en collaboration avec Claude Lévi-Strauss.

Jakobson, 1967 *op. cit.*; Jakobson et Lévi-Strauss, 1962 *op. cit.*

⁷⁹⁷ Berman, 1995 *op. cit.*

⁷⁹⁸ « " Aller au traducteur ", c'est là un tournant méthodologique d'autant plus essentiel que [...] l'une des tâches d'une herméneutique du traduire est la prise en vue du sujet traduisant. Ainsi la question qui est le traducteur? doit-elle être fermement posée face à une traduction. » (*ibid.* p. 73).

⁷⁹⁹ Ayant étudié en détail, dans le chapitre précédent, les portraits-types de Fichman, de Goldberg et de Sachs, je m'attarderai ici plus particulièrement sur les autres auteurs-traducteurs dont les textes font partie de mon étude comparative.

Ensuite j'examine, sans trop m'y attarder, le contexte de la traduction donnée : fait-elle partie d'un projet plus conséquent de traduction ? Où et quand a-t-elle été publiée ? A-t-elle été rééditée ? Quels autres poèmes de Baudelaire ont été publiés avec elle ? S'agit-il d'un corpus cohérent ? Le traducteur a-t-il ajouté une note explicative ? A-t-il écrit des articles ou des études sur Baudelaire en général et sur le poème étudié en particulier ? Quelle a été la réception de la traduction⁸⁰⁰ ?

En fonction de cet examen préalable, je déciderai quelles traductions feront partie de mon corpus pour l'étude comparative qui suit.

Dans le cas de la vaste analyse des traductions de « La Mort des pauvres » j'aborderai ensuite, vers après vers, l'étude comparative proprement dite ; je commencerai par une lecture de chacun des vers en faisant des observations préliminaires sur les points principaux qui m'intéresseront dans l'analyse des traductions⁸⁰¹. Suite à quoi je procéderai à la lecture et à l'analyse de chacune des quatre traductions étudiées, là encore vers après vers, selon l'ordre chronologique de leur parution.

Je noterai en détail les traits sémantiques, syntaxiques, structuraux, stylistiques, rythmiques et sonores de chacun des vers traduits, que j'étudierai à la fois du point de vue de leur adéquation⁸⁰² au texte-source et en tant que texte en hébreu.

Cette étude très détaillée ne concernera que le premier quatrain du sonnet. Les dix autres vers seront étudiés selon la même méthode mais, pour éviter les redites, je ne m'y attarderai que sur les points les plus importants.

Dans les cas des trois comparaisons complémentaires – celles de « La Géante », de « L'Albatros » et de « Parfum exotique » – le même procédé méthodologique sera mis en œuvre, mais de manière moins étendue et plus économe : pour éviter des répétitions fastidieuses, je renoncerai à l'analyse méticuleuse de chacun des vers et procéderai plutôt à une lecture globale de l'ensemble des traductions en mettant l'accent sur les principaux phénomènes rencontrés dans chacun des textes.

⁸⁰⁰ Bien évidemment, comme dans la plupart des cas il est question de poésies éparses et d'un corpus très restreint, il serait inutile de chercher à établir une quelconque réception directe de ces traductions. La question de la réception touche donc, d'une manière plus générale, à l'ensemble de l'œuvre des auteurs des traductions étudiées.

⁸⁰¹ Il s'agit certes d'une analyse qui se veut au service de l'étude des traductions. J'y mettrai donc l'accent sur les points susceptibles d'enrichir l'étude traductologique, sans prétendre à faire un commentaire intégral du poème.

⁸⁰² J'emploie les termes d'*adéquation* et d'*équivalence* dans le sens que leur donne Even-Zohar (Even-Zohar, 1975 *op. cit.*).

À l'issue de l'analyse comparative, je procéderai aux conclusions qui seront présentées sous forme de résumé. J'analyserai à la fois les rapports qu'entretient le texte-cible avec le texte-source et les caractéristiques du texte-cible en tant que texte hébraïque, afin d'arriver à mon objectif principal : l'étude de la poétique traductionnelle de chacun des traducteurs telle qu'elle se manifeste dans son texte. Je tenterai, enfin, de comprendre la nature des décisions traductionnelles en fonction des préférences personnelles de chacun des traducteurs, mais aussi dans le contexte de l'histoire de la poésie et de la traduction poétique en hébreu moderne, en tenant compte des normes générationnelles et des différentes données du polysystème de la littérature hébraïque.

2. Études des traductions de « La Mort des pauvres »

2.1 Le poème étudié

« La Mort des pauvres »⁸⁰³ est le 122^{ème} poème dans l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal* et le 147^{ème} dans celle, posthume, de 1868. Dans ces deux éditions ce sonnet est la deuxième pièce⁸⁰⁴ de la dernière section du recueil intitulée « La Mort »⁸⁰⁵. Il figure déjà dans la première édition de 1857, où il compte parmi les trois poèmes qui constituent cette version primitive de la section « La Mort »⁸⁰⁶.

La Mort des pauvres

C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ;

À travers la tempête, et la neige, et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir ;

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques,
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ;

⁸⁰³ OC1 p. 126.

⁸⁰⁴ La section en compte six au total.

⁸⁰⁵ Dans les éditions de 1861 et de 1868 le livre compte six sections: « Spleen et Idéal », « Tableaux parisiens », « Le vin », « Fleurs du Mal », « Révolte » et « La Mort ». Dans la première édition, celle de 1857, elle n'en compte que cinq, « La Mort » étant déjà placée en dernier).

⁸⁰⁶ Les deux autres sont « La Mort des amants » et « La Mort des artistes ». Selon Antoine Adam, « *Tous trois ouvraient sur un au-delà de la vie des perspectives pleines de mystère. La mort n'était pas la chute dans le néant. Elle était la porte qui s'ouvre sur des régions inconnues, elle était, après les ténèbres de l'existence terrestre, une aube qui se levait. Une telle conclusion donnée aux Fleurs du Mal pourrait d'abord nous surprendre. [...] En 1861, Baudelaire ajoute trois pièces au cycle de La Mort, et ces trois pièces en modifient complètement la tonalité. C'est, nettement affirmée, l'aspiration du néant [...].* »

Baudelaire Charles, 1994, *Les Fleurs du Mal*, [édition établie par Adam Antoine], Classiques Garnier, Paris, p. 424-425 [première édition : 1959].

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus !

Le poème a originellement été publié sous le titre « La Mort » dans la revue parisienne « Le Messager de l'Assemblée » le 9 avril 1851, avec dix autres poèmes de Baudelaire qui seront tous repris six ans plus tard dans la première édition des *Fleurs du Mal*⁸⁰⁷. Une note en bas de la page annonce la parution prochaine, chez l'éditeur Michel Lévy, d'un premier recueil de Baudelaire intitulé *Les Limbes*⁸⁰⁸.

Entre la première parution du sonnet, en 1851, et sa version définitive des *Fleurs du Mal* sous l'appellation « La Mort des pauvres », Baudelaire y introduit plusieurs modifications, notamment au niveau de la ponctuation⁸⁰⁹. Analysant le poème, vers après vers, dans l'étude comparative qui suit, je me contenterai ici d'un premier aperçu formel.

« La Mort des pauvres » est construit selon les règles du sonnet français classique⁸¹⁰. Il compte quatorze vers en alexandrins, répartis en quatre strophes : deux quatrains et deux tercets ; dans les quatrains, les rimes sont croisées selon la disposition ABAB ABAB ; dans les tercets le schéma des rimes est CCD CCD. Le sonnet est donc entièrement construit sur quatre rimes seulement.

Ce trait de virtuosité technique est renforcé encore par la structure syntaxique du poème qui est composé d'une seule phrase complexe⁸¹¹. La disposition anaphorique, particulièrement riche, joue, elle aussi, un rôle important dans l'impression d'une forte unité rythmique et syntaxique inspirée par cette « pièce cadencée entre toutes »⁸¹², avec huit des quatorze vers qui commencent par le syntagme *c'est*.

⁸⁰⁷ Voir Ruff Marcel A., 1955, *L'esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, Armand Colin, Paris, 492 p.

⁸⁰⁸ La première édition du recueil baudelairien a fini par voir le jour le 25 Juin 1857 chez Poulet-Malassis sous le titre *Les Fleurs du Mal*, celui des *Limbes* ayant été abandonné entre-temps.

⁸⁰⁹ Dans l'étude comparative qui suit je noterai les modifications les plus importantes.

⁸¹⁰ Le sonnet est, de loin, la forme poétique la plus courante dans *Les Fleurs du Mal* qui n'en compte pas moins de 71.

⁸¹¹ Voir Lawler James R., 1997, *Poetry and Moral Dialectic : Baudelaire's "Secret Architecture"*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey, 217 p.

⁸¹² Chérix Robert-Benoît, 1962, *Essai d'une critique intégrale, commentaire des Fleurs du Mal*, Minard, Paris, [réédition], p. 449.

2.2 Les traductions

À ma connaissance, cinq traductions hébraïques de « La Mort des pauvres » ont été publiées à ce jour, nombre auquel il convient d'ajouter le cas supplémentaire d'une traduction partielle, où seul le premier quatrain du sonnet est rendu en hébreu (par l'écrivain Shlomo Tsemach). Pour des raisons que j'expliquerai par la suite, mon analyse comparative ne portera que sur quatre de ces traductions: celles de Léa Goldberg, Eliahou Meitus, Moshe Singer et Aminadav Dykman.

2.21 Shlomo Tsemach

La première en date est la traduction partielle de l'écrivain Shlomo Tsemach (1886-1974), publiée en 1921 dans son roman Eliahou Margalit⁸¹³. Il s'agit d'une traduction du premier quatrain du sonnet :

אהה! אך המוות, הנותן חיים וניחומים,
הוא מטרת כל חי ותקוותו האחת;
ככוס רוויה ישכר ויסיע למרומים,
יאדיר כוח לצאת אורח עד רדת שחת...⁸¹⁴

La strophe est imprimée sans ponctuation. Il s'agit d'une traduction relativement fidèle du quatrain, sémantiquement adéquate au texte de Baudelaire. Quant à son aspect formel, elle reproduit la disposition de l'original (ABAB) en employant des rimes riches ; au niveau du rythme et de la disposition métrique, elle semble hésiter entre l'hébreu ashkénaze traditionnel et la nouvelle prononciation de l'hébreu, celle d'Eretz Israël, de plus en plus souvent adoptée par la poésie hébraïque de l'époque⁸¹⁵.

⁸¹³ Pour des informations biographiques sur Tsemach voir Ch.1 2.2.

⁸¹⁴ Tsemach, *op. cit.* p. 136 .

⁸¹⁵ Sur la question de la prononciation ashkénaze voir Ch.2 1.341.

Si j'ai choisi de ne pas inclure cette traduction dans l'analyse comparative ci-dessous, c'est à la fois à cause de sa nature très partielle et parce qu'elle n'a jamais été reprise ni publiée dans un contexte autre que celui de ce roman, aujourd'hui oublié, d'un auteur qui n'était ni traducteur professionnel ni poète.

2.22 Léa Goldberg

La deuxième traduction hébraïque de « La Mort des pauvres », et sa première traduction intégrale, est celle de la poétesse Léa Goldberg (1911-1970)⁸¹⁶. Sa traduction a été originellement publiée dans un numéro spécial des pages littéraires de *על המשמר*, à l'occasion du centenaire de la parution des *Fleurs de Mal* (le 31 mai 1957)⁸¹⁷. En 1975, cinq ans après la mort de la poétesse, le texte a été repris dans le recueil posthume de ses traductions poétiques intitulé *Voix lointaines et proches*⁸¹⁸, où il figure aux côtés de trois autres traductions de poèmes de Baudelaire : le quatrième « Spleen » (« *Quand le ciel bas et lourd...* »), « Les Aveugles » et « De profundis clamavi ».

מותם של עניים

זְהוּ מוֹת, אָבוֹי, הַמְנַחֵם, הַמְחַיֵּנו,
מְקוֹר-חַיִּים אֲשֶׁר לוֹ לְבַדּוֹ נִיחַל,
הַמְשַׁכְּרֵנו כְּתַמְד, הַנוֹתֵן לְלִבֵּנו
אֶת הָאֵמֶץ לְלָקֵת עַד שְׁעַר-הַלֵּיל.

בְּסוּפוֹת, בְּשִׁלְגִים יִצְרְבוּנו עַד-אֶפְר,
הוּא הָאוֹר הַמְהַבֵּה עָלַי אֶפְק שְׁחָר,
מְלוֹן-אוֹרְחִים הַנוֹדֵעַ, הַכְּתוּב עָלֵי-סֶפֶר,
בוֹ נִישֵׁן, בוֹ נִשָּׁב רְעֵבֵנו לְשִׁבֵר.

הוּא מְלֶאֶךָ הָאוֹחֵז בְּיָדוֹ הַקּוֹסְמֵת
אֶת מַתַּת הַחֵלוֹם, הַמְנַחֵה הַמְרַדְּמֵת,
הַמְצִיעַ מְשַׁכָּב לְאֶבְיוֹן וְנֶרְדָּף,

הוּא תְהִלַּת הָאֵלֶּה וְלֶחֶם קִדְשֵׁנו,
הוּא אוֹצֵר הָעֵנִי וּמְכוֹרֵת קִדְמוֹתֵנו,

⁸¹⁶ Pour des repères biographique et des détails supplémentaires au sujet de Léa Goldberg comme traductrice de poésie, voir le Ch.2 2.

⁸¹⁷ Goldberg [Baudelaire,] 1957a, *op. cit.*

⁸¹⁸ Goldberg, 1975 *op. cit.* p. 96.

Goldberg traduit « La Mort des pauvres », מוֹתם שֶׁל עֲנִיִּים, dans sa version, en obéissant à de strictes règles versificatoires et prosodiques équivalentes à celles de l'original. Elle reproduit la forme du sonnet mais en modifie la disposition des rimes (dans sa traduction: ABAB CDCD EEF GGF). L'alexandrin français, que le système syllabo-tonique de l'hébreu moderne ne peut pas reproduire tel quel, est remplacé par le tétramètre anapestique (comme dans sa traduction de « Spleen », mais contrairement au cas de « De profundis clamavi » où elle utilise l'hexamètre iambique, et à celui des « Aveugles » où c'est au pentamètre iambique qu'elle a recours).

2.23 Eliahou Meitus

La troisième en date est la traduction d'Eliahou Meitus (1893-1977)⁸¹⁹. Elle a été publiée dans le volume comprenant l'intégralité des *Fleurs du Mal* paru dans la traduction de Meitus en 1962⁸²⁰. Je n'ai pas pu trouver trace d'une publication antérieure de cette traduction dans un supplément ou une revue littéraire; mais comme la plupart des traductions parues dans l'anthologie étaient inédites, il est probable que la première publication de cette version de « La Mort des pauvres », מוֹת הָעֲנִיִּים, dans le texte de Meitus, date en effet de 1962. C'est donc ainsi qu'elle a été publiée dans l'anthologie des *Fleurs du Mal*, où elle est placée – comme dans l'original – dans le chapitre intitulé המוֹת, « La Mort »:

מוֹת הָעֲנִיִּים

זֶה מוֹת הַמְּנַחֵם, וְ, שְׁחִיִּים מְשֻׁפְּעִי;

⁸¹⁹ Pour des repères biographiques et des détails supplémentaires au sujet d'Eliahou Meitus comme traducteur de poésie voir Ch.1 2.32.

⁸²⁰ Meitus, 1962 *op. cit.* p. 256.

הן זה – תכלית חיים, וזו תקנה בלבד
תחזקנו כשקוי, בשכרון תשקיע,
לבנו תאמץ, שעד הליל נצעד.

בסער, בשלגים, בכפור צורב נפסיע -
בשחור-אפקנו הן זו אורתו תרעד;
הוא הפנדק, כתוב בספר, כי נגיע,
נוכל לישוב בו לאכל, לישן לעד.

מלאך הוא, האוחז באצבעות-הקנשף
מתת התרדמה וְחלומות של נשף,
מציע ערש אביונים ועירמים.

הוא תהלת-האלהים, הוא קדוש-הלחם
אוצר-העניים, מכורתם-מרחם, -
הן הוא השער לשמים עלומים!

Comme Goldberg avant lui, Meitus traduit « La Mort des pauvres » en respectant des règles versificatoires et prosodiques équivalentes à celles de l'original. Il reproduit la forme du sonnet en gardant la disposition des rimes des deux quatrains (ABAB ABAB) mais en la modifiant dans les tercets (dans sa traduction: CCD EED). Il remplace l'alexandrin français par l'hexamètre iambique, un équivalent logique de l'alexandrin puisque tous les deux, malgré la grande différence entre les systèmes prosodiques et métriques des deux langues, comportent normalement une césure en leur milieu et sont d'une longueur comparable.

2.24 David Gila'di

En 1989 paraît une nouvelle traduction de « La Mort des pauvres » : celle du journaliste David Gila'di (1908-2009). Cette traduction ne fera pas partie de mon analyse comparative pour des raisons que j'expliquerai. Lisons d'abord le texte :

מות העניים

המוות הוא המנחמנו וגם חיים נותן לנו,
הוא-הוא סוף קיומנו ולבדו תקוותנו;
כמו סם משכר ירימנו וגם יבסמנו
וכוח לפסוע יעניק עדי ערב ללבנו.

מבעד לסערה, לשלג ולכפור

הוא הזוהר הרוטט על האופק השחור,
הוא הפונדק הכתוב עלי ספר ידוע
בו יש מיטה וכיסא ויש גם סעודה.

מלאך הוא החופן בין אצבעות קסומות
חבלי תנומה ומתת חלום המרקיע
ופורש מצע לגו הדל, והוא עירום ועריה.

הוא תהילת האלים, הוא האסם הפלאי,
הוא צרור האביון וארצו מני-קדם,
הוא השער הפתוח לנשגב-מהבין.

Cette traduction paraît dans un recueil intitulé *Les poésies de Charles Baudelaire*, publié en 1989⁸²¹, qui contient les traductions de David Gila'di.

Ce n'est que dans sa vieillesse que Gila'di se met à publier des traductions de poésie. D'abord, en 1984, une anthologie de la poésie romantique française, puis le recueil de Baudelaire en 1989, un choix de poèmes de Rainer Maria Rilke en 1997 et enfin une anthologie de poésies hongroises en 1997. Tous ces recueils paraissent chez des éditeurs commerciaux, très probablement à compte d'auteur.

Ses traductions, y compris celle de Baudelaire, n'ont jamais été sérieusement considérées par la critique littéraire, étant sans doute regardés comme une lubie de vieux journaliste, surtout connu au moment de leurs parutions pour être le père de la romancière Shulamit Lapid et le grand-père du journaliste (et futur homme politique) Yair Lapid.

Une relecture des traductions de Gila'di des poésies de Baudelaire montre en effet qu'il s'agit de l'œuvre typique d'un traducteur amateur, peu soucieux des problèmes essentiels de la traduction poétique en général et de celles qui concernent la poésie du poète des *Fleurs du Mal* en particulier..

Sa traduction de « La Mort des pauvres » ne fait pas exception. Certes, il reproduit la forme du sonnet baudelairien, mais son texte se ressent d'une maladresse extrême, d'abord au niveau de la simple adéquation lexicale à l'égard de l'original mais aussi si on considère le texte hébraïque indépendamment.

⁸²¹ Gila'di David (trad.), 1989, *Mishirey Sharl Bodler* (Poèmes de Charles Baudelaire), E'ked, Tel-Aviv, 92 p. (en hébreu).

Le texte n'est pas rimé, malgré un faux-semblant de rimes, au premier quatrain, dû à la répétition en fin de vers des mêmes suffixes grammaticaux. Il est versifié, certes, mais sans chercher à établir la moindre régularité métrique et prosodique. D'un autre côté, il ne s'agit pas d'une traduction « littérale », le texte hébraïque se présentant souvent comme une interprétation sémantiquement peu rigoureuse du texte-source. Précisons encore que le texte a été publié sans vocalisation, contrairement à la règle admise qui veut que la poésie en hébreu soit systématiquement vocalisée.

Pour toutes ces raisons j'ai résolu – malgré la tentation d'inclure toutes les traductions existantes dans mon étude comparative – de ne pas intégrer celle de Gila'di qui ne saurait trouver sa place aux côtés des traductions de poètes ou de professionnels.

2.25 Moshe Singer

La traduction de Moshe Singer (Hanaa'mi) a été publiée en 1994, plusieurs semaines après la mort prématurée du traducteur. Elle paraît dans un numéro spécial de la revue littéraire דימוי (*Image*) intégralement consacré à la traduction poétique⁸²², et ne sera, à ma connaissance, jamais rééditée.

Moshe Singer (1935-1994) est né à Tel-Aviv. Enseignant de son métier, il publie un unique recueil de poèmes en 1960⁸²³ et le signe Moshe Hana'ami, nom de plume qu'il réutilisera plus tard pour certaines de ses traductions poétiques. Par la suite, il se consacre entièrement, dans le domaine littéraire, à la traduction de prose et de poésie, ainsi qu'à la publication, dans la presse littéraire, d'articles traitant de questions linguistiques. Il rédige également deux recueils de poésies destinés aux enfants dont un a été publié posthument en 2009.

Traducteur très prolifique, il publie entre 1976 et sa mort des dizaines de traductions d'ouvrages en prose, notamment de l'anglais américain mais aussi, moins

⁸²² Singer, 1995 *op. cit.*

⁸²³ Singer [Hanaa'mi], 1960 *op. cit.*

souvent, de l'anglais britannique. Il est responsable de traductions hébraïques de Jonathan Swift, de William Faulkner, de J.R.R Tolkien, de Paul Auster, de Salman Rushdie, de Saul Bellow, de Don DeLillo, et de bien d'autres auteurs encore.

Comme traducteur de poésie, il publie en 1972 une version hébraïque du recueil *Chamber Music* de l'Irlandais James Joyce (parue en édition bilingue); de l'allemand il traduit deux recueils de poésies de Rainer Maria Rilke (1970, 1987), qui demeurent, à ce qu'il paraît, les traductions les plus célèbres de cet homme de plume peu connu du grand public.

Quatre de ses traductions de Baudelaire paraissent en 1987 dans la revue פרווה (*Prose*). Les poèmes traduits sont extraits de trois sections différentes des *Fleurs du Mal*⁸²⁴: « Le vin du solitaire », « *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire* », « *Semper eadem* » et « La Mort des amants »⁸²⁵. À ma connaissance, il s'agit de l'unique auteur français qu'il ait traduit.

En 1990, Singer fait paraître une petite anthologie de poésies d'amour qui comprend vingt poèmes classiques de différentes époques, tous traduits par lui-même.⁸²⁶ La grande majorité des poèmes sont traduits de l'anglais mais on y trouve également des poèmes allemands de Rilke et de Heine, ainsi qu'un poème français : « La Mort des amants » de Baudelaire, déjà publié trois ans plus tôt dans פרווה.

Sa traduction de « La Mort des pauvres » sera donc publiée quatre ans plus tard, peu de temps après son décès. Dans la même revue paraissent deux autres traductions de poèmes de Baudelaire signées Singer : « La cloche fêlée » et « Le crépuscule du matin ». Il s'agit d'un choix d'apparence aléatoire, chacun de ces trois poèmes très dissemblables appartenant à différentes sections des *Fleurs du Mal*⁸²⁷.

En marge de ces trois poèmes la rédactrice, la poétesse Chava Pinhas Cohen, publie un court texte nécrologique ainsi que quelques mots lui ayant été adressés par le traducteur lors de la préparation du numéro spécial de la revue, au sujet, justement, de sa version de « La mort des pauvres »:

⁸²⁴ « Spleen et Idéal », « Le Vin » et « La Mort ».

⁸²⁵ Singer, 1987, *op. cit.*.

⁸²⁶ Singer, 1990, *op. cit.*.

⁸²⁷ « La Mort des pauvres » figure dans la section intitulée « La Mort »; « La cloche fêlée » fait partie de « Spleen et Idéal»; « Le crépuscule du matin » est extrait des « Tableaux parisiens ».

[...] « La Mort des pauvres » de Baudelaire me tourmente soudain. Je pense que le début ressemble à [la version de] Léa Goldberg... Si j'ai vu sa traduction de ce poème c'était sans doute il y a des dizaines d'années de cela. Pourtant, cela vaut d'être vérifié. Si par chance vous en avez l'occasion – à la bibliothèque peut-être – pourriez-vous me le recopier? Je suis presque certain de l'avoir lu autrefois. Quoi qu'il en soit, même si elle n'a pas traduit ce poème, le début de ma traduction fait à coup sûr penser à son style...⁸²⁸

Dans mes conclusions de l'analyse comparative des traductions ci-dessous j'essaierai de voir si, en effet, la traduction de Singer est directement calquée sur celle de Goldberg. Il est, en tout cas, intéressant de constater le souci de ce traducteur, dont l'œuvre poétique et traductionnelle est à situer dans le sillage de la génération de l'État, au sujet d'une traduction poétique de cette représentante majeure de la génération précédente. Hormis cette remarque, Singer n'a pas ajouté de notes à ses traductions de Baudelaire. Voici sa version de « La Mort des pauvres »:

מות העניים

הַמּוֹת – אָבוֹי – הוּא מְנַחֵם, הוּא מְחַיֵּנו,
הוּא קָץ וְתִקְוָה שְׂכֵמוֹהָ אֵין עוֹד;
כְּמִשְׁקָה יִשְׁכַּר וִירוּמִם אֶת רוּחֵנו
וְכִחַ יִתֵּן עַד הָעָרֵב לְצֶעֶד.

מוֹל סַעַר וְשִׁלְג בְּחֶרֶף הַקָּר
בְּאֶפֶל אֶפְקֵנוּ הוּא אוֹר מְהַבֵּהב
הוּא הוּא הַפְּנִדֵק שְׁבִסְפָר נִזְכָּר
בּוּ נוֹכַל לְאָכַל וְלִישֵׁן וְלִהְסֵב.

הוּא מְלֵאךְ הַפּוֹרֵשׁ אֶצְבְּעוֹת שֶׁל קוֹסִם
עַל שְׁנֵתָנוּ, מְנַהֵיג חִלּוּמוֹת בְּהוֹלִים,
לְעֵנִי הָעִירִים הוּא הִצְוֵעַ הָרֶךְ -

הוּא תְהִלַּת הָאֵלִים, הָאֶסֶם הַמְבָרָךְ,
הוּא אֶרְנֵק לְאֶבְיוֹן, הוּא מוֹלְדֵת וְאֵם -
וְהוּא שֶׁעַר פְּעוֹר אֶל שְׁחָקִים נְעוּלִים.

Comme Goldberg et Meitus avant lui, Singer opte pour une traduction poétique qui respecte des règles versificatoires et prosodiques équivalentes à celles du

[...] התחלתי פתאום להיות מוטרד בנוגע ל'מות העניים' של בודלר. נדמה לי שההתחלה דומה ללאה גולדברג... אם ראיתי⁸²⁸ תרגום שלה לשיר זה - זה היה לפני כמה עשרות שנים. בכל זאת, כדאי לבדוק, אם יודמן לך - אולי בספרייה - למצוא שיר זה בתרגומה, אנא העתיקי לי אותו. אני כמעט בטוח שפעם קראתי. מכל מקום, הסגנון שבו פתחתי דומה לסגנונה, גם אם היא לא תרגמה שיר זה..."

Singer, 1995 *op. cit.*

texte-source. Comme Goldberg, il remplace l'alexandrin par le tétramètre anapestique. Il reproduit, enfin, la forme du sonnet mais en varie la disposition des rimes : celle-ci devient dans sa traduction ABAB CDCD EFG GEF (notons en passant que le schéma des rimes des deux tercets ne correspond pas à la disposition « orthodoxe » des rimes du sonnet français classique, ce qui trahit peut-être une connaissance limitée de ce corpus).

2.26 Aminadav Dykman

La traduction d'Aminadav Dykman paraît en 1997 dans le supplément littéraire du quotidien *Haaretz*⁸²⁹. Elle est publiée dans le cadre d'une comparaison de traductions du poème préparée par Asher Reich⁸³⁰ et a été spécialement traduite pour l'occasion. Elle ne sera pas rééditée, à ma connaissance.

Aminadav Dykman, fils de Shlomo Dykman (1917-1965), traducteur de classiques grecs et latins, naît à Varsovie en 1958. En 1960 il arrive avec sa famille en Israël. Il fait des études de Lettres classiques à l'université de Tel-Aviv et prépare une thèse en Littérature comparée à l'Université de Genève sous la direction de George Steiner (1996). Ayant enseigné, entre 1997 et 2001, à l'université de Pennsylvanie aux Etas-Unis, il enseigne à présent à l'Université hébraïque de Jérusalem où il a été nommé professeur associé en 2015. Ses domaines de spécialisation, d'après le site de l'université, sont l'Histoire de la poésie hébraïque, la poésie russe de l'Âge d'or, l'Histoire de la traduction et la théorie de la traduction poétique.

Dykman dirige le programme des études de traduction à l'Université de Jérusalem. Membre de l'Académie de la langue hébraïque, il est également lauréat du

⁸²⁹ Dykman [Baudelaire,] 10.10.1997, *op. cit.*

⁸³⁰ Le poète et traducteur Asher Reich (né en 1937) publie périodiquement, d'abord dans la revue littéraire מאזניים (*Balance*) et ensuite dans le supplément littéraire de *Haaretz*, des comparaisons de traductions poétiques où il se contente de mettre en regard plusieurs traductions du même poème, en ajoutant quelques détails sur l'auteur de l'œuvre. En 2001 il rassemble une partie de ces comparaisons dans un livre intitulé, selon un adage souvent attribué à Bialik, « Le baiser à travers le mouchoir ». Voir : Reich Asher (éd.), 2000, *Hanshika mibaa'd lamitpakhat : mivkhar hashvaot tirgumey shira* (Le baiser à travers le mouchoir : une sélection de traductions poétiques comparées), A'm O'ved, Tel-Aviv, 240 p. (en hébreu).

prix de la recherche en matière de langue hébraïque décerné par le Premier Ministre (2012) ainsi que du prestigieux prix Tchernikhovsky pour la traduction poétique (2012).

Traducteur très prolifique, notamment de poésie, Dykman travaille à partir d'un grand nombre de langues, mais ses langues-sources principales sont le latin, le grec ancien, le russe, l'anglais et le français. Parmi ses traductions parues sous forme de livre, on compte des ouvrages d'Ovide, de Paul Verlaine, de Paul Valéry, de Joseph Brodsky et de W.H. Auden, ainsi que quatre anthologies de grande envergure: שירת הכוכבים (*Le chant des étoiles*), une anthologie bilingue de la poésie française du XVI^e siècle (1996); דור שלי, חיה שלי (*Ma génération, ma bête*), une anthologie de la poésie russe du vingtième siècle (2002), בארוקו (*Barocco*), une anthologie bilingue de la poésie européenne du XVII^e siècle (2012), où l'on trouve des traductions de poésies en huit langues, et enfin אפיגרמות כך ואחרת (*Epigrammes comme ceci et comme cela*), une anthologie d'épigrammes classiques (2016). Il est également responsable d'un grand nombre de préfaces, ainsi que de nombreux articles de critique dans la presse littéraire.

Traducteur de profession et de formation, Dykman est le seul des quatre auteurs dont les textes seront étudiés dans le cadre de l'analyse comparative ci-dessous qui n'écrive pas de poésie (ou du moins qui n'en ait jamais publié). Chercheur et critique, il s'exprime régulièrement sur des questions liées à la traduction poétique, ce qui le distingue également des autres traducteurs étudiés pour qui la traduction poétique est moins un domaine académique qu'une branche de leur activité de créateurs.

Sa traduction de « La Mort des pauvres » de Baudelaire, publiée sans note explicative, a donc été effectuée en réponse à une commande à l'occasion de la publication d'une comparaison de traductions de ce poème. Y sont également présentées les traductions de Léa Goldberg, d'Eliahou Meitus, de Moshe Singer et de David Gila'di. Dykman a traduit d'autres poèmes de Baudelaire⁸³¹ mais, à ma

⁸³¹ Selon son propre témoignage qui m'a été confié à l'oral.

connaissance, il n'a publié que deux pièces supplémentaires: « Les phares » (המשואות) dans sa traduction) et « Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix »⁸³².

Voici sa version de « La Mort des pauvres »:

מות העניים

הַמּוֹת, אֶהֱה, מְנַחֵם, וְהוּא שְׁחִינּוּ מִזְרִים,
הוּא מְטַרֶת-הַחַיִּים, הוּא תִקְוָה אֵין-בְּלִתָּה,
בוֹ, כְּבָרְקָח-שְׁקוּי נְרוֹמִם נִשְׁמַתְנוּ, שׁוֹכְרִים,
הוּא נוֹתֵנֵנוּ עַז-לֵב שֶׁנִּצְעַד עֲדֵי יַד עֲלֻטָּה.

וּבְעֵד סְעָרוֹת וְסוּפוֹת וְשִׁלְגִים וְכַפּוֹרִים
עַל אֶפְקֵנוּ-שְׁחַר הוּא כְּמִין בְּהִירוֹת רוֹטְטָה,
הוּא הוּא הַפְּנִדֵק הַנוֹדֵעַ הַכְּתוּב בְּסִפְרִים,
שֶׁנִּמְצָא בוֹ מוֹשֵׁב לְהֶסֶב, וּמִזּוֹן לְאָכַל וּמְטָה.

הוּא מְלֵאךְ שֶׁכָּאֵבֵן-שׁוֹאֲבֵת הַפְּנִי אוֹחֲזִים
אֶת הַשֵּׁנֶת וּמַתֵּת חֲלוּמוֹת חֲזִיוֹן תּוֹדְזִים,
הוּא מְצִיעַ מְשֻׁכָּב לְדָלִים, עֲנִיִּים עֲרוּמִים.

הוּא כְּבוֹדֵם שֶׁל אֵלִים, הוּא גֶרֶן טְמִיר וְנִסְתָּר,
הוּא חֲרִיט הַדְּלָפוֹן וְגַם כּוֹר-מַחְצֶבֶתוֹ מְשֻׁכָּר,
הוּא מַפְתֵּן הַמְּבוּא הַפְּעוּר אֶל שְׁחֻקִים עֲלוּמִים!

Tout comme ses prédécesseurs, Dykman traduit le poème en respectant des règles versificatoires et prosodiques équivalentes à celles de l'original. Pour remplacer l'alexandrin français Il opte, comme Goldberg et Singer avant lui, pour l'anapeste, mais contrairement à eux il n'emploie pas le tétramètre anapestique mais un pentamètre très souple. Il reproduit adéquatement la disposition des rimes des deux premiers quatrains du texte-source (ABAB ABAB) en la modifiant dans les tercets (dans sa traduction : CCD EED).

⁸³² Ces deux pièces figurent dans son introduction à la traduction hébraïque du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, parue en 2002.

Dykman (trad.), [Baudelaire,], in Frenkel et Katz [Baudelaire,] 2003 *op. cit.*

2.3 Étude comparative des traductions de « La Mort des pauvres »

2.31 Premier quatrain

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir;

זֶהוּ מוֹת, אָבוּי, הַמְנַחֵם, הַמְחַיֵּנו,
מְקוֹר-חַיִּים אֲשֶׁר לוֹ לְבַדּוֹ נִיחַל,
הַמְשַׁפְּרֵנו כְּתַמְד, הַנוֹתֵן לְלִבְנו
אֶת הָאֵמָץ לְלַכֵּת עַד שַׁעַר-הַלֵּיל.
(LG)⁸³³

זֶה מוֹת הַמְנַחֵם, וַי, שְׁחַיִּים מְשַׁפִּיעַ;
הוּ זֶה – תְּכַלִּית חַיִּים, וְזוֹ תִקְוָה בְּלִבְד
תַּחֲזִקֵנו כְּשִׁקוּי, בְּשִׁכְרוֹן תִּשְׁקִיעַ,
לִבְנו תֵּאֱמָץ, שְׁעַד הַלֵּיל נִצְעַד.
(EM)

הַמוֹת – אָבוּי – הוּא מְנַחֵם, הוּא מְחַיֵּנו,
הוּא קֶץ וְתִקְוָה שְׁכֻמוֹהָ אֵין עוֹד;
כְּמִשְׁקָה יִשְׁכַּר וִירוֹמֵם אֶת רוּחֵנו
וְכַח יִתֵּן עַד הָעֶרֶב לִצְעַד.
(MS)

הַמוֹת, אֶהָה, מְנַחֵם, וְהוּא שְׁחַיֵּנו מְזַרֵם,
הוּא מְטוֹרֵת-חַיִּים, הוּא תִקְוָה אֵין-בְּלִתָּה,
בו, כְּבִרְקָח-שִׁקוּי נְרוֹמֵם נִשְׁמַתְנו, שׁוֹכְרִים,
הוּא נוֹתֵנו עַל-לֵב שְׁנִצְעַד עַדִי רַד עֲלֻטָה.
(AD)

⁸³³ Par commodité je me référerai aux quatre traducteurs en utilisant leurs initiales respectives (LG, EM, MS, AD).

Vers 1

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;

זְהוּ מוֹת, אָבוֹי, הַמְנַחֵם, הַמְחַיֵּינִי, (LG)

זְהוּ מוֹת הַמְנַחֵם, וַיִּ, שְׂחַיִּים מְשַׁפֵּיעַ; (EM)

הַמּוֹת – אָבוֹי – הוּא מְנַחֵם, הוּא מְחַיֵּינִי, (MS)

הַמּוֹת, אָהֵה, מְנַחֵם, וְהוּא שְׂחַיֵּינִי מְזַרְיִם, (AD)

Observations préliminaires :

1. L'information sémantique est, pour l'instant, partielle : on sait que c'est la Mort qui accomplit les deux actions en question : elle *console* et elle *fait vivre*; mais on ignore pour le moment à qui renvoient ces actions (le *nous* ne sera nommé qu'au 3ème vers).

2. Dans la première version du poème, qui date de 1858, l'exclamation *hélas!* ne figure pas⁸³⁴. L'ajout de l'interjection dans la version définitive tend à créer un effet d'ironie, la consolation procurée par la Mort étant interprétée, d'emblée, comme une situation tragique et comme un piètre soulagement⁸³⁵ ; mais, en même temps, elle atténue la référence religieuse, plus présente dans la version primitive⁸³⁶.

3. Le nom *Mort* étant féminin en français, les deux actions qui lui sont attribuées peuvent être interprétées comme proprement féminines (la consolation d'une part et le don de la vie d'autre part). Ce champ connotatif ne peut pas être adéquatement rendu en hébreu, puisque le nom מוֹת – *Mort* – est de genre masculin.

4. Le syntagme *c'est* marque le début de la disposition anaphorique particulièrement riche du poème : *huit* des quatorze vers commencent par ce même syntagme. Cette anaphore insistante semble exprimer une obsession ou un désir fort de définir la mort

⁸³⁴ Le vers original était : *C'est la mort qui console et la mort qui fait vivre*;

⁸³⁵ Antoine Adam évoque à ce propos l'influence de La *Comédie de la Mort* de Théophile Gautier et notamment les deux vers suivants : « *C'est la seule qui donne aux grands inconsolables / Leur consolation [...]* » (Cité dans : Baudelaire, 1994 [édition établie par Adam Antoine], *op.cit.*, p. 426).

⁸³⁶ « Le premier vers [dans la version de 1857] part d'un seul mouvement et le rapprochement des termes suggère une référence religieuse. » (Ruff, 1955, *op. cit.* p.250).

et de la contenir en la nommant. Pour d'autres, il s'agit plutôt d'une disposition rythmique répétitive faisant penser à une prière ou à une litanie⁸³⁷.

5. L'emploi de la majuscule, personnifiant la mort et lui donnant une valeur d'allégorie⁸³⁸, ne peut pas être rendu de manière adéquate dans les traductions puisqu'un tel usage n'existe pas en hébreu.

6. On observe une division binaire du vers : une forte symétrie, rythmique aussi bien que sémantique, est créée entre les deux hémistiches de l'alexandrin. Celle-ci est basée sur le double emploi du pronom relatif *qui* suivi d'un verbe conjugué au présent à la troisième personne, le premier pronom constituant la quatrième syllabe du vers et le deuxième se situant à la quatrième syllabe du second hémistiche.

Des divisions binaires similaires caractérisent les trois premiers et les trois derniers vers du poème, suscitant une impression d'inévitable ordre et d'omniprésente fatalité. Comme ce procédé est intimement lié au système métrique français et à l'emploi de l'alexandrin, sa réalisation en hébreu dépend fortement de la nature – binaire ou non – du mètre choisi par chacun des traducteurs.

7. On observe des allitérations en /s/ (C'est, console, hélas) et en /l/ (la, console, hélas).

LG v.1:

זָהוּ מָוֹת, אֲבוֹי, הַמְּנַחֵם, הַמְּחַיֵּי,

1. L'information sémantique est moins concrète que dans l'original. Le nom מוות, *Mort*, n'est pas déterminé par l'article ה (par manque de place, sans doute dans le vers anapestique), et le vers paraît dès lors nettement moins précis.

⁸³⁷ Voir « "La mort des pauvres" emprunte la forme et le ton de la litanie pour célébrer les extases de la mort [...] » . Eigeldinger Marc, 1968, « Baudelaire et la conscience de la mort », *Etudes Littéraires*, vol. 1, n° 1, Université Laval, Québec, p. 61.

⁸³⁸ Au sujet de l'allégorisation de la mort voir Jackson, 1982, *op. cit.* pp 23, 117 et suiv.

2. Le suffixe pronominal de la première personne du pluriel rattaché au verbe dans le mot המחינו dévoile d'emblée le complément des deux actions perpétrées par la Mort, éliminant du coup l'effet de surprise dû à la mise en suspens du pronom *nous* lequel n'apparaît qu'au vers 3 du TS⁸³⁹.
3. L'interjection אבוי, *hélas!*, suit immédiatement le nom מוות, *Mort*, plutôt que le verbe *console* comme dans le TS, suscitant par conséquent une impression de trivialité due à l'emploi quelque peu automatique d'une expression de douleur directement après l'évocation de la mort, et affaiblissant donc l'effet de l'ironie.
4. Le vers commence par une traduction adéquate du syntagme *c'est – זהו –* mais comme celui-ci ne figure qu'au premier vers, la structure anaphorique est éliminée.
5. Le pronom relatif *qui* est rendu dans les deux cas, comme on l'a vu, par l'article ה ; néanmoins, la structure binaire qui caractérise le vers au TS est supprimée à cause du mètre employé (qui ne comporte pas de césure nette), de la distribution des pronoms relatifs et de leur place dans le vers.
6. La personnification de la mort est intensifiée par l'emploi du nom מוות qui n'est pas déterminé par l'article défini et fait donc l'effet d'un nom propre plutôt que d'une notion abstraite.
7. L'oxymore (*la mort [...] fait vivre*), devient dans la traduction de LG nettement plus explicite : מוות [...] מחיינו.
8. Les allitérations en S et en L ne sont pas conservées, mais elles sont partiellement compensées par une allitération en M et en N: מוות, המנחם, המחיינו.

EM v.1

זֶה מוֹת הַמְּנַחֵם, וַיִּשְׁחִיִּים מִשְׁפִּיעַ;

⁸³⁹ TS = texte-source.

1. L'information sémantique est moins concrète que dans le TS. Le nom מוות, *Mort*, n'est pas déterminé, sans doute par manque de place (bien que le mètre employé par EM, l'hexamètre iambique, soit plus long que le tétramètre anapestique choisi par LG et MS, et devrait *a priori* permettre l'emploi de l'article défini).

2. La tournure emphatique *c'est [...] qui* n'est pas exprimée par EM qui renonce complètement à cette mise en relief, rendant ainsi l'information nettement plus vague que dans le TS.

3. Comme dans le TS, le *nous* auquel se réfèrent les deux actions commises par la Mort n'est nommé qu'au troisième vers ; l'effet de surprise est donc convenablement rendu.

4. Le syntagme שחיים משפיע, littéralement *qui déverse de la vie*, ajoute une information sémantique qui n'existe pas dans le TS. L'effet de cet ajout, sans doute effectué pour les besoins de la rime, est particulièrement néfaste car celui-ci met en jeu une métaphore usée et toute faite, ainsi qu'un champ sémantique qui ne fera son apparition dans le TS qu'à partir du 3ème vers (*élixir, enivre*).

5. Pour l'effet de l'emploi du nom מוות non défini voir LG (vers 1) 7.

6. L'interjection *hélas!* est rendue par l'exclamation הַי, quasi-caricaturale dans ce contexte par son aspect à la fois boursoufflé et familier. En effet, si l'interjection *hélas!* est tout à fait courante en français, bien qu'appartenant à un registre littéraire⁸⁴⁰, le terme הַי est fort étranger au langage ordinaire, qu'il soit littéraire ou parlé⁸⁴¹. Certes, il s'agit d'un mot hébraïque d'origine mishnique ; mais, phonétiquement aussi bien que sémantiquement, il est très proche de l'exclamation yiddish הַי (dérivant du mot allemand *Weh, douleur*), beaucoup plus courante dans l'hébreu parlé que le הַי mishnique.

Cette association phonétique qui résonne presque inévitablement dans l'oreille des lecteurs accorde au mot et, par extension, au vers entier une couleur familière et locale fortement étrangère au TS, évoquant par là une connotation presque comique et

⁸⁴⁰ Baudelaire semble avoir une prédilection toute particulière pour cette exclamation, fort courante dans sa poésie. Voir *La forme d'une ville / change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel* (« *Le Cygne* »), ou encore *Hélas, tout est abîme* (« *Le Gouffre* »), pour ne citer que deux exemples célèbres (OC1 p. 85, p. 142).

⁸⁴¹ Contrairement à l'exclamation littéraire mais usuelle אַבוי, employée par LG.

forcément déplacée dans le contexte de ce vers (on imagine les pauvres du poème comme des vieillards juifs gémissant en yiddish).

7. La structure anaphorique est totalement éliminée.

8. La division binaire, qui caractérise le vers dans le TS, est supprimée ; or, contrairement au cas de LG, cette élimination n'est pas due au mètre choisi (l'hexamètre iambique comporte une césure facilitant en principe la création d'une structure symétrique), mais plutôt au choix du traducteur de rendre les pronoms relatifs *qui* par deux particules différentes (ה et ש).

9. Le phonème /m/ figure 5 fois dans le vers mais sa distribution aléatoire ne crée aucun effet sonore notable.

MS v.1

הַמָּוֹת – אַבּוּי – הוּא מְנַחֵם, הוּא מְחַיֵּינוּ,

1. L'information est plutôt concrète, grâce surtout à l'emploi de l'article défini qui détermine le mot מוֹת, *mort*. Les deux actions perpétrées par la Mort sont adéquatement rendues par les verbes מְנַחֵם et מְחַיֵּינוּ.

2. Néanmoins, le suffixe pronominal rattaché au verbe dans le mot הַמְחַיֵּינוּ dévoile d'emblée l'identité de ceux à qui renvoient ces deux actions, à savoir le *nous*⁸⁴².

3. La tournure *c'est [...] qui*, n'est pas rendue. Toutefois, la répétition du pronom הוּא qui met le sujet en relief compense partiellement cette perte.

4. Pour la question de la place de l'interjection אַבּוּי, *hélas!*, voir LG v.1 2.

5. Dans la version de MS, la syntaxe du vers est plus proche du langage courant que dans les deux cas précédents; l'ordre des mots est sans inversions.

⁸⁴² Voir LG v.1 2.

6. Le mètre employé – le tétramètre anapestique – oblige à une lecture peu naturelle des deux verbes : au lieu de *hamenakhem* (en quatre syllabes) et *hamekhyenu* (en cinq syllabes), comme on prononce habituellement ces deux mots en hébreu actuel, on est obligé de lire *hamnakhem* et *hamkhyenu*. Certes, ces prononciations sont correctes, mais dans le contexte de l'hébreu des années 1990 elles suscitent néanmoins une impression trop « poétique », dans le mauvais sens du terme.

7. La structure anaphorique est en partie conservée par l'emploi répétitif du pronom הוּא, qui n'est certes pas situé au début du premier vers, mais qui se répète pourtant 9 fois tout au long du poème, dont 6 en début de vers.

8. La structure binaire est éliminée d'emblée à cause du mètre employé⁸⁴³.

9. Aucun effet sonore notable, malgré une répétition du phonème /m/ (3 fois).

AD v.1

הַמָּוֹת, אֲהֵה, מְנַחֵם, וְהוּא שְׁחִייוֹ מְזָרִים,

1. L'information est moins concrète que dans le TS, surtout à cause de l'emploi, au deuxième hémistiche, de la tournure très imprécise שְׁחִייוֹ מְזָרִים, *qui fait couler notre vie*.

2. Néanmoins, le mot מוֹת, *mort*, est déterminé et donc rendu de manière adéquate, créant ainsi un effet plus concret que dans les traductions de LG et de EM.

3. L'emphase *c'est [...] qui* n'est pas exprimée par AD⁸⁴⁴.

4. L'interjection *hélas!* est rendue par אֲהֵה, terme qui appartient à un registre plus soutenu que אַבִּי, rendant l'impression suscitée par le vers nettement plus « littéraire » que ce n'est le cas pour le TS, mais ne faisant pourtant pas intervenir des connotations indésirables comme dans le cas du וַי de EM.

⁸⁴³ Voir LG v.1 6.

⁸⁴⁴ Voir EM v.1 2.

Signalons que l'emploi de l'interjection אהה plutôt que אבוי n'est pas imposé par le mètre ; il s'agit donc d'un choix délibéré du traducteur, qui a préféré employer un terme soutenu et littéraire plutôt que recourir au terme plus habituel. Par la suite, nous verrons qu'il s'agit d'un choix tout à fait typique de la poétique du traduire d'AD.

5. L'interjection אהה, rare dans ce sens de cri de douleur en hébreu moderne, est un mot biblique qui, dans la plupart de ses occurrences dans la bible (10 sur 15), est une exclamation adressée à dieu⁸⁴⁵. Par conséquent, le choix de ce terme par AD fait implicitement appel à un champ référentiel liturgique et théologique tout à fait approprié dans le contexte du vers en question et du poème en général.

6. le verbe מזרים est un ajout imposé par la rime ; celui-ci fait intervenir une métaphore usée, qui n'a pas grand-chose à voir avec l'immédiateté de la tournure *fait vivre*. Comme dans le cas du verbe משפיע employé par EM, il s'agit d'une métaphore qui ouvre le champ référentiel du liquide et du déversement, lequel ne fera son apparition dans le TS qu'à partir du 3ème vers (*élixir, enivre*).

Toutefois, le choix du verbe מזרים par AD est beaucoup plus heureux, car le radical ז.ר.ם – contrairement au ש.פ.ע d'EM – comporte de riches connotations culturelles et poétiques (on pense, par exemple au célèbre *Tout coule* d'Héraclite d'Ephèse – הכל זורם, en hébreu) fort appropriées dans le contexte du poème étudié.

7. L'allure peu naturelle du syntagme שחיינו מזרים est renforcée par l'absence du mot אָת (שׁמזרים את חיינו ou mieux: שׁאת חיינו מזרים), éloignant le vers encore davantage du langage habituel.

8. Le début de la disposition anaphorique est absent de ce vers dans la version de AD.

9. La structure binaire est éliminée, même si le mètre employé comporte une césure.

10. Les allitérations en S et en L sont partiellement compensées par une riche allitération en M: המוות, מנחם, מזרים.

⁸⁴⁵ Par exemple: וַיֹּאמֶר גְּדַעוּן אֶהְיֶה אֲדֹנָי יְהוָה כִּי עַל-כֵּן רָאִיתִי מִלְאָךְ יְהוָה פָּנִים אֶל פָּנִים: *Hélas! mon Seigneur Yahvé! C'est donc que j'ai vu l'Ange de Yahvé face à face?* (Juges 6;22); ou encore: וַאֲמַר אֶהְיֶה אֲדֹנָי יְהוָה, הֲנִיחָה לֹא- יְדַעְתִּי דְבַר כִּי נֶעַר אֶנְכִּי, Et je dis: "Ah, Seigneur Yahvé, vraiment, je ne sais pas parler, car je suis un enfant!" (Jérémie 1;6).

Vers 2

C'est le but de la vie et c'est le seul espoir

מקור-חיים אשר לו לבדו נִחַל, (LG)

הן זָה – תְּכִלִּית חַיִּים, וְזוֹ תִקְוָה בְּלִבָּד (AM)

הוא קָץ וְתִקְוָה שְׁכֻמוֹהָ אֵין עוֹד; (MS)

הוא מְטָרֶת-הַחַיִּים, הוּא תִקְוָה אֵין-בְּלִתָּהּ, (AD)

Observations préliminaires:

1. On ne sait toujours pas à qui se réfèrent les actions imputées à la Mort, ni l'identité de celui ou de ceux dont elle est *le seul espoir*. *Le nous* ne fera son apparition qu'au vers suivant. Cette mise en suspens prolongée accentue la sensation de fatalité et d'angoisse déjà associée au premier vers.
2. Le substantif polysémique *but* peut être interprété concrètement (*cible*) ou – ce qui paraît a priori plus approprié dans le contexte – au figuré (*dessein, objectif*). En hébreu il sera rendu, dans le premier cas, par מטרה, et dans le deuxième – par תכלית ou יעד.
3. La division binaire observée au premier vers se poursuit ici (le syntagme *c'est* suivi d'un substantif déterminé se répète deux fois dans les deux hémistiches).
4. L'anaphore insistante en *c'est* se poursuit au deuxième vers.
5. L'information sémantique est peu spécifique, les expressions *le but de la vie* et *le seul espoir* – privées pour l'instant de leur complément – étant toutes deux très générales.
6. On remarque ces allitérations en s et en l (**C'est le but de la vie et c'est le seul espoir**).

1. L'information sémantique n'est pas rendue en entier et subit quelques modifications importantes. À la place des deux syntagmes du TS, on trouve l'expression consacrée מקור חיים – littéralement, *source de vie*. En suivant la syntaxe du texte hébraïque on se rend compte que c'est cette source de vie (plutôt que la Mort, comme dans le TS), qui est l'objet de l'espoir des locuteurs (נייחל).
2. L'expression idiomatique מקור-חיים, *source de vie*, empruntée à la poésie biblique⁸⁴⁶, modifie complètement le champ connotatif de l'expression *le but de la vie*, renvoyant à un début et à une origine plutôt qu'à une fin.
3. Le substantif *espoir* est remplacé par le verbe נייחל, *nous espérons*, conjugué au futur mais se référant à un présent continu. Si dans le TS les locuteurs, très passifs, ne sont que le jouet d'une Mort omniprésente, dans la version de LG l'emploi du verbe à la place du substantif les rend sensiblement plus actifs.
4. L'anaphore, partiellement rendue par LG au vers 1 par l'emploi de la contraction זהו, est complètement absente du vers 2.
5. La binarité est éliminée au niveau syntaxique aussi bien qu'au niveau sémantique.
6. L'ordre syntaxique peu naturel (נייחל [...] אשר לו) plutôt que la séquence plus proche du langage ordinaire (שנייחל לו), imposé par la versification, rend le style du vers quelque peu artificiel.
7. L'allitération en l est adéquatément rendue par la répétition de phonème /l/ – אשר לו; celle en s, en revanche, ne trouve pas d'équivalent dans la version de LG.

⁸⁴⁶ יראת יהוה מקור חיים לסור ממקושי מות, *La crainte de Yahvé est une source de vie pour éviter les pièges de la mort* (Proverbes 14:27).

1. L'information sémantique fournie est nettement moins précise que dans le TS, surtout à cause de l'emploi du syntagme תכלית חיים, littéralement *dessein de vie*. Le nom תכלית, d'origine biblique⁸⁴⁷, exprime en hébreu moderne le sens abstrait du mot *but*, à savoir ce à quoi on tente de parvenir, mais ne rend pas le sens concret de *cible*.

2. Le syntagme *c'est* est rendu d'abord par זה puis par זו. Or, le mot זו, se référant forcément à un nom féminin, renvoie au nom תקווה, *espoir*, et non à מוות, *mort*, comme c'est le cas dans le TS. Le traducteur semble donc entamer une nouvelle unité sémantique qui continuerait au vers suivant (et du coup c'est l'espoir – et non la Mort – qui est comparé à l'élixir), déformant ainsi la structure syntaxique et sémantique de l'original. Ce choix malheureux est particulièrement surprenant puisqu'il ne dérive d'aucune contrainte prosodique.

3. L'adverbe בלבד, *seul*, tel qu'il est employé dans le syntagme זו תקווה בלבד, ne rend pas le sens de *unique*, mais semble au contraire délimiter la notion d'espoir et exprimer une idée toute autre : *ce n'est que de l'espoir*.

4. Au début du vers, le mot הן est, dans ce contexte, un mot explétif servant de béquille pour les besoins de l'iambe.

5. Le style du vers est lourd et maladroit, rendant mal la simplicité syntaxique et la clarté stylistique du TS.

6. Si dans ce vers l'anaphore est encore rendue, ne serait-ce que partiellement, par la répétition de זה, elle ne figurera plus dans la suite de la traduction d'EM; en effet, elle est complètement absente des vers 6, 7, 9, 12, 13 et 14 (où le syntagme anaphorique *c'est* se répète de manière insistante dans le TS).

7. Aucun effet sonore notable.

⁸⁴⁷ Voir Job 26;10: חק חג על-פני-מים עד תכלית אור עם חשך, *il a tracé un cercle à la surface des eaux, aux confins de la lumière et des ténèbres*.

MS v.2

הוא קץ ותקנה שְכֻמוֹהַ אֵין עוֹד;

1. Le syntagme *le but de la vie* est succinctement rendu par le nom monosyllabique moins spécifique קץ, *fin*.
2. Le nom *vie*, חיים, est donc complètement absent; par conséquent, on perd le paradoxe, essentiel dans le TS, qui consiste à dire que la mort est le but de la vie.
3. La moitié du vers est occupée par la tournure idiomatique שְכֻמוֹהַ אֵין עוֹד. Ce superlatif usé, caractéristique d'un langage poétique verbeux et schématique, rend mal la puissante simplicité de l'original. Il s'agit d'une contrainte de la rime (אֵין עוֹד – לצַעוֹר), mais celle-ci est stylistiquement lourde de conséquences.
4. L'ordre des mots est conforme à l'usage habituel et la syntaxe ne subit pas d'inversions qui alourdissent le style comme c'est le cas dans la version d'EM et, dans une certaine mesure, dans celle de LG.
5. L'anaphore est adéquatement rendue par le pronom הוא.
6. La structure binaire est éliminée au niveau rythmique (malgré l'emploi d'un mètre pair – le tétramètre anapestique) aussi bien qu'au niveau sémantique.
7. Le mètre oblige à accentuer le mot עוֹד, béquille sans intérêt poétique dans le contexte actuel, plutôt que la négation אֵין, beaucoup plus essentielle (שְכֻמוֹהַ אֵין עוֹד).
8. Aucun effet sonore notable.

AD v.2

הוא מְטוֹרֶת-הַחַיִּים, הוא תְּקֵנָה אֵין-בְּלִתָּהּ,

1. L'information sémantique est entièrement rendue. Il s'agit en effet d'une traduction presque littérale du TS.

2. Le nom *but* est rendu par מטרה, accentuant le sens concret de ce substantif polysémique (plutôt que par תכלית, *dessein, objectif*) et rendant ainsi le vers moins abstrait et plus spécifique que dans le TS.
3. Le mot החיים peut signifier *la vie* mais aussi *les vivants* ; on ne peut donc pas savoir s'il est question du but *de la vie* ou bien de celui *des vivants*. Il s'agit néanmoins d'une contrainte linguistique objective de l'hébreu.
4. L'idiome אין-בלתה n'est pas précédé, dans la traduction d'AD, de la particule ׀; cet emploi idiomatique relève d'un style décidément soutenu.
5. La structure anaphorique est adéquatement rendue par le pronom הוא.
6. La division binaire est adéquatement rendue par la répétition, dans les deux hémistiches, du syntagme הוא + nom.
7. Aucun effet sonore notable.

Vers 3

Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre

הַמְשַׁכְּרֵנוּ כְּתַמְד, הַנּוֹתֵן לְלִבֵּנוּ (LG)

תַּחֲזִיקֵנוּ כְּשִׁקוּי, בְּשִׁכְרוֹן תִּשְׁקִיעַ, (EM)

כְּמִשְׁקָה יִשְׁכַּר וִירוּמִם אֶת רוּחֵנוּ (MS)

בוֹ, כְּבִרְקָה-שִׁקוּי גְרוּמִם נִשְׁמָתֵנוּ, שׁוֹכְרִים, (AD)

Observations préliminaires :

1. L'information est concrète (*élixir*) mais abstraite plutôt que spécifique (la deuxième action attribuée à l'élixir – *monte* – étant métaphorique).
2. L'identité des locuteurs est enfin dévoilée par le *nous* répété deux fois.
3. Le verbe *monter*, d'un emploi transitif inusuel, peut être interprété comme appartenant au champ sémantique musical (augmenter de hauteur, souvent dans un contexte de grande émotion)⁸⁴⁸.
4. Le verbe *enivrer* rattache la mort des pauvres à l'un des plans référentiels les plus typiquement baudelairiens – celui de l'alcool, du vin et de l'extase sensorielle et mentale. La complexité métaphorique fait que l'inspiratrice de l'ivresse, à savoir la Mort, est aussi la cause suprême de l'angoisse contre laquelle cette même ivresse est, pour ainsi dire, requise. John E. Jackson explique ce paradoxe dans ces termes :

La mort [...] est à la fois le dépassement de la vie et son fondement – d'où d'ailleurs le surgissement d'angoisse que provoque l'hypothèse de son irréalité⁸⁴⁹

5. l'élixir est un *topos*⁸⁵⁰ emprunté au champ sémantique de l'alchimie et de la mystique par les romantiques allemands et notamment par E.T.A. Hoffmann (1776-

⁸⁴⁸ Baudelaire Charles, 1991, *Les Fleurs du Mal*, [édition établie par Dupont Jacques], Flammarion, Paris, p. 316.

⁸⁴⁹ Jackson, 1982 *op. cit.* p. 117.

1822), l'auteur des célèbres contes fantastiques dont Baudelaire était un lecteur fêré⁸⁵¹. Dans son roman *Die Ellixir des Teufels* (*Les élixirs du diable*), Hoffmann raconte l'histoire d'un moine qui, ayant bu un élixir magique, succombe aux charmes du Diable et se met à agir en son nom. En France c'est, entre autres, Balzac (*L'élixir de longue vie*, 1830) qui s'empare de ce motif et l'insère dans son œuvre. Dans l'opéra de Donizetti *L'elisir d'amore* (1832) il s'agit d'une essence magique destinée à inspirer la passion amoureuse.

En effet, le topos de l'élixir, terme emprunté à l'arabe *al-'iksir*, « la pierre philosophale » et primitivement dérivé du grec *ksêiron* (poudre siccative que l'on met sur les blessures), recouvre à la fois les notions du prolongement magique de la vie et celle d'une préparation aphrodisiaque. Dans la poésie de Baudelaire on trouve ces deux notions alternativement, le plus souvent en rapport avec le terme synonyme *philtre*⁸⁵².

Dans le contexte de « La Mort des pauvres », on trouve une juxtaposition des deux champs sémantiques rattachés au *topos* d'élixir : la préparation magique peut, d'une part, prolonger la vie – une figure oxymorique donc, qui consisterait à dire que la mort, comme un élixir, rend la vie immortelle ; et d'autre part, dans sa fonction de préparation inspirant la passion et l'extase elle est comparée à des essences enivrantes et « montantes ».

En hébreu moderne, le nom *élixir* est habituellement traduit par שיקוי, mais ce terme est moins connoté, poétiquement, que le substantif français et sa fonction de *topos* littéraire est moins certaine.

⁸⁵⁰ Un *topos*, selon la définition de Roman Jakobson, est une formule lyrique enracinée dans l'œuvre d'un poète et dans son ambiance littéraire. Voir Jakobson Roman, 1973, « Si nostre vie », in *Questions de poésie*, Seuil, Paris, p. 322.

⁸⁵¹ Voir Lloyd Rosemary, 1979, *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*, Cambridge University Press, 395 p.

⁸⁵² Voir *Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore* (*Hymne à la Beauté*), *Le Démon [...]* *accoutume mes lèvres à des philtres infâmes* (*La destruction*). Voir OC1 p. 24 et p. 111. On trouve également quelques évocations plus implicites d'essences liquides sensées inspirer l'amour, comme par exemple: *Et je buvais ton souffle, ô douceur, ô poison!* (*Le balcon*). Voir OC1 p. 36.

1. L'information sémantique est appauvrie par d'importantes omissions. Le verbe *monter*, absent de la traduction, ne trouve pas d'équivalent. Par conséquent, la Mort demeure, certes, *enivrante* – le plus concret des deux verbes – mais la structure métaphorique surprenante rattachée au verbe *monter*, avec sa connotation musicale, est complètement absente.

2. Le nom *élixir* est traduit par le terme תַּמָּד, substantif rarissime en hébreu moderne provenant du langage mishnique, dont la signification est, selon la définition du dictionnaire Even Shoshan, un vin simple préparé à base de pépins et de peaux de raisin⁸⁵³. Ce nom a deux formes alternatives supplémentaires : תַּמָּדָה et תַּמָּדָה. LG a tranché pour la forme pouvant être prononcée en une syllabe, תַּמָּד, sans doute pour des raisons prosodiques.

Le choix du terme תַּמָּד pour traduire la notion d'*élixir* est curieux : תַּמָּד est un mauvais vin alors que les connotations de l'*élixir* – breuvage rare, miraculeux, magique – en sont presque antonymiques. On peut donc considérer que LG a opté pour ce mot peu connu et très rarement utilisé non pas *malgré* sa rareté mais *à cause* de sa valeur connotative nulle, peut-être pour essayer de créer une sorte d'équivalent au topos européen d'*élixir* absent de l'hébreu. Certes, elle aurait pu avoir recours à un néologisme – procédé courant dans les traductions de la génération moderniste – mais elle a préféré employer un terme déjà existant qui lui offrait deux champs connotatifs fort appropriés dans le contexte du vers: 1) Celui des fluides et de l'alcool (le radical mishnique מ.מ.ת signifiant *mouiller, macérer*); 2) Celui de pérennité et de durabilité (par l'autre signification, beaucoup plus courante, de ce même radical מ.מ.ת, provenant de l'adverbe תַּמִּיד, *toujours*), rendant ainsi la connotation de vie éternelle.

⁸⁵³ D'après le traité Houline 25;22.

Ainsi, grâce à l'emploi de ce terme mishnique monosyllabique⁸⁵⁴ LG gagnait une densité sémantique maximale : deux des trois champs référentiels du topos romantique sont présents, et seule la connotation passionnelle n'est pas rendue. Pourtant, cette densité a son prix : à cause de l'emploi d'un mot très recherché et certainement inconnu de la majorité des lecteurs, le vers devient difficilement compréhensible, et son registre est très élevé par rapport au TS.

3. La densité du vers de LG est extrême : les deux mots המשכרנו כתמד remplacent un syntagme de *neuf* mots à l'origine ! En utilisant le suffixe pronominal et la particule כ de la comparaison, LG profite du caractère particulièrement concis de l'hébreu pour rendre un maximum d'informations sémantiques dans la première moitié du tétramètre anapestique.

4. L'anaphore se poursuit par l'emploi de l'article ה (המשכרנו).

5. Le syntagme הנותן ללבנו traduit une information contenue au vers suivant du TS (Et nous donne le cœur); il sera donc traité plus tard, dans le contexte du v.4.

6. L'alternance des rimes féminines et masculines est reproduite dans la traduction de LG, transposée bien évidemment dans le contexte prosodique de l'hébreu moderne. La rime הַמְחַיֵּנוּ ↔ לְלִבְנוּ est une rime féminine, grammaticale (basée sur le suffixe de la première personne du pluriel) et donc peu surprenante.

EM v.3

תְּחַזְקֵנוּ בְּשָׂקוּי, בְּשִׁכְרוֹן תִּשְׁקִיעַ,

1. L'information sémantique est très partiellement rendue. Le syntagme *nous monte* devient תְּחַזְקֵנוּ, littéralement *nous fortifie* ou *nous raffermi*. La connotation musicale du verbe monter est absente tout comme sa signification plus immédiate (*élever*, *hausser*).

⁸⁵⁴ Ce nom peut se prononcer en une syllabe ou en deux (*tmad* ou *temad*), mais le contexte prosodique impose une prononciation monosyllabique.

2. כשיקוי est rattaché au seul verbe תחזקנו, alors que le syntagme בשיכרון תשקיע, *fait sombrer dans l'ivresse*, est syntaxiquement (et, par conséquent, sémantiquement) indépendant. La comparaison à l'élixir ne concerne donc que le premier élément. Cette omission appauvrit sensiblement le réseau métaphorique et rend la phrase entière bancale et peu logique (pour paraphraser: le seul espoir, qui nous renforce comme un élixir, nous fait sombrer dans l'ivresse).

3. Le verbe *enivrer* est rendu par le syntagme בשיכרון תשקיע; le verbe תשקיע, *fait sombrer, fait couler*, est un ajout pour les besoins de la rime. Sur le plan connotatif il s'agit d'un choix particulièrement malheureux, le verbe להשקיע chargeant l'action de l'élixir d'une connotation négative (nauffrage, engloutissement...), très mal à propos dans ce contexte d'actions merveilleuses et miraculeuses, présentées dans le poème original comme hautement positives. Qui plus est, le verbe להשקיע trahit un jugement de valeur, forcément négatif, qui condamne implicitement l'alcool et l'ivresse – jugement on ne peut plus étranger à celui exprimé dans le TS, et en général dans la poésie de Baudelaire.

4. Par l'emploi de la première personne du pluriel le traducteur dévoile enfin, adéquatement au procédé constaté dans le TS, l'identité du sujet parlant.

5. Le nom *élixir* est adéquatement rendu par שיקוי – la traduction la plus immédiatement littérale du substantif/topos.

6. L'emploi du futur (תחזקנו, תשקיע) pour rendre la notion d'un présent continu, tout en étant grammaticalement correcte, confère au vers un caractère lourd, accentué encore par la contrainte phonétique, dans le contexte du mètre iambique, de lire le verbe תחזקנו en trois syllabes au lieu de quatre, comme l'exigerait la prononciation habituelle du verbe.

7. EM reproduit dans sa traduction l'alternance des rimes masculines et féminines. En outre, il garde la disposition des rimes des quatrains et le schéma ABAB ABAB. Au premier quatrain, la rime A (מִשְׁפִּיעַ ↔ תִּשְׁקִיעַ) est phonétiquement passable, mais pour l'obtenir EM est contraint à s'appuyer sur des ajouts, à défaire l'ordre habituel des mots et à tordre la syntaxe des phrases.

כַּמְשָׁקָה יִשְׁכַּר וִירוּמָם אֶת רוּחָנוּ

1. Le nom משקה (littéralement: *boisson*, par extension: *boisson alcoolisée*) ne rend que la dénotation la plus concrète de l'élixir en omettant les connotations de magie et d'amour passionnelle. Ce choix de MS est curieux car l'emploi du terme plus adéquat שיקוי aurait été prosodiquement et syntaxiquement possible.
2. Le syntagme *nous monte* est traduit par ירומם את רוחנו, expression consacrée quelque peu rebattue qui rend plutôt mal le caractère surprenant de cet emploi non usuel du verbe *monter*.
3. MS opte – sans doute à cause de la brièveté du mètre employé par rapport à l'alexandrin du TS – pour la conjugaison des deux verbes au futur afin d'exprimer la notion d'un présent continu⁸⁵⁵ (ישכר וירומם). Cette tournure, très courante encore du temps de la génération de la pléiade moderniste⁸⁵⁶, paraît anachronique dans le contexte de la poétique de auteurs de la génération de l'État.
4. La phrase complexe couvrant dans le TS les vers 2, 3 et 4 est divisée, dans la traduction de MS, en deux phrases distinctes. Cette inadéquation syntaxique n'altère pourtant en rien l'équivalence sémantique assez bien rendue au niveau dénotatif (par opposition à celui du champ connotatif).
5. MS reproduit, au premier quatrain, l'alternance des rimes masculines et féminines. La rime féminine קַחֲיָנִי ↔ רוּחָנוּ est basée sur la grammaire, à savoir sur le suffixe de la première personne du pluriel, ce qui le rend quelque peu automatique et sans surprises.

⁸⁵⁵ Voir EM v.3 6.

⁸⁵⁶ « La génération de Shlonsky, Alterman et Goldberg introduisit dans la poésie hébraïque la norme de l'emploi d'une syntaxe proche de celle du langage parlé, mais ils continuaient néanmoins à avoir recours à des verbes conjugués au futur ou au passé, au lieu du présent, quand ceci leur était commode » (Tsur, 1993 *op. cit.* p. 234).

בו, כְּבָרְקָח-שִׁקוּי נְרוּמָם נִשְׁמַתְנוּ, שׁוֹכְרִים,

1. L'information sémantique subit quelques modifications importantes ; Ainsi, le syntagme *nous monte* devient נִשְׁמַתְנוּ, littéralement: *nous exaltons notre âme*, forme active où le nous est le sujet. Si dans le TS c'est la Mort qui agit et les locuteurs ne font que subir ses actions, dans la version d'AD ce sont les locuteurs eux-mêmes qui font monter leur propre âme.

Par conséquent, ce qui paraît, dans le TS, comme l'effet d'une force extérieure, à laquelle nul ne peut échapper, se transforme ici en un acte intentionnel et délibéré effectué par les pauvres eux-mêmes.

2. נִשְׁמַתְנוּ, *notre âme*, est un ajout nécessaire pour « remplir » le mètre particulièrement long du vers (basé sur l'hexamètre anapestique). Cet ajout, qui s'insère dans une expression d'apparence idiomatique (mais n'appartient pas, en réalité, à une locution consacrée) נִשְׁמַתְנוּ, perd l'immédiateté surprenante du syntagme *nous monte* de l'original.

3. Le verbe transitif שׁוֹכְרִים, *s'enivrant*, représente, une fois de plus, une action commise par le *nous* plutôt que par la Mort comme dans le TS.

4. Le nom *élixir* est traduit par l'état construit רְקָח-שִׁקוּי. Le nom רְקָח est un hapax extrait du *Cantique des cantiques* (⁸⁵⁷אֶשְׁקֶה מִיַּיִן הַרְקָחַ, יַעֲסִים רַמְנִי), signifiant *vin parfumé*. Le contexte biblique imprègne ce mot rare de connotations d'ivresse et d'érotisme. Deux champs connotatifs supplémentaires auxquels ce terme est rattaché sont celui dérivé de l'emploi moderne du radical ר.ק.ח et du verbe לַרְקֹחַ, à savoir *préparation pharmaceutique* ; et celui du *parfum*, qui découle de l'autre emploi de ce radical en hébreu biblique⁸⁵⁸. En outre, l'autre nom faisant partie de l'état construit,

⁸⁵⁷ Cantique des cantiques 8;2: *Je te ferais boire un vin parfumé, ma liqueur de grenades.*

⁸⁵⁸ Par ex. וַיִּשְׁכַּבְיָהוּ בַמִּשְׁכָּב אֲשֶׁר מְלֵא בְשָׂמִים וְזָנִים מְרֻקָּחִים בְּמִרְקַחַת מַעֲשֵׂה. *On le coucha sur un lit qu'on avait garni d'aromates et de parfums préparés selon l'art du parfumeur* (Chroniques 2;16-4).

שיקוי, allie à ce plan référentiel, déjà riche, les connotations complémentaires de boisson et de remède⁸⁵⁹.

5. Le registre employé par AD paraît donc, une fois encore, très soutenu, et le style de son vers est particulièrement précieux. Cette tendance est illustrée, entre autres, par l'emploi du verbe שוכרים à la forme du פעל, peu conforme à l'usage habituel qui lui préfère celle du התפעל.

6. Il est intéressant de constater, à ce propos, l'omission de la particule אַת dans le syntagme נרומם נשמחנו; en effet, AD aurait pu, sans altérer la structure prosodique ni bouleverser la valeur sémantique du syntagme, écrire, par exemple, את נפשו או נרומם את רוחו. Or il a opté pour une solution aussi éloignée que possible du langage courant, lequel emploie systématiquement le אַת dans des syntagmes de ce type. Ce choix confirme la nette préférence d'AD, déjà constatée à plusieurs reprises, pour l'emploi d'un langage résolument littéraire.

7. AD est le seul des quatre traducteurs à ne pas reproduire l'alternance des rimes masculines et féminines ; il opte, en revanche, tout le long du sonnet, pour des rimes masculines, plus courantes en hébreu moderne (sépharade). Il reproduit toutefois fidèlement la disposition des rimes (dans les quatrains: ABAB ABAB).

Dans le premier quatrain, la rime A (מְזַרְיִם ↔ שׁוֹכְרִים) est phonétiquement riche. Elle ne peut pas être considérée comme grammaticale (la terminaison רים, dans le cas de מְזַרְיִם, fait partie de la conjugaison et n'est pas un suffixe), mais pour l'obtenir AD est obligé de tordre la syntaxe (שְׁחִינּוּ מְזַרְיִם) et d'employer une forme artificielle et peu usitée (שׁוֹכְרִים).

⁸⁵⁹ Voir Proverbes 3;8: וְשָׂרָה לְשָׂרָה וְשָׂרָה לְעֶצְמוֹתֶיהָ, *Cela sera salutaire à ton corps et rafraîchissant pour tes os.*

Vers 4

Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir.

אֶת הָאֵמֶץ לְלַכֵּת עַד שַׁעַר-הַלַּיִל. (LG)

לְבַנו תְּאֵמֵץ, שֶׁעַד הַלַּיִל נִצְעֵד. (EM)

וְכִחַ יִתֵּן עַד הָעֶרֶב לְצֵעֵד. (MS)

הוּא נוֹתֵנֵנוּ עַז-לֵב שֶׁנִּצְעֵד עֲדֵי יַד עֲלֻטָּה. (AD)

Observations préliminaires:

1. L'expression idiomatique *donner le cœur* dérive de l'usage vieilli du mot *cœur* au sens de *courage*⁸⁶⁰, lequel survit notamment dans un certain nombre de locutions du type *le cœur me manque*, etc.

Néanmoins, l'acception moderne du substantif *cœur* ajoute un deuxième champ connotatif évident – celui de l'amour et de l'affection. Une polysémie similaire se rencontre en hébreu où le nom cœur intervient dans un grand nombre d'expressions consacrées renvoyant au champ sémantique de la force d'âme et du courage⁸⁶¹.

2. Accolé à l'action de marcher, le nom *cœur* au sens de *courage* met en jeu un champ connotatif supplémentaire : celui de soldats marchant au pas. Les pauvres jouent donc le rôle de guerriers marchant militairement sous les commandements du général Mort.

3. L'action attribuée à la Mort dans ce vers (*donner le cœur*) est la cinquième depuis le début du quatrain, et la troisième qui soit comparée à l'influence de l'élixir. Précédée de la conjonction de coordination *et* la reliant au vers 3, cette action peut être interprétée comme le troisième élément successif d'une série (monter ↔ enivrer ↔

⁸⁶⁰ « Alors que *cuer*, au Moyen-âge, symbolise avant tout la vertu guerrière, la force d'âme, la fermeté devant la mort [...], c'est surtout depuis le XIV siècle qu'il devient le symbole viscéral de l'affection tendre, de l'amour ». Voir Rey Alain et Chantreau Sophie (éditeurs), 1997, *Le Robert, Dictionnaire d'expressions et des locutions*, Paris, 1086 p [*Cœur*].

⁸⁶¹ Par ex. לב, אומץ, *courage*; לב, מורד, *lâcheté*; לב, מוג לב, *lâche*...

donner le cœur) ou bien comme le résumé – et peut-être aussi le résultat – des deux actions précédentes (monter + enivrer → donner le cœur).

4. Le soir, clairement métaphorique ici, représente non seulement la fin de la journée des pauvres, mais surtout la Mort. Il s'agit d'une métaphore très courante dans l'œuvre de Baudelaire, et on la retrouve explicitement dans quatre des six poèmes constituant le chapitre intitulé « La Mort » dans *Les Fleurs du Mal*⁸⁶².

Dans son ouvrage déjà cité *La Mort Baudelaire*, John E. Jackson relie la signification métaphorique du soir à celle, concrète, de la fin d'une journée de vie :

La persistance d'une même métaphore, qui situe la mort à venir dans un soir [...] fait apparaître rétrospectivement l'existence comme une journée tout en indiquant son achèvement.⁸⁶³

Dans son étude intitulée *L'Esthétique des Fleurs du Mal*, J.D. Hubert propose une autre interprétation pour cette action de marcher jusqu'au soir, en la situant dans un contexte catholique et métaphysique. Les connotations positives du trépas dans le poème dérivent, selon lui, de la conception chrétienne de la mort comme source de vie éternelle, ce qui assimilerait la consolation apportée par la mort à l'espérance des pauvres en une vie meilleure succédant à la mort physique:

[...] la mort, dans le sens de vie éternelle, donne de l'importance à la vie, quelle que soit son absurdité, et [...] empêche le pauvre, par peur de la mort éternelle, de se tuer. [...]. Et c'est aussi la Mort, dans ce même sens, qui donne aux malheureux le courage de marcher jusqu'au soir au lieu d'en finir tout-de-suite.⁸⁶⁴

5. L'arrangement binaire ayant caractérisé les trois vers précédents prend fin dans ce quatrième vers. Le mot *soir* par lequel le vers se termine fait paraître le quatrain entier

⁸⁶² Voir *Un soir fait de rose et de bleu mystique \ Nous échangerons un éclair unique (La Mort des amants)*, ou encore le poème *Fin de la journée*, entièrement construit autour de la métaphore du soir. Voir OC1 p. 126 et 128.

⁸⁶³ Jackson, 1982, *op. cit.*, p. 118.

⁸⁶⁴ Hubert, J.D., 1993 (Réimpression de l'édition de 1953), *L'Esthétique des Fleurs du Mal : essai sur l'ambiguïté poétique*, Stalkine Reprints, Genève, p. 254.

comme une sorte de marche mystérieuse – la symétrie syntaxique aidant – qui culminerait en un *soir* définitif.

LG V.4 (3-4)

[...] הנותן ללבנו

את האומץ ללכת עד שער-הליל.

1. L'expression *donner le cœur* est rendue par le syntagme [ה]נותן ללבנו את האומץ. Sémantiquement, le mot ללבנו, [*pour*] *notre cœur*, est redondant, car la signification de *courage* est adéquatement exprimé par le nom אומץ. Pourtant, ללבנו rend l'acception courante du nom *cœur* et donc ses connotations qui relèvent du champ sémantique de l'amour et des émotions, et crée ainsi une traduction équivalente prenant en compte les deux plans référentiels différents auxquels le substantif *cœur* est lié.

2. *Marcher* est traduit par ללכת, terme plus générique signifiant *aller* en général ; l'aspect intentionnel et implicitement militaire du verbe *marcher* jusqu'à un but précis (ici : le soir) est donc partiellement perdu, de même que la connotation guerrière. Aussi, suite à cette légère modification sémantique et connotative, l'interprétation chrétienne⁸⁶⁵ perd-elle de sa validité.

3. Le syntagme *jusqu'au soir* est rendu par l'expression עד שער הליל, littéralement : *jusqu'à la porte de la nuit*. Cet emploi métaphorique du nom שער, *porte* ou *portail*, rend l'aspect concret lié au substantif *soir* (la porte de la nuit → le début de la nuit → le soir) ; mais, parallèlement, il fait paraître le substantif הליל comme un nom de lieu, comme si la nuit était la destination physique de la marche des pauvres qui finiraient par en franchir la porte, et non seulement le temps marquant la fin de leur mouvement.

⁸⁶⁵ *ibid.*

4. La tournure *עד שער הליל* a l'apparence d'une locution ou d'une expression consacrée (bien qu'elle n'en soit pas une). Cette impression est due à la forte ressemblance entre cette tournure et des expressions consacrées similaires dérivées de la bible comme *שער השמיים*, *porte du ciel*, ou *שערי מוות*, *portes de la mort*. LG se sert de cette ressemblance pour évoquer indirectement des versets bibliques où la mort est conçue comme passage à la vie éternelle, dotant le vers, par cette allusion implicite, d'un riche champ connotatif lié à la religion et à la croyance en la vie éternelle bien présent dans le TS.

5. La place du *soir* à la fin du quatrain est adéquatement rendue dans la traduction, où le syntagme *שער הליל* clôt le vers.

6. L'information du quatrième vers est répartie dans la traduction de LG entre les vers 3 et 4. Le principe un vers un vers est donc pour la première fois mis à mal.

7. La rime masculine *הַלִּיל* ↔ *נִיְהָל*, sans originalité particulière, est phonétiquement efficace.

EM v.4

לִבְנוֹ הָאֵמֶץ, שְׁעַד הַלִּיל נִצְעַד.

1. L'information sémantique n'est rendue que partiellement ; en effet, le nom *soir* est inadéquatement traduit par *ליל*, *nuit*. Pourtant, c'est moins la perte sémantique qui rend l'information floue et imprécise que les connotations très différentes liées aux notions de *soir* et de *nuit* dans l'univers baudelairien.

2. On a du mal à déterminer la fonction syntaxique du *ש* qui ouvre le syntagme *שעד הליל נצעד*. Cette particule est-elle un complément circonstanciel de cause? de but? ou peut-être s'agit-il d'un superlatif implicite? La syntaxe étant ambiguë et fort maladroite, on ne peut pas comprendre le sens réel du vers sans avoir recours au TS.

3. Le syntagme *nous donne le cœur* est rendu par לבנו תאמץ, tournure calquée *ad hoc* sur l'expression אומץ לב, état construit très courant signifiant *courage*. C'est donc le sens moderne du nom *cœur* qui est traduit ici, la notion de courage étant rendue par le verbe תאמץ. Celui-ci, sémantiquement très proche du verbe תחזקנו qui traduisait, dans le vers précédent, le syntagme *nous monte*, semble par conséquent répéter une information déjà donnée (alors que, dans le TS, il n'y a aucune répétition entre les actions de *monter* et de *donner le cœur*) et paraît donc redondant et superflu.

3. Le style est très lourd. Le COD לבנו précède, de manière peu conforme à l'usage habituel, l'objet syntaxique de la phrase (תאמץ); la particule את est inutilement omise (את לבנו תאמץ plutôt que לבנו תאמץ); la forme du futur est employée pour exprimer le présent (נצעד); et ainsi de suite. Tous ces phénomènes stylistiques doivent probablement être imputés à la difficulté qu'il y avait à rendre l'information sémantique tout en respectant le mètre employé; or, les contorsions syntaxiques produites lors de cette tentative pour surmonter ces obstacles prosodiques sont poétiquement malheureuses.

4. Le sujet de la phrase étant l'espoir⁸⁶⁶, la métaphore du TS est remplacée par une affirmation simpliste et rebattue : c'est grâce à leur espoir que les pauvres trouvent le courage de marcher jusqu'au soir.

5. Le mot final est נצעד, *nous marcherons*. La situation stratégique du mot « soir » n'est pas respectée.

6. La rime masculine בלֵבָד ↔ נִצְעֵד est phonétiquement efficace. Elle contraint néanmoins le traducteur à tordre la syntaxe pour pouvoir placer l'adverbe בללבד à la fin du vers.

⁸⁶⁶ Voir EM v.2 3

וְכִחַ יִתֵּן עַד הָעֶרֶב לְצַעֵד.

1. Le syntagme *Et nous donne le cœur* est rendu par וְכִחַ יִתֵּן, *et nous donne la force*. Le verbe *donner* est donc traduit littéralement⁸⁶⁷, alors que le nom *cœur* ne garde que son acception de *courage*.
2. MS opte pour le nom כֹּחַ, *force*, plutôt que אִוּמָץ, *courage*, accentuant ainsi l'aspect physique et concret – plutôt que mental – de la marche des pauvres. Le caractère prosodique des deux noms étant comparable, on peut supposer que le choix de MS découle de l'emploi courant de l'expression לַחַת כֹּחַ, dérivant du langage parlé.
3. Sans doute à cause de la brièveté du tétramètre anapestique par rapport à l'alexandrin, le traducteur se trouve contraint de renoncer au complément (לְנוֹ); De plus, il est obligé de renoncer – malgré sa préférence marquée pour un style aussi proche que possible du langage parlé – à l'ordre habituel de la phrase et d'avoir recours à des anastrophes (עַד הָעֶרֶב לְצַעֵד; וְיִתֵּן כֹּחַ; וְכִחַ יִתֵּן) plutôt que (עַד הָעֶרֶב לְצַעֵד).
4. MS est le seul des quatre traducteurs à rendre la notion de *soir* littéralement: עֶרֶב, plutôt que שַׁעַר הָעֶרֶב (LG), לַיִל (EM) ou encore עֶלְטָה (AD).
5. MS est aussi le seul à rendre adéquatement la conjonction de coordination *et* qui commence la phrase, conservant ainsi la note récapitulative de l'original.
6. La rime עֶרֶב ↔ לְצַעֵד est riche et harmonieuse.

⁸⁶⁷ Dans un des articles traitant de questions linguistiques qu'il publiait régulièrement dans la presse littéraire, Moshe Singer parle de l'usage très répandu que fait l'hébreu moderne du radical נ.ת.ן dans des syntagmes figés. Créées sous l'influence du yiddish, ces expressions sont pour Singer « un trait caractéristique de l'hébreu moderne » et surtout de l'hébreu parlé. Ces observations ont sans doute joué un rôle dans le choix d'une expression comme וְכִחַ יִתֵּן dans un contexte de poésie classique et canonique. Voir Singer Moshe, 22.10.1993, « Tni li neshika » (Donne-moi un baiser), *Haaretz, Tarbut vesifrut* [dans la rubrique « Inyenyey lashon » (Questions de langue)] (en hébreu).

הוא נותננו עז-לב שִׁנְצָעַד עֲדֵי רַד עֲלֻטָה.

1. Le substantif *cœur* est rendu par עז-לב, état construit signifiant *témérité* qui relie deux noms – עוז, *audace*, et לב, *cœur* – dont chacun exprime l'une des deux significations essentielles de ce nom polysémique. Il s'agit d'une traduction adéquate, sémantiquement très concise, qui a cependant un certain arrière-goût archaïque.

2. Le syntagme *nous donne* est rendu littéralement par נותננו, verbe auquel se rattache le suffixe du complément d'objet indirect exprimant la première personne du pluriel. Cette forme concise, peu usitée dans le langage courant de l'hébreu actuel, accentue le caractère littéraire du registre employé.

3. Le *soir* est rendu par le nom féminin עלטה, *obscurité, ténèbres*, traduction qui n'exprime pas la dénotation immédiate de fin de la journée mais qui est pourtant équivalente pour ce qui est du champ connotatif et métaphorique. Toutefois, le nom עלטה n'étant pas déterminé, l'information sémantique paraît moins spécifique que dans le TS.

4. Le mot רַד, dérivant du radical ר.ר.י qui signifie *descendre* est un ajout gratuit imposé par la structure métrique.

5. AD continue d'avoir systématiquement recours à des termes et des tournures recherchés ou archaïques, les préférant souvent à des expressions plus courantes et plus proches du langage parlé. Aussi opte-t-il pour עלטה (qu'il préfère à des termes synonymes plus courants comme חושך, חשכה ou אפלה); עֲדֵי (forme allongée et archaïque de עד, *jusqu'à*); רַד (plutôt que רדת); עוז (plutôt que אומץ); ou encore נותננו (qu'il préfère à la tournure נותן לנו).

6. L'anaphore הוא se poursuit dans ce vers, alors que, dans le TS, l'anaphore (*c'est*) ne reprend qu'au vers 6.

7. La rime masculine אֵין-בְּלִתָּה ↔ עֲלֻטָּה est phonétiquement très riche.

2.32 Deuxième quatrain⁸⁶⁸

À travers la tempête, et la neige, et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir;

בְּסוּפּוֹת, בְּשִׁלְגִים וְצִרְבוּנוּ עַד-אֶפֶר,
הוּא הָאוֹר הַמְהִבְהֵב עָלַי אֶפֶק שָׁחַר,
מִלוֹן-אוֹרְחִים הַנּוֹדֵעַ, הַכְּתוּב עָלֵי-סֵפֶר,
בּוּ נִישֹׁן, בּוּ נִשָּׁב רַעְבֵּנוּ לְשֹׁבֵר.
LG)

בְּסַעַר, בְּשִׁלְגִים, בְּכַפּוֹר צוֹרֵב נִפְסִיעַ -
בְּשָׁחֹר-אֶפֶקֵנוּ הֵן זֹ אֹרְתוֹ תִרְעַד;
הוּא הַפְּנִדֵק, כְּתוּב בְּסֵפֶר, כִּי נִגִיעַ,
נוֹכַל לִישֹׁב בּוּ לְאָכַל, לִישֹׁן לְעַד.
EM)

מוֹל סַעַר וְשִׁלְגַי בְּחֶרֶף הַקָּר
בְּאֶפֶל אֶפֶקֵנוּ הוּא אוֹר מְהִבְהֵב
הוּא הוּא הַפְּנִדֵק שֶׁבְּסֵפֶר נִזְכָּר
בּוּ נוֹכַל לְאָכַל וְלִישֹׁן וְלִהְסֵב.
MS)

וּבְעַד סַעֲרוֹת וְסוּפּוֹת וְשִׁלְגִים וְכַפּוֹרִים
עַל אֶפֶקֵנוּ-שָׁחַר הוּא כְּמִין בְּהִירוֹת רוֹטְטָה,
הוּא הוּא הַפְּנִדֵק הַנּוֹדֵעַ הַכְּתוּב בְּסֵפֶרִים,
שֶׁנִּמְצָא בּוּ מוֹשָׁב לְהֵסֵב, וּמְזוֹן לְאָכַל וּמְטָה.
AD)

⁸⁶⁸ A partir de ce point je n'examinerai que les phénomènes les plus remarquables sans m'attarder en détail sur des faits déjà constatés dans les traductions du premier quatrain.

A travers la tempête, et la neige, et le givre

בְּסוּפּוֹת, בְּשִׁלְגִים וְצָרְבוּנוּ עַד-אֶפֶר, (LG)

בְּסַעַר, בְּשִׁלְגִים, בְּכַפּוֹר צוֹרֵב נִפְסִיעַ – (EM)

מוֹל סַעַר וְשִׁלְגַי בְּחֶרֶף הַקָּר (MS)

וּבְעַד סַעֲרוֹת וְסוּפּוֹת וְשִׁלְגִים וְכַפּוֹרִים (AD)

Observations préliminaires:

1. L'information sémantique étant particulièrement concrète (trois substantifs successifs exprimant des notions atmosphériques), il est intéressant d'observer comment chacun des traducteurs rend en hébreu ces trois noms dont la traduction immédiate serait כַּפּוֹר et שִׁלְגַי, סַעֲרָה.

2. La reprise de la conjonction de coordination avant les deux derniers noms (*et la neige, et le givre*), qui n'est pas nécessaire syntaxiquement, est une polysyndète permettant de ralentir le rythme de la phrase et de créer une impression de monotonie et de pesanteur qui reflètent poétiquement la dureté de la marche décrite.

3. Les structures binaires qui dominaient le premier quatrain sont remplacées par une division ternaire, rythmique et sémantique à la fois, exprimée au vers 5 par les trois noms (*la tempête, et la neige, et le givre*), puis, au vers 8, par les trois verbes (*manger, et dormir, et s'asseoir*).

LG v. 5

בְּסוּפּוֹת, בְּשִׁלְגִים וְצָרְבוּנוּ עַד-אֶפֶר,

1. LG ne traduit que les deux premiers substantifs – *tempête* (→ סופות) et *neige* (→ שלגים) – tandis que le troisième, *givre*, est éliminé et avec lui, évidemment, la division ternaire du vers. Le pluriel employé (שלגים plutôt que שלג, סופות plutôt que סופה) ainsi que l'absence d'article défini rend l'information sémantique sensiblement moins concrète que dans le TS.
2. La polysyndète n'est pas rendue. Cette omission, qu'on ne peut pas imputer à la structure métrique choisie par LG, est probablement due à sa répugnance pour une figure de style perçue comme trop prosaïque.
3. Le syntagme יצרבונו עד-אפר, littéralement : *[qui] nous brûlent jusqu'en cendre*, est un ajout imposé par la rime (אפר ↔ ספר). Le plan connotatif du feu et de la calcination introduit par cet ajout est foncièrement étranger à l'original où il n'est question que de froid et de détresse hivernale.
5. Si le style du TS est simple et direct, celui du vers goldbergien est nettement plus lourd, notamment à cause de l'ajout d'un oxymore rebattu.

EM v. 5

בסער, בשלגים, בכפור צורב נפסיע -

1. Les trois substantifs « atmosphériques » sont rendus par les noms סער (préférée à des termes plus courants comme סערה ou סופה; il s'agit d'un substantif qui relève d'un registre plus soutenu que celui de *tempête*), שלגים (*neiges* au pluriel, alors que les deux autres noms sont adéquatement rendus au singulier) et כפור, *givre*. La division ternaire est donc respectée. Néanmoins, l'emploi, tantôt de la forme du pluriel, tantôt de celle du singulier, ainsi que le recours à des registres linguistiques variés, altère l'effet de monotonie et paraît gratuit et aléatoire .

2. L'adjectif צורב, *brûlant*, associé au nom כפור, *givre*, est une béquille imposée par le mètre iambique. La figure oxymorique créée par cet ajout (givre ↔ brûlant) implique un champ connotatif étranger au TS⁸⁶⁹. En outre, il s'agit d'un choix poétiquement malheureux, l'oxymore *givre brûlant* étant particulièrement rebattue et d'un emploi automatique.

3. Le verbe נפסייע, *nous marchons*, est un ajout supplémentaire imposé par la rime. Ce verbe est synonyme de נצעד, terme déjà employé dans le quatrième vers. Il est, par conséquent, sémantiquement inutile. Il s'agit, de surcroît, d'une forme très artificielle qui n'est utilisée ici que pour des raisons prosodiques, le radical פ.ס.ע étant ordinairement conjugué au פעל.

4. La polysyndète n'est pas rendue, mais la répétition de la particule ב (בשלגים, בסער, בשלגים, בסער, בשלגים, בסער) compense partiellement cette perte.

MS v.5

מול סער וְשֶׁלֶג בְּחֹרֶף הַקָּר

1. Les noms *tempête* et *neige* sont rendus par סער⁸⁷⁰ et שלג; le troisième terme « atmosphérique » – *givre* – est éliminé et avec lui la structure ternaire. Les deux noms ne sont pas déterminés, rendant par conséquent l'information un peu moins spécifique que dans le TS.

2. Le syntagme בחורף הקר, *dans le froid de l'hiver*, est un ajout imposé par le mètre et la rime (נוכר ↔ קר). D'un point de vue sémantique cet ajout est redondant, les informations de *froid* et d'*hiver* étant déjà rendue par les noms סער et שלג.

⁸⁶⁹ Voir LG v.5 3.

⁸⁷⁰ Préféré, comme dans le cas de la traduction d'EM, à des termes plus courants comme סופה ou סערה ; mais si chez EM ce choix paraît aléatoire, ici il s'agit plutôt d'une nécessité prosodique (l'anapeste favorisant l'emploi de mots où la syllabe pénultième est accentuée).

3. L'hiver enneigé étant par définition froid, l'adjectif קר rattaché au nom חורף forme une redondance supplémentaire.
4. La locution prépositive *à travers* est rendue par la préposition מול, *en face de*, traduction qui accentue l'aspect spatial de la locution tout en perdant l'idée de *malgré*, *en dépit de*, qui y est implicitement contenue.
5. En dehors de l'emploi du nom סער, qui relève d'un registre plus recherché, le style du vers est simple et sans fioritures.

AD v.5

ובָּעֵד סְעָרוֹת וְסוּפוֹת וְשִׁלְגִים וְכַפּוּרִים

1. C'est la seule des quatre traductions qui ne s'appuie pas sur un ajout sémantiquement étranger au TS, bien qu'elle ait recours à une béquille (סופה et סערה) étant deux noms signifiant *tempête*). Les trois noms *tempête*, *neige* et *givre* sont adéquatement rendus par leurs traductions le plus littéralement immédiates, mais au pluriel plutôt qu'au singulier.
2. Le syntagme סערות וסופות est composé de deux substantifs qui sont considérés, en hébreu moderne, comme synonymes. On peut toutefois interpréter ce syntagme non pas comme un composé de deux noms sémantiquement redondants, mais plutôt comme une expression ayant une valeur idiomatique en soi, inspirée de certains versets bibliques⁸⁷¹ et y faisant allusion.
3. La traduction d'AD est la seule des quatre à rendre adéquatement la polysyndète en répétant trois fois (!) la conjonction de coordination ו; elle est également la seule à rendre littéralement la locution prépositive *à travers* (בעד).
4. Le mot כפורים, *givres* peu usité au pluriel est imposé par la rime (כפורים ↔ בספרים).

⁸⁷¹ Par ex. סופה וסערה וְלֵהַב אֵשׁ אוֹכְלָהּ, *ouragan et tempêtes, flamme de feu dévorant* (Isaïe 29;6), ou כְּסוּפָה וְכַפּוּרִים, *Dans l'ouragan et dans la tempête il fait sa route* (Nahum 1;3).

Vers 6

C'est la clarté vibrante à notre horizon noir;

הוא האור המהבהב עלי אפק שחר, (LG)

בשחור-אפקנו הן iz אורתו תרעד; (EM)

באפל אפקנו הוא אור מהבהב (MS)

על אפקנו-שחר הוא כמין בהירות רוטטה, (AD)

Observations préliminaires:

1. Au début du vers on retrouve le syntagme anaphorique *c'est*.
2. Dans la première version, de 1858, on lit: *c'est la lampe brillante*. Dans la version définitive du poème, la *lampe* métonymique est remplacée par *clarté vibrante* – une métaphore moins rebattue. L'adjectif *vibrante* qui remplace l'épithète trop prévisible *brillante* joue désormais, lui-aussi, un rôle symbolique.
3. Le nom *clarté* étant féminin, il permet de créer un parallélisme avec le nom féminin *mort* (par opposition à מוּת en hébreu, qui est masculin), qui devient un sujet sous-entendu de l'énoncé.
4. Le syntagme *clarté vibrante* rattache le vers, implicitement, à un champ sémantique lié à la navigation maritime. Il peut être interprété comme un phare dont la lumière annonce la proximité de la côte ; ou bien comme une étoile qui facilite la navigation dans la nuit; ou encore comme une voile blanche qui vibre dans le noir, peut-être pour annoncer le retour d'un bateau après un voyage périlleux.
5. Les phonèmes /r/ et /t/ forment une allitération riche (c'est la **clarté vibrante** à **notre horizon noir**).

הוא האור המְהַבְּהָב עֲלֵי אֶפֶק שָׁחֹר,

1. Le nom *clarté* est rendu par le substantif masculin plus générique אור, *lumière*. Le genre grammatical de celui-ci permet de le rattacher à la notion de מוֹת, masculin lui-aussi, et le parallélisme entre ces deux termes est donc recréé dans la traduction.
2. La structure anaphorique, jusqu'à ce point absente de la traduction de LG, est lancée dans ce vers avec le pronom הוא, *il*, qui se retrouvera ultérieurement en tête de trois autres vers.
3. Le syntagme הוא האור, *il est la lumière*, ne peut que rappeler le titre de l'unique roman écrit par LG, והוא האור, *Et il est la lumière*⁸⁷², lui même constituant une allusion à un poème de Moïse Ibn-Ezra (Grenade, circ.1058 – circ.1038)⁸⁷³: "והוא האור אשר ילך / ויהא נוער ויוסיף עת זקוני / ואילו לא יהי מסוד מאורו – / אזי יסוף ספות כוחי ושני" où la lumière joue le rôle d'une Providence divine.
4. L'adjectif possessif *notre* est absent de la traduction mais son information est partiellement rendue au vers précédent par le suffixe pronominal de la première personne du pluriel adjointe au verbe יצרבונו, *nous brûlent*.
5. le syntagme עלֵי אֶפֶק שָׁחֹר n'est pas déterminé et n'est pas rattaché aux locuteurs (עֲלֵי אֶפֶק שָׁחֹר, littéralement: *sur un horizon noir*), ce qui rend l'information moins spécifique que dans le TS, et assez vague.
6. Seule exception à un style autrement simple : l'emploi de עֲלֵי, la forme allongée de la préposition על. Il s'agit néanmoins d'un emploi tout à fait normatif pour le style poétique de l'époque, étant typique du registre linguistique de la poésie de la « pléiade moderniste ».

⁸⁷² Goldberg Léa, 1946, *Vehu haor* (Et c'est lui la lumière), Sifriyat Po'lim, Merkhavya, 243 p. (en hébreu).

⁸⁷³ *ibid.* p. 153.

7. L'allitération en /r/ et en /t/ est remplacée par une allitération en /h/ (הוא האור (המהבהב); on remarque également une rime intérieure (האור ↔ שחור) participant, par la création d'un lien sonore entre les notions de *noir* et de *lumière*, à la formation d'une figure implicitement oxymorique.

EM v.6

בְּשַׁחֹר-אֶפְקֵנוּ הֵן זֹ אֹרְתוֹ תִרְעַד;

1. La syntaxe du vers subit une série d'inversions qui finissent par rendre le style extrêmement lourd et l'information sémantique incohérente et difficilement compréhensible. Ainsi, le syntagme à *notre horizon noir* devient – contrairement à tout usage habituel – בשחור-אופקנו, *au noir de notre horizon* ; *c'est la clarté* devient – par une contorsion syntaxique particulièrement tortueuse – זו אורתו ; et le verbe תרעד, *tremble*, est placé à la fin de l'énoncé pour former une rime en עד, traînant toute une suite d'anastrophes (בשחור אופקנו הן זו אורתו תרעד), là où l'usage ordinaire serait אורתו הזו (תרעד באופקנו השחור).

2. Pour « remplir » les pieds de l'hexamètre iambique EM utilise la béquille הן (*en effet, mais*), un mot explétif dépourvu de valeur sémantique.

3. Le nom *clarté* est rendu par le substantif אורה - forme allongée de אור, *lumière*, relevant du registre littéraire. Le suffixe de possession adjoint au nom (אורתו) le rattache implicitement à מוות, ce qui forme un lien direct entre la clarté et la mort, foncièrement simpliste et bien moins subtil que dans le TS.

MS v.6

בְּאִפְלֵ אֶפְקֵנוּ הוּא אֹר מְהַבֵּהב

1. Le syntagme à *notre horizon noir* est rendu par l'état construit אֶפְקֵנוּ באופל; le nom אופל, *obscurité*, traduit la notion de noir en en rendant l'aspect abstrait mais en masquant celui, plus concret, de la couleur la plus sombre.
2. Comme dans la traduction de LG, le nom *clarté* est rendu par le substantif masculin אור, *lumière*, dont le genre grammatical facilite, comme on l'a vu, la formation du parallélisme entre les notions de *lumière* et de *mort*.
3. Certes, le syntagme באופל אֶפְקֵנוּ est une inversion syntaxique peu conforme à l'usage ordinaire ; mais elle a l'avantage de créer un effet sonore intéressant par la répétition des phonèmes /of/ (בְּאִפְלֵ אֶפְקֵנוּ).
4. le syntagme אור מְהַבֵּהב, *lumière vibrante*, n'est pas déterminé. Il s'agit donc d'une lumière vibrante non déterminée, moins apte à la métaphorisation métaphysique que *la clarté* du TS.

AD v.6

עַל אֶפְקֵנוּ-שְׁחֹר הוּא כְּמִין בְּהִירוֹת רוֹטְטָה,

1. *A notre horizon noir* devient עַל אֶפְקֵנוּ-שְׁחֹר, solution qui permet de garder un maximum d'information sémantique. Néanmoins, l'absence de l'article défini (אֶפְקֵנוּ-) est contraire à l'usage habituel et donne l'impression d'un style artificiel et ampoulé. On peut voir dans ce choix, très peu conforme à l'usage ordinaire de l'hébreu, une influence du français où, dans un groupe de mots composé

d'un nom suivi d'un adjectif, seul le premier est précédé de l'article défini pour marquer la détermination.

2. Le nom *clarté* est rendu par בהירות, traduction sémantiquement équivalente ; Pourtant, comme il s'agit d'un nom féminin, בהירות ne peut pas former, avec le nom masculin מוות, un parallélisme basé sur le genre grammatical.

3. Par l'emploi du mot כמין (composé de la particule de comparaison כ et du substantif מין, *espèce*), la métaphore devient une simple comparaison : la mort est *comme* une (espèce de) clarté.

4. Le substantif *clarté* n'est pas déterminé. En outre, il est précédé, comme on l'a vu, du mot כמין qui le rend encore moins spécifique. *La clarté* est donc banalisée et ne peut que difficilement être perçue comme un éclat ayant une signification métaphysique, la lumière par excellence en quelque sorte.

5. L'adjectif vibrante est rendu par רוטטה, forme littéraire et archaïsante de רוטטת.

Vers 7

C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre

מלון-אורחים הנודע, הכתוב עלי-ספר, (LG)

הוא הפנדק, כתוב בספר, כי נגיע, (EM)

הוא הוא הפנדק שבספר נזכר (MS)

הוא הוא הפנדק הנודע הכתוב בספרים, (AD)

Observations préliminaires :

1. *L'auberge* et le *livre* en question ont été l'objet d'un certain nombre d'interprétations⁸⁷⁴. Certains y voient une allusion implicite à l'épisode biblique de la cène d'Emmaüs ou à la parabole du Bon Samaritain de l'Évangile de Luc :

[...] Mais un Samaritain qui était en voyage arriva près de l'homme : il le vit et fut pris de pitié. Il s'approcha, banda ses plaies en y versant de l'huile et du vin, le chargea sur sa propre monture, le conduisit à une auberge et prit soin de lui.⁸⁷⁵

Antoine Adam conteste cette interprétation en affirmant que l'absence de majuscule au mot *auberge* rend l'hypothèse d'une allusion biblique peu probable : « Cette explication intéressante se heurte pourtant à une difficulté grave: on comprend mal que Baudelaire ait parlé du livre de l'Évangile sans y mettre de majuscule ».⁸⁷⁶

2. Ce vers peut être comparé à deux autres poèmes baudelairiens :

⁸⁷⁴ Voir Baudelaire, 1991 *op. cit.* p. 316.

⁸⁷⁵ Luc, 10 33-35, Traduction Œcuménique de la Bible (désormais : TOB).

⁸⁷⁶ Baudelaire, 1963, *op. cit.* p. 426.

a) Dans la sixième strophe du poème « L'irréparable » on retrouve l'auberge (et, implicitement, la lampe brillante), métonymie de l'espérance⁸⁷⁷:

L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge
Est soufflée, est morte à jamais !
Sans lune et sans rayons, trouver où l'on héberge
Les martyrs d'un chemin mauvais!
Le Diable a tout éteint aux carreaux de l'Auberge!⁸⁷⁸

b) Dans le seul poème latin des *Fleurs du Mal*, « Franciscæ meae laudes », la femme aimée – *Francisca* ou Française – est comparée à la fois à une auberge qui accueille le voyageur affamé et à une lampe qui brille dans la nuit:

In fame mea taberna
In nocte mea lucerna⁸⁷⁹

3. On retrouve, au début du vers, le syntagme anaphorique *c'est*.

4. Les vers 7 et 6 sont syntaxiquement parallèles, tous deux étant composés du *c'est* anaphorique initial suivi d'un syntagme de nom féminin déterminé + adjectif épithète (*la clarté vibrante* ↔ *l'auberge fameuse*), puis d'un complément circonstanciel de lieu. Avec les vers 5 et 8, construits, comme on l'a vu, sur un agencement ternaire, le deuxième quatrain du sonnet forme un parfait chiasme.

LG v. 7

מלון-אורחים הנודע, הכתוב עלי-ספר,

1. L'absence du pronom anaphorique הוא supprime, du moins partiellement, le parallélisme entre les vers 5 et 7 (et avec lui la structure chiasmatique du quatrain).

2. Le nom *auberge* est rendu par l'état construit מלון אורחים, littéralement : *hôtellerie*, choix très intéressant par l'allusion biblique qu'il évoque. En effet, l'expression מלון מי-יתגני במדבר מלון ארמים : renvoie à un célèbre verset extrait du livre de Jérémie :

⁸⁷⁷ Voir Chérix, 1962 *op. cit.* p. 149

⁸⁷⁸ « L'irréparable », OC1 p. 54.

⁸⁷⁹ OC1 p. 61.

(*Qui me fournira au désert un gîte de voyageurs ?*⁸⁸⁰). Afin de créer un champ connotatif équivalent – mais non identique ! – à celui engendré par le vers français par l'allusion qu'il fait au célèbre épisode du Nouveau Testament, LG fait appel à une allusion évidente à la bible hébraïque, plus susceptible d'être connue de ses lecteurs que les Évangiles.

3. Pour pouvoir inclure dans son vers le syntagme מלון-אורחים suivi de l'épithète, LG était obligée de laisser l'état construit indéterminé et de faire précéder, en revanche, l'adjectif par l'article défini (מלון-אורחים הנודע), contrairement à l'usage linguistique ordinaire. Ce choix va également à l'encontre des habitudes de LG, observées jusque là, qui évite les contorsions syntaxiques de toute sorte. De surcroît, le mètre oblige la lecture du nom מלון en une seule syllabe (mlon) plutôt qu'en deux (melon) – prononciation correcte, certes, mais peu conforme à l'usage habituel. Il faut croire que l'insertion de l'allusion biblique paraissait primordiale à LG, étant donné que c'est elle donc qui l'a emporté sur d'autres paramètres importants, d'ordre stylistique et phonétique.

4. L'emploi de עֲלֵי, la forme allongée de la préposition על, déjà constaté au vers précédent, contribue à la formation d'un parallélisme entre les deux vers.

5. LG ne reproduit pas la disposition des rimes des quatrains selon le modèle ABAB ABAB, lui préférant le modèle ABAB CDCD. La rime féminine ספר↔אפר, phonétiquement riche, est très typiquement Goldbergienne. LG emploie la même rime dans le premier quatrain du célèbre sonnet 12 ("מה יישאר? מילים, מילים כאפר"); *Que restera-t-il? des mots, des mots en cendre*) extrait de son cycle של תרזה דימון, *L'amour de Thérèse du Mons*⁸⁸¹.

⁸⁸⁰ Jérémie, 9;1.

⁸⁸¹ Goldberg, 1986 *op. cit.* vol. 2, p. 167.

EM v.7

הוא הפנדק, כתוב בספר, כי נגיע.

1. En l'absence de la particule *ו*, on ne peut pas comprendre la fonction syntaxique du syntagme *כתוב בספר*, *écrit dans le livre*, sans avoir recours au TS. Suite à cette maladresse syntaxique très dommageable, l'énoncé du vers – et par conséquent de l'intégralité du quatrain – reste peu intelligible et se trouve entaché d'une extrême lourdeur stylistique.

2. Le nom *auberge* est rendu par le mot mishnique *פונדק*, traduction qui en rend le sens primaire mais nullement les connotations. Le *livre* évoqué, à défaut de toute référence ou allusion, reste tout à fait obscur et son apparition dans le vers paraît aléatoire et même arbitraire.

3. L'omission de l'adjectif *fameuse* accentue la trivialisation du *livre* et rend l'information sémantique de l'intégralité du vers peu spécifique.

4. Le syntagme *כי נגיע*, approximativement *que nous y arrivions*, est un ajout pour les besoins de la rime. Dépourvue de valeur poétique et n'ajoutant pas d'information sémantique remarquable, Il ne fait qu'entériner l'impression de maladresse stylistique.

5. La disposition des rimes selon le modèle ABAB ABAB est reproduite, ainsi que l'alternance entre rimes féminines et masculines, mais le prix de cette fidélité formelle est stylistiquement très lourd. La rime féminine *נגיע ↔ נפסיע*, phonétiquement acceptable, est obtenue au prix de contorsions sémantiques et nécessite l'emploi de la forme très artificielle *נפסיע*.

MS v.7

הוא הוא הפנדק שפספר נזכר

1. Le syntagme הוא הוא répétant le pronom est employé pour appuyer l'énoncé ; הוא הוא הפונדק, *c'est bien l'auberge*, rend donc, en plus du *C'est* initial, l'idée véhiculée par l'adjectif *fameuse* qui, à défaut de trouver sa place dans le vers anapestique, se voit reflété ici indirectement.
2. Le הוא initial participe à la disposition anaphorique; mais comme il est absent du vers précédent, le parallélisme entre les deux vers n'est pas rendu.
3. Contrairement à LG, MS ne tente pas de pourvoir le vers de connotations équivalentes. Le style du discours étant très clair l'énoncé se comprend facilement au niveau sémantique, mais, en l'absence de champ référentiel équivalent, les évocations du *livre* et de *l'auberge* paraissent contingentes.
4. Le verbe נזכר, *est évoqué* (dans le livre), rend la notion d'*inscrit* ; la phrase est soumise à une inversion par commodité de la versification (שבספר נזכר au lieu de שנזכר (בספר), mais celle-ci ne nuit pas à la compréhension.
5. Dans le second quatrain MS ne reproduit plus l'alternance entre rimes féminines et rimes masculines, et opte pour les rimes masculines qui sont plus courantes en hébreu moderne.

AD v.7

הוא הוא הפונדק הנודע הכתוב בספרים,

1. Tout comme dans la version de MS, le syntagme הוא הוא est employé au début du vers pour appuyer l'énoncé.
2. Mais dans la traduction d'AD le syntagme initial ne remplace pas l'épithète *fameuse*, rendu par l'adjectif נודע, *célèbre*.
3. Le nom *Auberge* est rendu, comme dans les traductions d'EM et de MS, par פונדק; L'allusion biblique ne trouve pas d'équivalent.

4. Le *livre* devient, sans doute pour les besoins de la rime, ספרים, *livres*. L'emploi du pluriel, modification qui semble a priori minime, est en fait important car il écarte d'emblée l'interprétation « biblique ». Néanmoins, comme il n'est plus question d'un livre déterminé, le lecteur ne cherche pas à savoir de quel ouvrage il s'agit.

Par conséquent, le vers, malgré son appauvrissement au niveau connotatif, est lu naturellement, sans qu'il y ait une impression d'aléatoire ou de contingent comme c'est le cas dans les traductions d'EM et de MS.

5. La rime וּכְפוּרִים ↔ בְּסֻפְרֵים est grammaticale (elle est basée sur le suffixe du pluriel au masculin précédé de la consonne r) et donc peu intéressante. Elle nécessite, en plus, l'emploi de la forme artificielle de כפורים, *gelées*, au pluriel.

Vers 8

Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir;

בּוֹ נִישָׁן, בּוֹ נָשַׁב רְעֵבָנוּ לְשֹׁבֵר. (LG)
נוֹכַל לֵישֵׁב בּוֹ לְאָכַל, לֵישָׁן לְעַד. (EM)
בּוֹ נוֹכַל לְאָכַל וְלֵישָׁן וְלִהְסֹב. (MS)
שְׁנַמְצָא בּוֹ מוֹשֵׁב לְהִסֹּב, וּמְזוֹן לְאָכַל וּמְטָה. (AD)

Observations préliminaires :

1. Le vers participe à la disposition chiasmique du quatrain par sa structure ternaire parallèle à celle de vers 5. Les trois verbes (*manger, et dormir, et s'asseoir*), avec la conjonction de coordination superflue qui lie les deux premiers, répondent aux trois substantifs du cinquième vers, eux aussi liés entre eux par deux conjonctions de coordination (*la tempête, et la neige, et le givre*). Ce chiasme ne s'exprime néanmoins pas au niveau de la rime, le schéma employé dans les quatrains du sonnet étant ABAB ABAB et non ABBA ABBA.
2. On observe une deuxième polysyndète (*manger, et dormir, et s'asseoir*), parallèle à celle du vers 5.
3. Le pronom *on* n'a pas d'équivalent immédiat en hébreu. Il peut être traduit par la première personne du pluriel ou bien, selon le contexte, par la troisième personne du pluriel exprimant le mode impersonnel.
4. L'emploi du verbe *s'asseoir* est quelque peu surprenant ; en effet, la structure de la phrase semble exprimer un enchaînement progressif, où chacun des verbes énoncerait un degré ascendant (*manger < dormir < s'asseoir*) du repos implicitement évoqué. Or, l'action de *s'asseoir* paraît plutôt mal appropriée dans ce contexte. Selon Michel Quesnel, pourtant,

L'humble espérance que suggère « La Mort des pauvres », l'espérance des miséreux qui ne rêvent que de satisfaire les exigences élémentaires toujours déçues au long des jours – la nourriture et le repos -, l'humble espérance de ceux qui n'osent pas même attendre un lit de l'au-delà, se faisant fête d'une simple chaise [...], c'est elle que le Diable a éteinte⁸⁸².

LG v.8

בו נישן, בו נשב רעבנו לשבור.

1. Le verbe *pourra* n'est pas rendu. Par conséquent, les trois verbes (*manger, dormir, s'asseoir*) sont perçus comme exprimant des actions qui ne sont pas de l'ordre de l'hypothèse ou du souhait, mais comme des faits futurs qu'on ne doit pas mettre en doute.
2. Le verbe נשב, *nous nous assoirons*, ne constitue pas une action à part entière mais sert d'auxiliaire dépendant du complément רעבנו לשבור, *apaiser (notre) faim*. La gradation des trois verbes n'est donc pas rendue ; l'effet de surprise dû à la place prééminente du verbe *s'asseoir* est supprimé pour faire place à un arrangement sémantique plus conventionnel.
3. La tournure רעבנו לשבור, *apaiser (notre) faim*, complète de manière explicite l'information que le TS n'exprime qu'implicitement, en y ajoutant la notion de *faim*⁸⁸³.
4. Sur le plan stylistique, la tournure רעבנו לשבור, élégante, poétique et fort typique de LG, est pourtant très étrangère au caractère volontairement prosaïque du vers, avec sa polysyndète qui ne trouve pas d'équivalent dans la traduction de LG.
5. Le pronom *on* est traduit par la première personne du pluriel (il en va de même pour les trois autres traductions étudiées).

⁸⁸³ Quesnel Michel, 1983, *Baudelaire solaire et clandestin : les données singulières de la sensibilité et de l'imagination dans Les Fleurs du Mal*, PUF Écrivains, Paris, 336 p. Voir également à ce propos le rapprochement avec le poème « Franciscæ meae laudes », v. 7.

6. La rime masculine $\text{שָׁחַר} \leftrightarrow \text{לְיָשֵׁב}$ est phonétiquement passable, mais sans grande originalité poétique.

EM v. 8

נוכח לִישֵׁב בּוֹ, לְאָכַל, לִישׁוֹן לְעַד.

1. L'ordre des trois infinitifs est modifié: לִישֵׁב, *s'asseoir*, précède לְאָכַל, *manger*, et לִישׁוֹן, *dormir*. Ce changement modifie également la gradation des trois actions, et place le verbe *s'asseoir* au début de cette série ascendante et donc dans une position plus conventionnelle.

2. Le verbe *s'asseoir* est rendu par לִישֵׁב, forme typiquement mishnique de l'infinitif courant לִישֵׁב. Cette forme, peu usitée en hébreu moderne, a sans doute été choisie par EM pour des raisons de versification plutôt qu'en raison d'une quelconque préférence poétique ou linguistico-idéologique.

3. Les trois verbes n'étant pas introduits par une conjonction de coordination, la polysyndète est supprimée.

4. Le mot לְעַד, à *tout jamais, éternellement*, est un ajout pour les besoins de la rime. La tournure לִישׁוֹן לְעַד, *dormir éternellement*, n'est en fait qu'un euphémisme (dormir éternellement = mourir) qui ne reflète peut-être pas une interprétation fautive, mais qui est certainement étranger, par son aspect édulcoré et bien-pensant, au style baudelairien.

4. La césure de l'hexamètre iambique coupe le mot לְאָכַל au milieu (/ – ל – /), manifestant une certaine maladresse prosodique.

5. La formation de la rime masculine לְעַד ↔ תְּרַעַד, phonétiquement riche quoique peu originale, nécessita deux ajouts de mots qui ne se trouvent pas dans le TS.

MS v.8

בו נִכְלַל לְאָכַל וְלִישׁוֹן וְלִהְסֹב.

1. C'est la seule des quatre traductions à rendre les trois infinitifs dans l'ordre du TS. Chacun des verbes est syntaxiquement et sémantiquement indépendant, comme dans le vers original.
2. L'infinitif s'asseoir est rendu par le verbe לִהְסֹב, s'asseoir (à *table*, sous-entendu : *pour un repas*). Certes, cette traduction, quelque peu interprétative, dissipe l'effet de surprise causée par la place saugrenue du verbe à la fin de la série ascendante, mais elle le fait par des moyens purement sémantiques, sans avoir recours – comme LG, EM ou AD – à une modification de l'ordre de verbes.
3. La polysyndète est adéquatement rendue par la répétition de la conjonction de coordination וְ.
4. Le chiasme n'est rendu que partiellement, à cause de l'absence de structure ternaire au cinquième vers⁸⁸⁴.
5. La rime masculine מְהַבְּהָבָה ↔ וְלִהְסֹב, plutôt riche phonétiquement, a nécessité une modification importante (s'asseoir → לִהְסֹב).

AD v.8

שְׁנַמְצָא בּוֹ מוֹשֵׁב לְהִסֹּב, וּמְזוֹן לְאָכַל וּמְטָה.

⁸⁸⁴ Voir MS v.5 1.

1. L'information sémantique subit plusieurs modifications: ainsi, le verbe *pourra* est remplacé par גמצא, *nous trouverons* ; *s'asseoir* est explicité par להסב⁸⁸⁵; et le verbe dormir est remplacé par une métonymie : מיטה, *lit*.
2. Deux des trois infinitifs sont rendus par des syntagmes composés de verbe + nom: le verbe *manger* est rendu par מזון לאכול, *de la nourriture à manger* et *s'asseoir* devient מושב להסב, *un siège (où) s'asseoir*. Cette répétition redondante, due aux contraintes métriques, constitue néanmoins une sorte de ritournelle intentionnellement monotone qui reproduit bien la lenteur psalmodique du TS.
3. L'ordre des verbes est modifié ; pourtant, chacun d'eux conserve son statut sémantiquement et syntaxiquement indépendant (contrairement aux traductions de LG et d'EM où l'infinitif *s'asseoir* perd son statut autonome pour devenir verbe auxiliaire).
4. La polysyndète est rendue par la répétition des ו lesquels introduisent deux des substantifs (ומזון לאכול ומיטה), alors qu'un seul ו, devant le dernier membre de la phrase, aurait suffi.
5. La rime B (עלטה ↔ רוטטה ↔ ומיטה ↔ אין בלטה) est phonétiquement riche, mais elle nécessite l'emploi d'une forme peu usitée et artificielle : רוטטה.

⁸⁸⁵ Voir MS v.8 2.

2.33 Premier tercet

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques,
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus;

הוא מלאך האוחז בידו הקוסמת
את מתת החלום, המנוחה המרדמת,
המציע משכב לאביון ונרדף,
(LG)

מלאך הוא, האוחז באצבעות-הכסף
מתת התרדמה וחלומות של נשף,
מציע ערש אביונים ועירמים.
(EM)

הוא מלאך הפורש אצבעות של קוסם
על שנתנו, מנהיג חלומות בהולים,
לעני העירם הוא היצוע הרך -
(MS)

הוא מלאך שכאבן-שואבת חפניו אוהזים
את השנת ומתת חלומות חזיון תוזזים,
הוא מציע משכב לדלים, עניים ערומים.
(AD)

Vers 9

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques

הוא מלאך האוחז בידו הקוסמת (LG)

מלאך הוא, האוחז באצבעות-הכסף (EM)

הוא מלאך הפורש אצבעות של קוסם (MS)

הוא מלאך שפאבן-שואבת הפניו אוחזים (AD)

Observations préliminaires :

1. Le vers reprend le syntagme anaphorique *c'est* (la Mort à laquelle ce *c'est* répétitif fait référence n'a été explicitement nommée qu'au premier vers), reliant d'emblée le premier tercet du sonnet aux deux quatrains.
2. Conventionnellement, le premier vers du tercet d'un sonnet de structure classique rompt avec les quatrains et présente des variations importantes par rapport à eux. Dans le cas présent, on constate plutôt une continuité, le premier tercet étant la suite syntaxique et sémantique directe des deux quatrains (même s'il introduit un nouveau personnage, celui de l'Ange).
3. L'emploi de la majuscule (Ange) ne peut pas être rendue de manière adéquate en hébreu⁸⁸⁶. Sa fonction allégorique est donc moins immédiatement évidente.
4. l'adjectif *magnétique*, dérivé du latin *magnes*, *aimant*, signifie au figuré *qui a une influence puissante et mystérieuse*. Il s'agit de la seule occurrence de cet adjectif dans *Les Fleurs du Mal*, mais le thème du magnétisme y figure à plusieurs reprises⁸⁸⁷.

⁸⁸⁶ Voir vers 1, 5.

⁸⁸⁷ Voir le poème « Flambeau Vivant », où l'on retrouve une parenté similaire entre les notions d'*Ange* et d'*aimant*:

Ils marchent devant moi, ces yeux pleins de lumières,

Ce motif est très présent dans la littérature française des années 1830-1860, et on le retrouve, entre autres, dans l'œuvre de Balzac, de Théophile Gautier ou de Gérard de Nerval⁸⁸⁸. Baudelaire a pu également retrouver cette thématique dans l'œuvre d'Edgar Poe dont la première nouvelle qu'il ait traduite s'intitule *La révélation magnétique* (*Mesmeric Revelation*)⁸⁸⁹.

En hébreu actuel le nom *aimant* est rendu par le mot d'origine grecque מגנט (magnétique = מגנטי), le terme classique dérivé de l'hébreu mishnique étant אבן שואבת, littéralement : *pierre qui puise*.

LG. v. 9

הוא מלאך האוהו בידו הקוסמת

1. Le pronom הוא n'ayant, jusqu'à présent, figuré qu'une seule fois en début de vers (v. 6), se retrouve ici ; l'anaphore, qui, dans le TS, est présente dès le début du poème, n'est créée, de fait, dans la traduction de LG qu'à partir de vers 8.
2. Le syntagme *ses doigts* est traduit par בידו, *de sa main*, modification qui entraîne une certaine perte au niveau connotatif (le magnétisme étant moins bien véhiculé par l'image de la main).
3. L'adjectif *magnétique* n'est pas traduit littéralement mais rendu par קוסמת, *magique, enchantresse*; LG opte donc clairement pour le sens figuré du terme, renonçant au sens premier et, par conséquent, à l'aspect concret de l'information. On peut supposer que ce choix est dû à une volonté d'éviter l'adjectif מגנטי perçu comme étranger (à savoir, récemment adopté par l'hébreu et pas encore assimilé) ; néanmoins, LG n'emploie pas non-plus le terme mishnique אבן שואבת, probablement à cause de la longueur du vers. On observe donc une banalisation de l'image originale dont le côté incongru est en quelque sorte apprivoisé.

Qu'un Ange très savant à sans doute aimantés (OC1 p. 43)

⁸⁸⁸ Voir Darnton Robert., 1984, *La Fin des Lumières : le mesmérisme et la Révolution*, Librairie académique Perrin, Paris, p. 151.

⁸⁸⁹ Voir OC 2, p. 248.

4. Si, dans le cas du topos *elixir*, on a observé, de la part de LG, une tentative de créer, pour ainsi dire *ex nihilo*, un terme hébraïque équivalent, elle ne fait en revanche aucun effort similaire dans le cas du terme *magnétique* qui est, lui aussi, un topos littéraire.

5. Le style du vers est parfaitement naturel.

EM v.9

מְלֹאךְ הוּא, הָאוֹחֵז בְּאֶצְבָּעוֹת-הַכֶּשֶׁף

1. En raison de l'inversion entre le sujet et l'objet de la phrase (הוא מלאך au lieu de מלאך הוא), imposée par le mètre iambique, on est tenté de voir dans ce vers non pas une continuité par rapport aux quatrains mais plutôt une rupture. En effet, si on ne connaît pas le TS, la structure syntaxique du vers hébraïque est telle que l'Ange ne peut pas être perçu comme une des figures symbolisant la Mort mais comme un nouveau sujet indépendant. La déformation sémantique qui en résulte est particulièrement importante.

2. L'état construit אצבעות הכסף, *doigts sorciers*, ne rend que le sens le moins concret du syntagme *doigts magnétiques* et n'en traduit pas non-plus le sens premier.

3. EM élimine l'adjectif possessif *ses* (*ses doigts magnétiques*) tout en déterminant l'état construit, ce qui rend le lien entre l'Ange et les doigts plutôt inexplicable.

MS v.9

הוּא מְלֹאךְ הַפּוֹרֵשׁ אֶצְבָּעוֹת שֶׁל קוֹסֵם

1. Le *הוא* anaphorique est présent, parallèlement au TS.

2. Le syntagme *tient dans ses doigts* est rendu par [שנתנו] על [...] פורש אצבעות [...], littéralement: *étale [ses] doigts sur* [notre sommeil], tournure proche qui rend l'information sémantique générale d'un acte mystique et surnaturel fait par les doigts, mais qui ne parvient pas à reproduire l'image précise et surprenante de ce toucher prodigieux des doigts de l'Ange.
3. La tournure אצבעות של קוסם, *doigts d'un magicien*, dénature l'image originale par l'emploi du substantif קוסם. En effet, ce nom qui, en hébreu classique, désignait un mage ou une personne spécialisée dans les sciences occultes, est employé en hébreu actuel pour désigner un illusionniste ou un prestidigitateur. L'acte de l'Ange devient donc, dans la traduction de MS, un simple tour de passe-passe et perd sa nature merveilleuse.
4. Le terme *magnétique* et le plan référentiel littéraire qui l'escorte sont éliminés.
5. Le style du vers, parfaitement naturel, simplifie presque trop le ton du TS par l'emploi du syntagme אצבעות של קוסם.
6. La disposition des rimes des tercets dans la traduction de MS est peu orthodoxe et va à l'encontre de celle employée par Baudelaire dans son sonnet. Il s'agit du schéma suivant: הוו זהו (c'est à dire, EFG GEF).

AD v.9

הוא מלאך שפאבן-שואבת הפניו אוהזים

1. Le syntagme *tient dans ses doigts* devient הפניו אוהזים, *ses mains fermées (poignées) tiennent*. Cette tournure rend de manière équivalente l'acte magnétique, *ses mains fermées* servant de métonymie.
2. Le champ connotatif évoqué par le mot חופניים est lié à des notions de générosité et de don. Ainsi, dans quatre des six occurrences de ce nom dans la Bible, il fait partie de l'expression idiomatique מלוא חופניים, *à poignée, avec prodigalité*. Certes, ce plan

référentiel n'est pas l'équivalent exact de celui évoqué par le TS, mais il y est conforme et plutôt équivalent.

3. AD est le seul des quatre traducteurs à rendre le sens concret de l'adjectif *magnétique*. Il le fait par l'emploi du terme mishnique **אבן שואבת** plutôt que par le mot « étranger », **מגנט**, qui est beaucoup plus courant en hébreu actuel. Ce choix du terme archaïque est dû peut-être à un certain purisme (même si dans d'autres traductions d'AD, surtout de poèmes de forme moins classique, on trouve d'autres préférences), mais il résulte probablement aussi de l'aspect mystique et anti-scientifique du terme **אבן שואבת**.

4. Néanmoins, l'image est quelque peu appauvrie par la traduction : contrairement au TS, où le magnétisme des doigts semble faire partie de leurs qualités intrinsèques, dans la traduction d'AD, il s'agit d'une simple comparaison, exprimée par la particule **כ** (**כאבן שואבת הופניו אוהזים**). En plus, à cause de l'emploi de la forme du singulier (**כאבן** (שואבת), sans doute dû aux contraintes métriques, les deux poignées sont comparées à un seul aimant.

Vers 10

Le sommeil et le don des rêves extatiques

את מפתת החלום, המנוחה המרדמת, (LG)

מפתת התרדמה וְחלומות של נֶשֶׁף, (EM)

על שְׁנַתְנוּ, מְנַהֵיג חלומות בְּהוֹלִים, (MS)

את השְׁנַת וּמַתַּת חלומות חֲזִיוֹן תּוֹצְזִים, (AD)

Observations préliminaires:

1. Le nom polysémique *don* peut signifier, dans le contexte actuel, *bienfait, faveur*, ou bien *qualité, disposition innée*. En hébreu, le premier sens peut être traduit par les substantifs חסד ou מַחַת (lequel, par extension, peut également signifier *faculté innée* ; sur le plan stylistique il s'agit, néanmoins, d'un mot relativement recherché appartenant à un registre sensiblement plus élevé que celui de *don*), alors que le deuxième se traduirait plutôt par כְּשֵׁרוֹן ou סְגוּלָה.

2. La notion d'un don mystique octroyé par un être surnaturel est présente dans plusieurs poèmes de Baudelaire. On peut, à titre d'exemple, procéder à un rapprochement entre la figure de l'Ange de « La Mort des pauvres » et celui des fées dans le poème en prose *Les Dons des Fées* ; l'idée de prédestination y est présentée pourtant sur un mode plus humoristique :

Les Dons, les Facultés, les bons Hasards, les Circonstances invincibles, étaient accumulés à côté du tribunal, comme les prix sur l'estrade, dans une distribution de prix. Ce qu'il y avait ici de particulier, c'est que les Dons n'étaient pas la récompense d'un effort, mais tout au contraire une grâce accordée à celui qui n'avait pas encore vécu, une grâce pouvant déterminer sa destinée et devenir aussi bien la source de son malheur que de son bonheur.⁸⁹⁰

⁸⁹⁰ OC1 p. 305.

3. Le sommeil comme désir et don précieux est une figure courante dans l'œuvre baudelairienne⁸⁹¹. À maintes reprises, il y apparaît également comme représentation adoucie de la mort⁸⁹². À en juger par son statut dans *Les Fleurs du Mal* le sommeil octroyé par l'Ange est donc un don particulièrement précieux.

4. L'adjectif *extatiques* dérive du nom *extase* dont l'étymologie remonte au grec ancien ε'ξτασις, *fait d'être hors de soi*. Il fait évidemment partie du plan référentiel théologico-chrétien du poème. En hébreu moderne on trouve le nom אקסטזה, *extase*, et l'adjectif אקסטטי, *extatique*, mais ils sont perçus comme des mots étrangers, empruntés par l'hébreu, mais non suffisamment assimilés.

LG v. 10

את ממת החלום, המנוחה המרדמת,

1. L'ordre syntaxique, modifié, entraîne un changement sémantique. Le syntagme המנוחה המרדמת, littéralement : *le repos ensommeillant*, est mis entre virgules et fonctionne donc comme une apposition créant un rapport d'égalité sémantique avec l'état construit מתת החלום, *le don du rêve* ou bien avec le nom החלום, *le rêve*, seul (ces deux lectures sont syntaxiquement valables). Il est néanmoins évident que, dans le TS, il ne s'agit nullement de deux unités sémantiquement équivalentes.

2. Le nom *sommeil* est rendu par l'état construit המנוחה המרדמת, littéralement: *le repos ensommeillant*. Si l'emploi de l'adjectif est imposé par la versification et la rime, le choix du substantif המנוחה, *le repos*, plutôt que השינה, *le sommeil*, paraît quelque peu surprenant. Peut-être ce choix est-il dû, de la part de la traductrice, à une volonté d'éviter une redondance sémantique (le sommeil n'est-il pas, nécessairement,

⁸⁹¹ Ainsi, dans le poème « La fontaine du sang » on lit : *J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux [...]* ; ou dans « Le Vin des chiffonniers » : *Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence [...] Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil*. Voir OC1 p. 107 et p. 115.

⁸⁹² Ainsi, dans ce vers extrait du « Léthé » : *Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre ! / Dans un sommeil aussi doux que la mort, / J'étalerai mes baisers sans remords / Sur ton beau corps poli comme le cuivre* ; ou encore dans le poème « La fin de la journée », appartenant à la section intitulée « La Mort » : *Je vais me coucher sur le dos / Et me rouler dans vos rideaux, / Ô rafraîchissantes ténèbres!*. Voir OC1 p. 48 et p. 128.

ensommeillant ?); Quoi qu'il en soit, l'adjectif המרדמת est un ajout stylistiquement encombrant et sémantiquement peu nécessaire.

3. Le mot polysémique *don* est traduit par le nom מתת qui en rend les deux significations principales mais qui appartient à un registre sensiblement plus élevé.

4. L'adjectif *extatiques* est éliminé et le rêve (au singulier) n'est qualifié d'aucune épithète ; le champ connotatif mystique ne trouve donc pas d'équivalence dans la traduction.

5. On observe une répétition des phonèmes /m/ (5 fois) et /t/ (4) qui forment une riche allitération (אֵת מַתַּת הַחֵלוֹם, הַמְנוּחָה הַמְרַדְמָת) n'ayant pas d'équivalence immédiate dans le TS.

6. La disposition des rimes des tercets dans le TS est adéquatement rendue. L'alternance entre rimes masculines et féminines se poursuit dans les tercets. La rime féminine הקוֹסְמָת ↔ הַמְרַדְמָת est phonétiquement riche mais peu surprenante, étant construite sur la forme grammaticale du féminin. Elle nécessite l'emploi de la forme peu usitée מרדמת plutôt que מרדימה.

EM v.10

מתת התרדמה וחלומות של נֶשֶׁף,

1. Le syntagme מתת התרדמה (*le don de torpeur*) est un complément d'objet direct déterminé qui dépend du verbe אוהז (v.9) ; Pour que le syntagme puisse entrer dans le mètre iambique, le COD n'est pas précédé de la particule את. Cette omission, sans importance sémantique, est en revanche nuisible sur le plan stylistique car il rend la tournure lourde et artificielle.

2. Comme dans la traduction de LG, *don* est rendu par le nom מתת. Or, celui-ci ne se réfère qu'au nom תרדמה, *sommeil, torpeur*, tandis que le substantif חלומות, *rêves*, reste indépendant, contrairement à sa fonction dans le TS.

3. L'adjectif *extatiques* est remplacé par le syntagme של נשף, nom polysémique signifiant *bal*, mais aussi, en hébreu biblique, *nuit* (et notamment : les heures qui précèdent l'aube).

Ces deux significations ne rendent ni la valeur sémantique ni les connotations d'*extatiques* ; le sens de *bal* en est même, dans une certaine mesure, antinomique car il évoque un champ connotatif de festivités joyeuses, éminemment étranger à l'état d'esprit des pauvres pris d'extase que décrit Baudelaire. Ce choix, sémantiquement choquant, est imposé par la rime.

4. La disposition des rimes des tercets dans le TS est adéquatement rendue. L'alternance entre rimes masculines et féminines se poursuit dans les tercets. La rime féminine נשף↔כשף est phonétiquement très riche ; l'emploi du terme כשף, imposé par la rime, est très problématique, comme on l'a vu, d'un point de vue stylistique, alors que le deuxième terme employé pour les besoins de la rime, נשף, est sémantiquement fâcheux.

MS v. 10

על שְׁנַתְנוּ, מְנַהֵיג תְּלֹמוֹת פְּהוּלִים,

1. Le nom *sommeil* est littéralement traduit par שינה; mais à ce substantif se rattache le suffixe de la première personne du pluriel (שנתנו), *notre sommeil* donc. Ce choix, dû à la versification, réintroduit le *nous*, contrairement à ce qui se passe dans le TS. En effet, le *nous*, répété dans les deux quatrains, trois fois explicitement et deux fois implicitement, est complètement absent des deux tercets. Le discours se fait donc, dans les tercets du sonnet, de plus en plus universel et de moins en moins attaché à un *nous* spécifique. Par la réintroduction explicite de la première personne du pluriel, modification qui paraît a priori minime, cette universalisation graduelle se trouve écartée.

2. L'Ange, dans la version de MS, fait deux actions : a) Il étale des doigts de magicien sur le sommeil (MS v. 9) ; b) Il commande à des rêves urgents. Aucune de ces deux actions ne correspond à l'acte de *tenir* le sommeil et le don des rêves extatiques.

3. D'où vient l'adjectif בהולים, qu'on peut traduire approximativement par *urgents*? Sans aucun doute, ce choix surprenant ne rend que fort partiellement le sens d'*extatiques*. Dérivé du radical ל.ה.ל, signifiant *peur soudaine, frayeur*, le mot בהולים met en jeu un champ connotatif très différent de celui évoqué par *extatiques*. On peut supposer que l'anagramme du radical ל.ה.ל, la racine ה.ל.ה, étymologiquement proche, recouvrant les notions de *cauchemar, mauvais rêve* (בלהה, בלהות), a joué un rôle important, conscient ou non, dans ce choix.

4. Le syntagme מנהיג חלומות בהולים est une très belle tournure poétique, métaphoriquement riche et stylistiquement naturelle. Il s'agit toutefois d'une traduction sémantiquement peu fidèle, et d'une tournure qui, malgré sa beauté hébraïque, est sensiblement moins originale que la métaphore baudelairienne ; en effet, l'évocation – certes, implicite – des cauchemars est presque de l'ordre du cliché dans le contexte du sommeil des pauvres ; l'extase onirique décrite par Baudelaire est, en revanche, une image fortement originale et nullement stéréotypée.

AD v. 10

אֵת הַשְּׁנָת וּמַתַּת חֲלוֹמוֹת תְּזִיזוֹן תּוֹזְזִים,

1. L'information est rendue de manière sémantiquement adéquate mais son style est nettement plus recherché que dans le TS et le registre linguistique employé par AD est très soutenu par rapport à l'original puisqu'il s'appuie sur des mots particulièrement rares et même sur un terme qui semble être un néologisme.

2. Le nom *sommeil* est rendu par le substantif peu usité שנת, forme archaïque de שינה. Constituant un hapax dans la bible⁸⁹³. Cette forme rare se retrouve dans quelques écrits de poètes de la génération de la « Renaissance » de l'hébreu moderne⁸⁹⁴.

3. La valeur sémantique de *rêves extatiques* est rendue par le syntagme הלומות חיזיון תווזים, composé d'un état construit suivi d'un adjectif. Le nom חיזיון, *vision*, renvoie à des épisodes bibliques chargés de mysticité nocturne de caractère souvent prophétique⁸⁹⁵.

4. L'adjectif תווזים, quant à lui, est un terme rare qui ne figure, dans ce sens, dans aucun des dictionnaires hébraïques que j'ai consultés. Il s'agit probablement d'un néologisme formé par AD.

Cet adjectif, dérivé du radical ת.ו.ז, est calqué sur l'expression consacrée רווח תוזית, *vent de folie*, d'origine mishnique. Le champ connotatif suggéré par cet adjectif rend de manière équivalente l'intensité émotive et mystique de l'original, mais le registre linguistique est très loin de la relative immédiateté du TS.

5. On observe une riche sonorité, basée sur les phonèmes /m/ (3 fois), /t/ (6 fois) et /z/ (3 fois), laquelle n'a pas d'équivalence immédiate dans le TS.

6. La rime תווזים ↔ אווזים est basée sur le suffixe grammatical de la forme du pluriel au masculin (précédée du ז) et peut donc être considérée comme phonétiquement riche mais privée d'originalité poétique particulière. Elle nécessite l'emploi de la forme rare תווזים.

⁸⁹³ Psaumes 132; 4: אָתָּן שְׁנַת לְעֵינַי לְעַפְעַפֵּי תְנוּמָה; *point ne donnerai de sommeil à mes yeux et point de répit à mes paupières.*

⁸⁹⁴ Voir Haim Nahman Bialik: אַחַר – וְנִמְשְׁכוּ לִילוֹת הַחֲנֻכָּה, לֹא מְנוּחָה וְשָׁנָה לִי *puis c'était à nouveau des nuits d'épouvante, je n'avais ni sommeil ni repos* (צנח לו זלזל, Bialik, 2004 *op. cit.* p. 218); Shaul Tchernichovsky: לֹא רִגְעֵי שְׁנָת, טֹבֵעַ, וְחֲלוּמוֹת יִמְתְּקוּ / רִק רִגְשׁ בְּךָ אֲרָאָה וְסִעְרוֹת הַקָּרֵב *Ce ne sont pas les moments de sommeil ni les rêves doux, ô nature, que je perçois en toi, mais l'émotion et le vacarme du combat* (לא רגעי שנת, טבע). Voir Tchernichovsky Shaul, 1990-2003, *Kol Kitvey Shaul Tchernikhovsky* (Œuvres complètes de Shaul Tchernikhovsky), A'm O'ved, Tel-Aviv [vol. 1 p. 61], (en hébreu)

⁸⁹⁵ Voir *tu m'effraies par des songes, tu m'épouvantes par des visions* ; Job, 7; 14) ; *Par des songes, par des visions nocturnes, quand une torpeur s'abat sur les humains* ; Job, 33; 15); *Oracle sur la vallée de la Vision*; Isaïe 22; 1).

Vers 11

Et qui refait le lit des gens pauvres et nus;

הַמְצִיעַ מְשַׁכֵּב לְאַבְיוֹן וְנִרְדָּף, (LG)

מְצִיעַ עָרֵשׁ אַבְיוֹנִים וְעִירְמִים. (EM)

לְעֵנִי הָעִירָם הוּא הַיְצוּעַ הָרָךְ – (MS)

הוּא מְצִיעַ מְשַׁכֵּב לְדָלִים, עֲנִיִּים עָרוּמִים. (AD)

Observations préliminaires :

1. Le vers constitue la suite de la phrase qui couvre l'intégralité du tercet. Sémantiquement, il est question ici de la deuxième action attribuée à l'Ange (il tient dans ses doigts le sommeil et les rêves ; et il refait le lit des pauvres).

2. Le mot *pauvres* apparaît ici pour la première fois explicitement (le titre du poème mis à part ; dans la première version du poème qui portait encore le titre *La Mort*, il s'agissait de la première occurrence de ce nom tout court).

3. La tournure [*l]es gens pauvres*, dans ce contexte chrétien et mystique, fait allusion au serment sur la montagne : *Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des cieux est à eux*⁸⁹⁶, et plus généralement à la figure du pauvre (que ce soit au sens spirituel ou bien au sens matériel du terme) dans les évangiles et selon la conception chrétienne.

Pour Graham Robb, qui étudie le socialisme mystico-utopique dans la poésie de Baudelaire⁸⁹⁷, l'évocation des pauvres dans ce vers en particulier, et dans ce poème en général, comporte un sens social et politique clair, faisant penser aux théories de Charles Fourier et au mysticisme d'Emmanuel Swedenborg.

4. Par ailleurs, la nudité des pauvres n'est nullement érotique, contrairement au franc érotisme lié le plus souvent à l'adjectif *nu* dans la poésie baudelairienne.

⁸⁹⁶ Evangile selon Matthieu 5; 3 (TOB).

⁸⁹⁷ Robb Graham, 1993, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, P. 183.

5. Il est, une fois encore, question de l'influence de *La Comédie de la Mort* de Théophile Gautier. Antoine Adam cite à ce propos ces vers de Gautier:

Elle [la mort] prête des lits à ceux qui, sur le monde,
Comme le Juif errant font jour et nuit leur ronde
et n'ont jamais dormi.⁸⁹⁸

LG v.11

המציע משכב לאביון ונרדף,

1. Le syntagme *gens pauvres* est traduit par le terme אביון, au singulier. Le choix de ce nom plutôt que du substantif plus courant עני pose deux problèmes : a) Le titre du poème, dans la traduction de LG, est מותם של עניים ; le lien sémantique explicite entre le titre et v.11 n'est donc rendu qu'implicitement ; b) L'expression *les pauvres en esprit*, empruntée aux Evangiles, est idiomatiquement traduite en hébreu par עניי הרוח ; le choix du nom אביון rend donc l'allusion biblique moins immédiate.

2. Le mot *lit* est traduit par משכב plutôt que par מיטה (même si d'un point de vue prosodique et métrique ce choix n'est pas indispensable). Ce n'est pas tant à cause de son registre plus élevé que ce substantif paraît problématique dans ce contexte, mais plutôt en raison des champs connotatifs qu'il évoque, ceux de maladie d'une part (l'expression ליפול למשכב, *tomber malade*, etc.), et d'acte sexuel d'autre part (משכב זכר), *sodomie*, etc.), tous deux plutôt étrangers au TS.

Si toutefois LG choisit d'écrire משכב, c'est probablement parce que le nom מיטה, concret et d'un emploi courant dans la vie de tous les jours, lui semblait trop prosaïque et peu approprié donc un emploi poétique.

3. L'adjectif *nus* est remplacé par נרדף, *persécuté*, modification due à la rime (נרדף ↔ נכסף). Malgré la distance sémantique, cet adjectif rend bien la connotation de dénuement et d'indigence ainsi que le contexte social et même politique.

⁸⁹⁸ Cité dans Baudelaire, 1994, *op. cit.* p. 426.

4. Le syntagme לאביון ונרדף paraît beaucoup plus générique et abstrait que le syntagme *des gens pauvres et nus*, à cause de l'emploi de la forme du singulier et de l'absence de détermination, ainsi que du registre linguistique relativement élevé.

EM v.11

מציע ערש אביונים ועירומים.

1. Le vers commence par l'objet מציע, *prépare le lit*, sans conjonction de coordination ni autre particule, alors que la première action de l'Ange (vers 9) est précédée de la particule ה ([...] מציע ערש [...]). En résultent une incohérence syntaxique et une lourdeur stylistique.

2. EM, comme LG, préfère le nom plus littéraire אביון (au pluriel) à celui de עני pour traduire l'adjectif *pauvres*. De même, il évite le nom מיטה et opte pour un terme moins courant et donc moins prosaïque peut-être à ses yeux, celui de ערש, *berceau*.

3. Le titre du poème, dans la traduction d'EM, est מות העניים ; à cause du choix du nom אביונים plutôt que עניים, le lien sémantique explicite entre le titre et v.11 n'est rendu qu'implicitement.

4. Le nom אביונים est maladroitement coupé par la césure de l'hexamètre iambique (מציע ערש אב/יונים ועירומים).

MS v.11

לעני העירום הוא היצוץ הרף -

1. Dans la traduction de MS, l'Ange ne refait pas le lit ; il *est* le lit (modification sémantique qui introduit une figure métaphorique). La structure syntaxique de la phrase est pourtant quelque peu ambiguë, car on a du mal à déterminer si le pronom

הוא se réfère à l'Ange ou bien s'il s'agit d'un nouvel énoncé ayant pour sujet sous-entendu la Mort.

2. Le syntagme *des gens pauvres et nus* est rendu par לעני העירום, *pour le pauvre nu*. L'emploi du singulier et de l'article défini rend bien la nature générique et universelle de l'énoncé.

3. Le nom *lit* est rendu par יצוע plutôt que par מיטה (voir LG v.11 2 et EM v.11 2), mais ce choix, peu caractéristique de la poétique du traduire de MS qui préfère d'habitude l'emploi d'un registre courant et qui n'hésite pas à utiliser des termes concrets, est dû à des contraintes d'ordre prosodique.

4. L'adjectif רך, *tendre*, est un ajout imposé par la rime (המבורך ↔ הרך).

AD v.11

הוא מציע משכב לדלים, עניים צרומים.

1. L'adjectif *pauvres* est rendu par le syntagme עניים, דלים; il s'agit de deux adjectifs dont le sens est très proche. Cette division en deux adjectifs distincts, mais quasiment synonymes, est due à la longueur du vers et donc à la nécessité de le « remplir ». D'un point de vue stylistique, ce redoublement crée une impression de lourdeur et de verbosité.

2. Syntactiquement, v. 11 est constitué d'une phrase séparée dont le pronom הוא est le sujet. Le tercet, qui dans le TS est intégralement constitué d'une seule phrase, est donc divisé dans la version d'AD en deux parties.

3. Comme dans la traduction de LG, le nom *lit* est rendu par משכב, bien que la versification et le mètre employé permettent l'emploi du substantif plus courant מיטה (pour la question du champ connotatif problématique évoqué par ce choix, voir LG v.11 2).

4. Le pronom אִנִּי participe à la structure anaphorique (alors que, dans le TS, l'anaphore ne reprend qu'au vers suivant).

2.34 Deuxième tercet

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus !

הוא תהלת האלה ולחם קדשנו,
הוא אוצר העני ומכורת קדמותנו,
שעריו הפתוחים של גן-עדן נכסף.
(LG)

הוא תהלת-האלהים, הוא קדוש-הלחם
אוצר-העניים, מכורתם-מרחם, -
הן הוא השער לשמים עלומים!
(EM)

הוא תהלת האלים, האסם המברך,
הוא ארנק לאביון, הוא מולדת ואם -
והוא שער פעור אל שחקים נעולים.
(MS)

הוא כבודם של אלים, הוא גרן טמיר ונסתר,
הוא חריט הדלפון וגם כור-מחצבתו משקבר,
הוא מפתן המבוא הפעור אל שחקים עלומים!
(AD)

Vers 12

C'est la gloire des dieux, c'est le grenier mystique,

הוא תהלת האלה ולחם קדשנו, (LG)

הוא תהלת-האלהים, הוא קדוש-הלחם (EM)

הוא תהלת האלים, האסם המברכה, (MS)

הוא כבודם של אלים, הוא גרן טמיר ונקתר, (AD)

Observations préliminaires:

1. La structure anaphorique, présente à nouveau dans ce vers, culmine au deuxième tercet : les trois vers qui le composent commencent en effet par le *c'est* anaphorique, ce qui accorde au tercet une grande unité syntaxique et rythmique.

2. On observe une division binaire du vers : une forte symétrie, rythmique aussi bien que sémantique, est créée entre les deux hémistiches de l'alexandrin. Cette figure, présente également dans les deux vers suivants, caractérise le tercet dans son intégralité, créant par là une impression de continuité entre la première et la dernière strophe du poème. Aussi, cette symétrie suscite-t-elle, comme on l'a vu au premier quatrain, une impression d'inévitable ordre et de prédétermination.

3. Le pluriel de *dieux* a de quoi surprendre dans un poème imprégné de notions chrétiennes. Jean Prévost essaie de résoudre cette apparente contradiction en évoquant un « christianisme composite »: « Est-ce un sonnet chrétien ? Il faudrait songer alors au christianisme composite de la Renaissance : on y parle des Dieux en même temps que d'un Ange. »⁸⁹⁹

4. Dans ce contexte chrétien, le nom *grenier* suivi de l'épithète *mystique* fait probablement allusion – ne serait-ce qu'implicitement – aux histoires de la Nativité de Jésus ; la figure de l'Ange qui occupe l'intégralité du premier tercet peut évoquer,

⁸⁹⁹ Prévost Jean, 1997, *Baudelaire : essai sur l'inspiration et la création poétique*; Réédition : Zulma – Calman Lévy, Paris [première édition : 1953], p. 123.

dans ce contexte, l'Annonciation faite à Marie par l'archange Gabriel de sa maternité future (même si Jésus naquit dans une étable et non dans un grenier). La mort des pauvres est donc implicitement présentée, selon cette interprétation, comme une deuxième naissance, autrement dit comme une sorte de délivrance mystique.

5. Claude Pichois⁹⁰⁰ fait un rapprochement entre *le grenier mystique* de « La Mort des pauvres » et les *granges* du poème baudelairien « La Rançon » :

[...] Pour rendre le juge propice,
Lorsque de la stricte justice
Paraîtra le terrible jour,

Il faudra lui montrer des granges
Pleines de moissons, et des fleurs
Dont les formes et les couleurs
Gagnent le suffrage des Anges.⁹⁰¹

Ce rapprochement, basé sur la proximité sémantique et étymologique entre *grange* et *grenier*, laisse entendre que la métaphore du grenier dans « La Mort des pauvres » ne fait pas forcément allusion à la crèche des évangiles, mais symbolise avant tout, de manière plus générale, la condition humaine.

LG v. 12

הוא תהלת האלה ולקחם קדשנו,

1. L'anaphore est rendue par le pronom הוא. Néanmoins, dans la traduction de LG celle-ci est beaucoup moins présente que dans le TS, puisqu'elle ne figure que dans trois vers (dont deux au deuxième tercet).

⁹⁰⁰ CO1 p. 1090.

⁹⁰¹ CO1 p. 173.

2. La division binaire, déjà affaiblie à cause de l'emploi de l'anapeste qui est par nature plus approprié à des structures ternaires, n'est reproduite que très partiellement ; en effet, LG ne répète pas le pronom הוא et le remplace par la conjonction de coordination ו (même si, d'un point de vue rythmique et prosodique, cette répétition aurait été tout à fait possible), ce qui entraîne l'effacement de la structure symétrique.

3. Le nom *dieux*, au pluriel, est rendu par אֱלֹהִים, *dieu* ; Contournant la problématique liée à l'emploi surprenant de la forme du pluriel, LG monothéise le poème, pour ainsi dire, en employant la forme du singulier. Elle n'utilise pourtant pas le terme אֱלֹהִים, sans doute trop juif à ses yeux pour le contexte, mais plutôt celui, plus neutre de אלוה.

4. Le syntagme *le grenier mystique* est traduit par להם קודשנו, *notre pain sacré* ; Il s'agit en réalité d'une traduction étonnante, qui ne rend pas le sens de l'expression originale mais qui la remplace de manière peu équivalente par une autre; celle-ci renvoie à une autre notion chrétienne, celle du sacrement de l'Eucharistie et à la consécration du pain. Certes, ces deux notions ont en commun le plan référentiel chrétien, et toutes deux évoquent un champ connotatif lié au blé (grenier → bâtiment rural où l'on conserve des céréales) ; mais le rapport entre ces deux notions est plutôt faible, et le choix de להם קודשנו pour traduire *le grenier mystique* reste difficilement explicable.

5. L'emploi du mot קודשנו, substantif (קודש, *saint*) auquel s'attache le suffixe pronominal de la première personne du pluriel, paraît déplacé à ce stade, le *nous* ne figurant qu'aux deux quatrains et étant complètement absent des tercets dans le TS. Cette intervention tardive du *nous* semble en effet nuire à l'universalisation graduelle suggérée dans les deux tercets, qui culmine en une sorte d'apothéose mystique ayant pour objet l'humanité entière plutôt que le *nous* spécifique.

1. La division binaire est partiellement rendue par la répétition du pronom הוא, bien que celui-ci, n'étant pas placée au début du deuxième hémistiche, ne reproduise pas la symétrie rythmique de l'original. Par ailleurs, malgré cette répétition, l'anaphore est éliminée.

2. Le nom *dieux* est rendu par האלוהים, *Dieu*. Si LG « monothéisait » l'énoncé – autrement dit, employait de manière inadéquate la forme du singulier comme pour résoudre la problématique de l'emploi du pluriel – EM « judaïque » le texte carrément, en employant le terme de אלוהים, bien moins neutre que אלוה ou אל. Qui plus est, le nom אלוהים est précédé de l'article défini, comme pour souligner par cette détermination sa nature unique. Ce choix, ceci va sans dire, entraîne une altération sémantique et connotative importante qui modifie le sens de tout le tercet.

3. L'état construit קדוש הלחם n'est pas équivalent au syntagme *le grenier mystique* ; il s'agit d'une modification très proche de celle proposée par LG avec להם-קודשנו.⁹⁰² Or, le choix d'EM pose deux problèmes supplémentaires : a) L'emploi de cet état construit est sémantiquement aberrant, car le sens immédiat de קדוש הלחם est au fait *le saint du pain* plutôt que *le pain sacré*. Cette utilisation inhabile de l'état construit relève d'une maladresse stylistique extrême ; b) Ce même état construit fait inmanquablement allusion à l'expression קדוש ישראל, un des noms de Dieu qu'on trouve très couramment dans la Bible ainsi que dans la prière juive ; Cette connotation inévitable, associée dans le même vers avec l'état construit תהילת האלוהים, *la gloire de Dieu*, ne peut que dénaturer entièrement le plan référentiel du vers original.

4. La césure de l'hexamètre iambique coupe le mot האלוהים au milieu (הא/לוהים), ce qui témoigne d'une gaucherie technique.

⁹⁰² Voir LG v.12 4.

MS v.12

הוא תהילת האלים, האסם המבורך,

1. L'anaphore est adéquatement rendue par le pronom הוא qu'on retrouvera également au début des deux vers suivants. L'unité syntaxique et rythmique que la structure anaphorique accorde au tercet dans le TS est donc fidèlement reproduite dans la traduction.
2. La structure symétrique, moins manifeste pourtant dans un vers anapestique, est adéquatement rendue.
3. Le syntagme *la gloire des dieux* est traduite littéralement par תהילת האלים; MS reproduit la forme du pluriel telle quelle, sans essayer de résoudre artificiellement la problématique qui en résulte.
4. Le syntagme *le grenier mystique* est rendu par האסם המבורך, *le grenier béni*. Si le nom *grenier* est rendu littéralement par אסם, l'adjectif *mystique* ne trouve pas d'équivalent immédiat. Il est remplacé par מבורך (*béni*), traduction imposée par la rime qui ne reproduit pas la valeur sémantique de *mystique* mais dont le champ connotatif est contigu.
5. La rime masculine הרך ↔ המבורך n'est peut-être pas très originale mais elle est phonétiquement riche et d'une allure naturelle.

AD v. 12

הוא פְּבֹדִים שֶׁל אֱלִים, הוא גֶּרֶן טְמִיר וְנִסְתָּר,

1. La structure anaphorique est pleinement rendue, ici et dans la suite du tercet, par la répétition du pronom הוא.

2. La division binaire du vers ainsi que la forte symétrie rythmique qui en découle sont rendues avec fidélité par l'arrangement syntaxique.
3. Le pluriel de *dieux* est adéquatement rendu par אלים; le caractère surprenant de cet emploi dans le TS est donc fidèlement reproduit dans la traduction.
4. Le nom *gloire* est traduit par כבוד, *honneur*, plutôt que par תהילה qui en serait une traduction plus littérale. Ce choix ne dérive pas des conditions métriques du vers, car AD aurait pu écrire, par exemple, תהילת האלים, sans altérer la structure rythmique. Il découlerait plutôt d'une intention d'évoquer des versets bibliques qui contiennent le nom כבוד dans un contexte sémantiquement comparable (on pense notamment à des expressions comme כבוד ה' ou כבוד אל, *la gloire de Dieu*).
5. Le nom *grenier* est traduit par גורן, *grange à blé*: substantif sémantiquement équivalent qui est aussi, par hasard, phonétiquement proche du nom *grenier* (*goren* ↔ *grenier*).
6. L'adjectif *mystique* est rendu par le syntagme טמיר ונסתר, deux adjectifs quasiment synonymes qui signifient *caché, sibyllin, mystérieux*. Comme dans le cas de l'adjectif *pauvres* au vers précédent, le choix de rendre un seul mot par un syntagme de deux noms de valeur sémantique proche est due à la longueur du vers et donc à la nécessité de le « remplir ». L'addition sémantique des deux adjectifs rend avec exactitude le sens du mot français, mais d'un point de vue stylistique il s'agit d'un redoublement quelque peu verbeux.

Vers 13

C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,

הוא אוצר העני ומכורת קדמותנו, (LG)

אוצר-העניים, מכורתם-מרחם, – (EM)

הוא ארנק לאביו, הוא מולדת ואם – (MS)

הוא חריט הדלפון וגם כור-מחצבתו משכבר, (AD)

Observations préliminaires:

1. La structure anaphorique basée sur la répétition du *c'est* initial se poursuit dans ce vers.
2. Le vers est dominé par une division binaire, fondée sur une symétrie rythmique et sémantique entre les deux hémistiches de l'alexandrin.
3. Le nom *bourse* a une fonction métonymique : il représente les biens matériels du pauvre (alors que la *patrie antique* est la représentation de ses biens immatériels). Le recours à une figure métonymique permet d'éviter des notions plus immédiatement oxymoriques comme « la richesse du pauvre », « l'argent du pauvre » etc., lesquelles seraient sans doute perçues comme trop abstraites ou proprement sarcastiques.
4. Le mot *pauvre* figure pour la troisième fois dans le poème (après le titre et le vers 11). Baudelaire évite d'employer un des nombreux synonymes de ce terme, sans doute dans le souci de maintenir le champ connotatif chrétien (*les pauvres en esprit*, etc.).

LG v.13

הוא אוצר העני ומכורת קדמותנו,

1. L'anaphore est rendue par le pronom הוּא.
2. La division binaire n'est que partiellement reproduite, notamment à cause de l'emploi de l'anapeste, mais le parallélisme avec le 12^{ème} vers est en revanche encore plus présent que dans le TS. En effet, dans la traduction de LG on retrouve, dans ces deux vers, une structure syntaxique et rythmique presque identique : le pronom הוּא + état construit + la conjonction de coordination ו (qui dans le TS n'est présente qu'au vers 13) + état construit composé de deux noms, le deuxième desquels comprend le suffixe pronominal de la première personne du pluriel (קדמונתנו ↔ קודשנו).
3. Le nom *bourse* est rendu par un substantif moins concret : אוצר, *trésor*. LG remplace en fait la métonymie par la notion abstraite qu'elle représente, créant par ce substitut un oxymore bien plus marqué que dans le TS. Or, cet oxymore est vite perçu comme un sarcasme, voire une raillerie acerbe (pour paraphraser : si les pauvres ont un trésor, c'est bien la mort), étrangers au contexte mystico-religieux des tercets.
4. L'adjectif *pauvre* est traduit par עני, comme dans le titre (מותם של עניים) mais à la différence du vers 11 où le même nom est traduit par אביון.
5. Le nom *patrie* est rendu par le terme biblique מכורה tandis que l'adjectif *antique* est traduit par le substantif קדמות, *antériorité*, qui rend surtout le sens d'état antérieur. Le suffixe pronominal de la première personne du pluriel qui s'y attache (קדמותנו), est un ajout destiné à rimer avec קודשנו.

Ce suffixe paraît déplacé à ce stade du poème, où le *nous* spécifique fait désormais place à un discours plus universel⁹⁰³. Selon la logique grammaticale de cette traduction il s'agit, en outre, d'une idée nécessairement prononcée par les pauvres eux-mêmes, ce qui leur impute – contrairement au TS – une faculté inhabituelle de discernement qui leur permettrait de rapporter leur condition de manière froide et factuelle.

6. La rime féminine קדשנו ↔ קדמותנו est strictement grammaticale, étant basée sur le suffixe seul.

⁹⁰³ Voir LG v.12, 5.

EM v. 13

אוֹצֵר-הָעֵנִיִּים, מְכוֹרְתָם-מֵרַחֵם, -

1. L'anaphore est éliminée. L'organisation binaire n'est pas rendue, malgré une symétrie rythmique qui s'appuie sur la structure de l'hexamètre iambique.
2. EM, comme LG, traduit le terme métonymique et concret de *bourse* par le nom abstrait אוֹצֵר, *trésor*. Pour les implications de ce choix, voir LG v. 13, 3.
3. Le nom *pauvre*, au singulier dans le TS, est rendu par le pluriel עֵנִיִּים. Il s'agit de la deuxième occurrence de ce nom dans le poème, après le titre (מות העניים). Au vers 11, en revanche, ce même nom est traduit par אֲבִיוֹנִים.
4. Le syntagme *sa patrie antique* est rendu par l'état construit מְכוֹרְתָם מֵרַחֵם, littéralement : *leur patrie depuis le sein maternel*, qui à l'air d'une formule consacrée mais qui n'en est pas une ; l'adjectif *antique* est donc remplacé par מֵרַחֵם, expression qui renvoie à une idée de prédestination et de vocation prédéterminée qui, dans le TS, est beaucoup plus implicite.
5. La rime féminine רַחֵם ↔ רַחֵם est phonétiquement riche et, prise indépendamment du contexte syntaxique, sémantiquement intéressante. Cependant, elle nécessite, comme on l'a vu, des contorsions syntaxiques et des lourdeurs stylistiques poétiquement graves de conséquences.

MS v.13

הוא אֲרַנֵּק לְאֶבְיוֹן, הוא מוֹלְדֵת וְאֵם -

1. L'anaphore est adéquatement rendue par le pronom הוּא. La symétrie rythmique est reproduite par la répétition du pronom הוּא au début du vers et après la césure.

2. Le nom *bourse* est adéquatement traduit par אַרְנָק, *bourse, porte-monnaie*; comme dans le TS, il sert donc de métonymie représentant les biens matériels du pauvre.

3. Le nom *pauvre* est rendu par אַבְיָוִן, contrairement au vers 11 et au titre du poème où MS emploie le substantif plus courant עָנִי.

4. Le syntagme *la bourse du pauvre* est traduit par אַרְנָק לְאַבְיָוִן, littéralement: *la bourse (appartenant) au pauvre*, plutôt que par un état construit qui exprimerait plus habituellement la possession. Cette tournure n'est pas sans rappeler, par sa structure mais aussi par le sens du deuxième nom qui la constitue, l'expression courante לעַג לְרֵשׁ, littéralement: *moquerie (au dépens) du pauvre*, locution signifiant *attitude cynique*.

5. Le rapport de possession entre la patrie et le pauvre (sa *patrie antique*) n'est pas rendu par הוּא מוֹלַדֶּת וְאִם, littéralement: *c'est une patrie et une mère*. Cette expression consacrée, devenue banale à force d'être répétée, rend mal la simplicité de la tournure *sa patrie antique*.

6. La rime masculine וְאִם (מוֹלַדֶּת) ↔ קוֹסֵם est phonétiquement passable et plutôt originale, mais sa force est diminuée à cause de la distance exceptionnelle entre les deux vers rimés.

AD v.13

הוּא חֲרִיט הַדְּלָפוֹן וְגַם כּוֹר-מִחֲצָבָתוֹ מִשְׁכָּר,

1. L'anaphore est pleinement rendue, ainsi que la division binaire du vers.

2. Le nom *bourse* est traduit par חֲרִיט, substantif qui signifie *bourse, porte-monnaie*. Il s'agit d'un mot rare, quasiment inexistant dans l'hébreu actuel, qui relève d'un registre linguistique tout autre que celui de *bourse*. À quoi ce choix, qui ne découle manifestement pas d'une contrainte de versification ou de prosodie, est-il dû ? Certes,

dans la bible on trouve le nom חריט à deux reprises (Isaïe 3; 22 et Rois 2, 5; 23). Or, il semble que dans le cas actuel il ne soit pas question d'une simple référence biblique mais plutôt d'une allusion à un commentaire de Rachi⁹⁰⁴ pour qui le mot חריט, tel qu'il figure dans le livre d'Isaïe⁹⁰⁵, signifie דפוס של בית הרחם, à savoir *le moule de l'utérus*.

Cette allusion dote l'expression חריט הדלפון d'une valeur sémantique et connotative supplémentaire. La mort est donc présentée à la fois comme une bourse et comme un utérus, autrement dit comme la somme des biens matériels du pauvre et comme sa renaissance mystique.

3. Le nom דלפון, *pauvre*, relève, lui aussi, d'un registre soutenu de la langue, du moins dans le contexte de l'hébreu des années 1990⁹⁰⁶. Le choix d'employer un tel mot dans une traduction contemporaine (plutôt que des synonymes bien plus usités comme עני ou אביון, dont l'utilisation – d'un point de vue métrique – est tout à fait possible ici) trahit sans doute un souci conscient d'élargir au maximum le vocabulaire actif de l'hébreu poétique.

4. Le syntagme *sa patrie* est remplacé par l'expression consacrée כור מהצבתו, *son origine, sa source primitive*, phonétiquement calquée sur l'expression métaphorique צור מהצבת qui dérive à son tour d'Isaïe 51;1⁹⁰⁷. Contrairement aux mots חריט et דלפון, il s'agit là d'une expression consacrée, couramment utilisé en hébreu (littéraire) actuel. L'adjectif *antique*, quant à lui, est rendu par משכבר, *d'autrefois*.

5. La rime masculine ונסתר↔משכבר, basée sur la seule consonne *r* (+ la voyelle *a* et l'accent tonique), est phonétiquement passable mais sans originalité particulière.

⁹⁰⁴ Rachi (acronyme de Rabbi Shlomo ben Itzhak Hatzarfati), né à Troyes vers 1040 et mort dans la même ville en 1105, est le plus célèbre des exégètes de la bible hébraïque.

⁹⁰⁵ המקלצות והמעטפות והמטפחות והחריטים, *les vêtements de fête et les manteaux, les écharpes et les bourses*. (Isaïe 3 ; 22).

⁹⁰⁶ À l'origine il s'agissait, au contraire, d'un mot appartenant à un registre populaire qui a été calqué - suivant une des exégèses traditionnelles du livre d'Esther – sur le prénom de Dalphon, un des dix fils de Haman, le vizir de l'empire perse sous le règne d'Assuérus.

⁹⁰⁷ הביתו אל-צור הצבתם ואל מקבת בור גנרתם, *Regardez le rocher d'où l'on vous a taillés et la fosse d'où l'on vous a tirés*.

Vers 14

C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!

שְׁעָרֵי הַפְּתוּחִים שֶׁל גֵּן-עֵדֶן נִכְסָף. (LG)

הֵן הוּא הַשַּׁעַר לְשָׁמַיִם עֲלֻמִּים! (EM)

וְהוּא שַׁעַר פְּעוּר אֶל שְׁחָקִים נְעוּלִים. (MS)

הוּא מִפְתֵּן הַמְּבּוֹא הַפְּעוּר אֶל שְׁחָקִים עֲלֻמִּים! (AD)

Observations préliminaires:

1. La structure anaphorique se poursuit et prend fin dans ce dernier vers ; celui-ci résume à la fois les huit occurrences du *c'est* anaphorique le long du poème, et ses trois occurrences successives dans le deuxième tercet du sonnet.
2. Le nom *portique* est phonétiquement et étymologiquement proche des noms *porte* et *port*. Cette parenté est présente à l'esprit dans le contexte sémantique du vers, notamment à cause de l'emploi de l'adjectif *ouvert* évoquant le nom *portail*. Par ailleurs, la métaphore du portique, dans le contexte mystique d'un poème de Baudelaire, fait inéluctablement penser au célèbre sonnet *La vie antérieure* et à son vers initial : « J'ai longtemps habité sous de vastes *portiques* »⁹⁰⁸.
3. Le nom *portique* rime avec les quatre adjectifs placés à la fin des vers 9, 10, 12 et 13 (*magnétiques, extatiques, mystique, antique*), avec lesquels il tisse également des liens sémantiques et connotatifs.
4. L'emploi de la majuscule (*Cieux*), comme dans le cas des noms *Mort* et *Ange*, ne peut pas être rendue de manière adéquate en hébreu⁹⁰⁹.
5. On observe des allitérations en /s/ (*C'est, sur, Cieux*) et en /r/ (*portique, ouvert, sur*).

⁹⁰⁹ Voir vers 1, 5 et vers 9, 3.

⁹⁰⁸ OC1 p. 17.

1. L'anaphore en הוּא, présente dans les deux vers précédents, est éliminée ici. Comme il s'agit du dernier vers, dont le ton est récapitulatif, les implications nuisibles de cette suppression, sur les plans rythmique et sémantique, ne sont pas négligeables. En outre, l'élimination du pronom הוּא rend le rapport entre la Mort, sous-entendue mais omniprésente dans le poème, et le portique ouvert (שְׁעָרֵי גֵן הָעֵדֶן) dans la traduction) qui en est la dernière représentation dans une longue série de figures métaphoriques, moins direct d'une part et indépendant par rapport aux figures précédentes d'autre part.

2. Le nom *portique* est rendu, de manière peu adéquate, par שַׁעַר, *porte*, *arc*. LG a sans doute été guidée dans ce choix par la parenté phonétique et étymologique entre *portique* et *porte*. La métaphore qui en résulte – *portes* ouvertes sur les cieux – est beaucoup plus conventionnelle que celle du TS.

3. La tournure שְׁעָרֵי הַפְּתוּחִים שֶׁל גֵּן עֵדֶן, *les portes ouvertes du paradis*, constitue une allusion au célèbre piyyout⁹¹⁰ extrait de la Nei'la⁹¹¹ dont le premier vers est פְּתַח לְנוּ שְׁעַר בַּעַת נַעֲלִית שְׁעַר (« ouvre-nous une porte lors de la clôture des portes »). Très riche sur le plan référentiel, cette tournure constitue également une allusion au poème d'Ibn Gabirol שְׁעַר פְּתַח דְּוִדִי קוֹמָה פְּתַח (Ouvre une porte)⁹¹² dont le premier vers est: שְׁעַר פְּתַח דְּוִדִי קוֹמָה פְּתַח (« Ouvre une porte, mon bien-aimé, lève-toi et ouvre une porte ! »).

4. Le nom *Cieux* est rendu par גֵּן עֵדֶן, *paradis*. Ce choix est dû, très probablement, aux conditions métriques et grammaticales du vers plutôt qu'à une préférence d'ordre sémantico-religieux, toutes les autres options étant mal adaptées au vers anapestique ou au genre masculin de l'adjectif נִכְסְרָה.

⁹¹⁰ Les piyyoutim sont des poèmes liturgiques juifs destinés à être chantés pendant l'office.

⁹¹¹ La dernière prière du jour du Pardon, Yom Kippour.

⁹¹² Salomon (Shlomo) Ibn Gabirol (Malaga 1020 - Valence, vers 1058), poète, théologien et philosophe juif, est une des grandes figures de la poésie hébraïque en Andalousie. שְׁעַר פְּתַח compte parmi ses très célèbres poésies sacrées.

5. L'adjectif נכסף, *désiré, rêvé*, ne rend pas pleinement l'information sémantique d'*inconnus* et, dans une certaine mesure, il est même incompatible avec elle, car on convoite normalement un objet connu. Mais ce qui rend ce choix problématique est moins l'aspect sémantique que le caractère banal et quelque peu rebattu du syntagme גן עדן נכסף, *paradis rêvé*, très stratégiquement placé à la fin du poème.

6. Le point d'exclamation qui, dans le TS, distingue ce vers par rapport au reste du poème et souligne son aspect extatique, est remplacé dans la traduction de LG par un simple point.

EM v.14

הן הוא השער לשמים עלומים!

1. Le mot הן placé au début du vers est l'ajout d'un mot explétif, imposé par le mètre iambique. Comme dans les vers précédents, l'arrangement anaphorique n'est pas rendu.

2. Comme dans la traduction de LG, le nom *portique* est rendu par שער, *porte, arc*, plutôt que par un nom signifiant colonnade ou galerie couverte. Mais, par opposition à la version de LG, ce terme très courant, privé de l'adjectif פתוח, *ouvert*, ne fait pas allusion à la prière juive, et ne pourvoit donc pas le vers d'une référence religieuse équivalente.

3. La suppression de l'adjectif *ouvert* est particulièrement dommageable ; à défaut de cette précision, la mort sous-entendue est banalement présentée comme la porte vers l'au-delà et nullement comme ce mystique portail ouvert vers les Cieux que nous présente le TS.

4. Le syntagme *Cieux inconnus* est adéquatement rendu par שמיים עלומים.

5. La césure de l'hexamètre iambique coupe le mot לשמיים en son milieu (ל/שמיים). Cette maladresse prosodique est particulièrement mal placée dans ce vers récapitulatif du sonnet.

6. La rime masculine עלומים ↔ עירומים est grammaticale, mais grâce à la présence de la consonne *m* supplémentaire (עירומים; עלומים), elle peut être considérée comme riche.

MS v.14

וְהוּא שֶׁעַר פְּעוּר אֶל שְׁחָקִים נְעוּלִים.

1. L'anaphore n'est que partiellement reproduite, à cause de la conjonction de coordination ו qui précède le pronom הוא; Cependant, cette coordination accentue la continuité syntaxique et sémantique qui caractérise le deuxième tercet et souligne le ton récapitulatif de ce dernier vers.

2. Comme LG et EM, MS rend, lui aussi, le nom *portique* par שער, *porte*.

3. L'épithète *ouvert* qualifiant le portique est traduit par פעור, adjectif signifiant *ouvert* qui se réfère habituellement à des cavités ou des espaces creux, et notamment à la bouche (פה פעור se traduit par *bouche bée*), aux gouffres et, par extension, à l'enfer⁹¹³. Ce champ connotatif, très présent à l'esprit, semble aller à l'encontre de celui évoqué par *Cieux*.

4. Le nom *Cieux* est adéquatement traduit par שחקים, mais l'adjectif *inconnus* devient dans la traduction נעולים, *fermés (à clé)*; Cette modification altère dramatiquement le sens du vers : là où dans le TS il y a, implicitement, promesse de salut et de béatitude, la traduction de MS suggère une perte et une horreur éternelle.

Ces connotations sont d'autant plus présentes à l'esprit que MS semble – par l'emploi de ces termes – vouloir faire lui aussi allusion au vers déjà évoqué extrait de la Nei'la de Yom Kippour, פתח לנו שער בעת נעילת שער (« ouvre-nous une porte lors de la clôture des portes »). Or, cette allusion maladroitement convoquée suggère l'heure terrible de la clôture des portes des Cieux plutôt que celle de leur ouverture.

⁹¹³ Voir Isaïe 5;14: לָכֵן הִרְחִיבָהּ שְׂאוּל נִפְשָׁהּ וּפְעָרָהּ פִּיהָ לְבָלֵי חֶק, *C'est pourquoi le shéol dilate sa gorge et bée d'une gueule démesurée.*

5. La rime masculine נעולים ↔ בהולים est grammaticale, mais elle est phonétiquement riche grâce à la présence de la consonne *l* supplémentaire.

AD v.14

הוא מפתן המבוא הפעור אל שחקים עלומים!

1. La traduction d'AD est la seule des quatre à reproduire adéquatement l'anaphore, par l'emploi du pronom הוא présent au début de cet ultime vers comme dans sept des vers précédents (dont les trois que compte le deuxième tercet).

2. AD est le seul des traducteurs à ne pas rendre le nom portique par שער. Certes, sa version, מפתן המבוא, littéralement *seuil d'entrée*, ne reproduit pas adéquatement la notion de *portique*, mais ce choix dérive d'une légitime interprétation personnelle et n'est pas déterminé par la parenté phonétique entre *portique* et *porte*.

3. Comme dans la version de MS, l'adjectif *ouvert* est traduit par פעור dérivé du radical פ.ע.ר dont le plan référentiel suggère, comme nous l'avons vu⁹¹⁴, la perdition plutôt que le salut.

4. Le syntagme *Cieux inconnus* est adéquatement rendu par שחקים עלומים.

5. La rime masculine עלומים ↔ ערומים; identique à celle employée par EM, est certes grammaticale et donc peu originale, mais elle est phonétiquement riche grâce à la présence de la consonne *m* supplémentaire (עירומים; עלומים).

⁹¹⁴ Voir MS v. 14 4.

2.4 Conclusions de l'étude comparative

2.41 Léa Goldberg

La traduction de Léa Goldberg est un texte littérairement efficace et stylistiquement très élégant. Grâce à une abondance de figures poétiques heureusement employées et au recours efficace à des allusions qui, faisant appel à des textes et à des notions de l'hébreu classique, élargissent et approfondissent le plan connotatif du texte, cette traduction constitue un poème hébraïque dont les qualités sont incontestables mais dont les rapports avec le texte-source sont parfois fort discutables.

Exemple typique du modèle poétique « russo-hébraïque » qui marque l'activité traductionnelle de Goldberg et des autres représentants de la génération moderniste des années 1930-1950, la traduction par Goldberg de « La Mort des pauvres » en porte quelques traits caractéristiques évidents.

Au niveau sémantique, les habitudes générationnelles se manifestent, d'une part, dans ses efforts systématiques pour expliciter des informations implicitement présentes dans le texte et pour gommer des informations qui paraissent insolites ou obscures. D'autre part, on observe une certaine répugnance, au nom de je-ne-sais-quelle nébulosité poétique, à l'égard de toute information qui paraît trop concrète, trop terre-à-terre.

La dé-concrétisation persistante qui en résulte a été signalée et démontrée par Even-Zohar dans son analyse de la traduction de « Spleen »⁹¹⁵. Selon lui, il s'agit d'un phénomène qui s'explique à la fois par les normes traductionnelles qui caractérisaient le polysystème hébraïque de l'époque – autrement dit par le fameux modèle « russo-hébraïque » – et par des conditions linguistiques objectives⁹¹⁶.

⁹¹⁵ Even-Zohar, 1975 *op. cit.*

⁹¹⁶ « Pendant une période plutôt longue l'hébreu ne servait pas à la dénotation et à l'expression de sens concrets ; de surcroît, le vocabulaire nécessaire manquait. En revanche, l'hébreu est riche en expressions générales qui décrivent des situations générales. On peut dire de manière quelque peu

Au niveau structural, Goldberg reproduit l'alternance, chère aux poètes russes, entre rimes masculines et féminines (en l'adaptant évidemment au contexte hébraïque), mais ne reconstitue guère d'autres éléments poétiques, sans doute moins essentiels à ses yeux, par exemple la disposition des rimes du sonnet ou la structure anaphorique des quatrains.

Quant au style de la traduction de Goldberg, on remarque notamment l'emploi d'un registre nettement littéraire qui ne tient pas toujours compte de celui de l'original, et surtout le recours constant à des syntagmes figés.

Pour Shimon Sandbank⁹¹⁷ qui a constaté ce phénomène dans les traductions effectuées par Goldberg des sonnets de Pétrarque, il s'agit d'un trait essentiel, et fort néfaste, de sa poétique traductionnelle ; dans l'emploi de locutions et d'expressions consacrées, il ne voit qu'un usage mécanique de clichés et de tournures rebattues qui affaiblit et simplifie nécessairement le texte.

Il est néanmoins important de tempérer ce jugement sévère et de distinguer entre l'usage « mécanique » de formulations figées et toutes faites d'une part et un recours plus subtil à des expressions qui, au contraire, enrichissent le texte traduit de champs connotatifs hébraïques adéquats d'autre part. Ces dernières, nombreuses dans la traduction étudiée (mais aussi dans beaucoup d'autres traductions poétiques de Léa Goldberg), sont un élément primordial dans la constitution du texte en tant qu'objet esthétique indépendant et donc comme poème en hébreu.

À partir des années 1950 et 1960, le modèle poétique de Goldberg et des autres membres de la pléiade moderniste s'est trouvé âprement critiqué, puis remplacé par les poètes de la génération de l'État. Cette révolution des goûts est également perceptible, de manière plus ou moins nette, dans le jugement prononcé par des chercheurs des années 1970 au sujet de la poétique traductionnelle de Léa Goldberg. Aussi, Sandbank parle-t-il d'une « *répugnance portée à l'égard de la nature inégale et des méandres de la pensée et de l'émotion immédiates lesquelles sont remplacées d'emblée par quelque chose d'organisé, d'aphorismatique (מכתמי), de symétrique, de*

emphatique, qu'aux yeux de ses locuteurs, l'hébreu paraissait une langue "bellement générale" ; lorsqu'on voulait exprimer une notion spécifique, c'est à une autre langue qu'on avait recours. [...] Ces données objectives habitaient les lecteurs hébraïques, même en Palestine, à l'idée que la littérature se devait d'être un peu incompréhensible, un peu imprécise.» *ibid.* p. 40.

⁹¹⁷ Sandbank, 1975 *op. cit.* p. 28.

lointain et de statique ». ⁹¹⁸ Le jugement du chercheur n'est pas difficile à deviner. Even-Zohar, quant à lui, réprimande Goldberg qui, dans sa traduction de *Spleen*, « n'a pas senti le besoin d'introduire des nouveautés, de creuser le langage poétique, de lutter pour construire un modèle poétique. » ⁹¹⁹

Suite à l'analyse de la traduction par Goldberg de « La Mort des pauvres » je suis arrivé à des conclusions fort similaires à celles formulées par Even-Zohar dans son article de 1975 à l'égard de la traduction de *Spleen*. Or, le jugement de valeurs sous-entendu dans les conclusions générales de son article, un jugement teinté des couleurs encore fraîches – à l'époque – de la révolution poétique de la génération de l'État, est à réexaminer et à nuancer. D'autant plus qu'avec les années, et avec l'amointrissement de l'influence immédiate des poètes de la génération de l'État, l'œuvre de Goldberg jouit désormais d'un regain, non seulement de popularité, mais aussi d'une vaste réévaluation par la recherche littéraire. Cependant, les traductions poétiques de Léa Goldberg n'ont pas encore fait l'objet d'une réappréciation plus ample et plus scientifiquement neutre par les traductologues hébraïques ⁹²⁰.

Certes, les traductions poétiques de Goldberg suivent les normes du polysystème hébraïque de son époque. Certes, elles sont construites selon le modèle « russo-hébraïque » à l'introduction duquel Goldberg a très activement participé. Bien-sûr, ce modèle paraît, de nos jours, daté et appartient à une époque littéraire révolue. Mais c'est évidemment en tenant compte des normes générationnelles qu'il faut juger les traductions poétiques ; et il ne fait pas de doute que, dans le contexte de son époque, « La Mort des pauvres » est un texte efficace et poétiquement convaincant.

Mais ce poème hébraïque réalise-t-il son objectif initial ? Autrement dit, ce texte très goldbergien est-il aussi une bonne traduction du sonnet baudelairien ? En effet, toute lecture comparative avec le poème original de Baudelaire démontrerait que le texte créé par Goldberg est fortement étranger à l'esprit et à la manière des

⁹¹⁸ *ibid.* p. 21

⁹¹⁹ Even-Zohar, 1975. *op. cit.* p. 42

⁹²⁰ À l'exception de l'article d'Aminadav Dykman déjà cité à plusieurs reprises (Dykman 2000, *op. cit.*). Daté de 2000, ce texte a paru dans le recueil *Rencontres avec une poétesse* qui a justement marqué le début de la nouvelle vague de recherches littéraires sur l'œuvre de Goldberg. Cependant, l'article de Dykman ne traite en détail qu'un nombre restreint de traductions et de langues-sources et ne s'occupe pas de ses traductions du français.

Fleurs du Mal. Il est en effet trop figé, trop consensuel par rapport à la radicalité de l'original, trop proche des poésies rédigées par Goldberg elle-même, pour bien rendre en hébreu la nature authentique du poème baudelairien. Il s'agit, pour conclure, d'un texte qui peut être considéré comme un poème hébraïque ayant pour base « La Mort des pauvres » de Baudelaire, mais nullement comme un poème de Baudelaire.

2.42 Eliahou Meitus

La traduction d'Eliahou Meitus est un texte problématique à plus d'un égard. Fidèle adhérent du modèle poétique « russo-hébraïque »⁹²¹, EM s'efforce à reproduire dans sa traduction un maximum des conditions formelles du sonnet baudelairien ; il emploie un registre littéraire sensiblement plus élevé que celui du TS ; il reproduit l'alternance entre rimes masculines et féminines alors qu'il supprime une grande partie des autres éléments structuraux, probablement moins essentiels à ses yeux ; il tente d'insérer dans son texte un certain nombre d'allusions bibliques et autres ; enfin, il fait systématiquement usage de locutions et d'expressions consacrées de toutes sortes.

Il s'agit en effet d'un exemple de texte hébraïque russifié, du type de ceux que le traductologue israélien Gideon Toury décrit en ces termes :

[...] translations from languages other than Russian often looked as if they had actually been mediated by that language, without however being relatable to any particular text in it. This was the ultimate result of the dominance of the russified model, especially in the second phase of crystallization [...]. In fact, a special kind of 'Hebrew for Russian-like texts' emerged, and came to be regarded as almost obligatory, for original writing as well as translations.⁹²²

⁹²¹ Même si chronologiquement, ce traducteur né en 1891 ne fait pas partie de la génération des auteurs modernistes (nés pour la plupart entre 1900 et 1915) dont l'œuvre traductionnelle suit le modèle « russo-hébraïque ».

⁹²² Toury, 1995 *op. cit.* p. 143.

D'un point de vue sémantique, le texte de Meitus est fortement réducteur par rapport à l'original. Le recours très fréquent de Meitus à des béquilles et à d'autres types d'explétifs est un phénomène particulièrement néfaste, car ces morphèmes n'ajoutent qu'une information secondaire ou inadaptée, généralement dépourvue de valeur poétique ; en plus, ils occupent une place importante dans le vers, ce qui oblige le traducteur à éliminer d'autres éléments, souvent plus essentiels. Tout aussi dommageable est le recours, attesté dans un grand nombre de cas, à des pléonasmes et à des redondances poétiquement stériles, absents, bien entendu, du texte original.

Toujours au niveau sémantique, la tendance à la dé-concrétisation et à la généralisation par rapport au TS, très flagrante dans le texte de Meitus, ne résulte pas uniquement des capacités ou des préférences individuelles du traducteur ; en effet, il s'agit d'une marque générationnelle qui caractérise la poétique traductionnelle de beaucoup de tenants du modèle « russo-hébraïque », comme on l'a remarqué dans l'analyse de la traduction de Léa Goldberg. Or, alors que dans le cas de Goldberg cette même tendance semble découler d'une démarche poétique claire et consciente de la traductrice, dans le cas de Meitus il s'agit plutôt d'un mélange de défaillance technique et d'acquiescement mécanique à des normes traductionnelles préexistantes.

Enfin, les jugements de valeur que Meitus laisse implicitement entendre à plusieurs reprises dans sa traduction, tout comme l'emploi peu subtil et souvent imprudent qu'il fait des allusions juives lesquelles, sous sa main, « judaïsent » presque le texte baudelairien, élèvent une barrière infranchissable entre son texte hébraïque et le poème original.

Au niveau stylistique, le texte de Meitus est particulièrement lourd, allant parfois jusqu'à l'opacité et l'inintelligibilité. Cette impression est notamment due à un emploi très malhabile et souvent choquant de la syntaxe hébraïque. En effet, encore plus que d'autres éléments problématiques de la traduction d'EM, c'est surtout sa syntaxe qui fait que la lecture du sonnet en hébreu est pénible et que le texte dans son intégralité est difficilement compréhensible en l'absence de l'original.

Si le texte de Meitus s'efforce tant bien que mal à reproduire – norme traductionnelle oblige – la forme du sonnet, le mètre régulier et, partiellement, la disposition des rimes, il supprime en revanche totalement une grande partie des

éléments structuraux constitutifs de ce poème, comme l'arrangement anaphorique, les polysyndètes, les structures binaires qui, dans le TS, caractérisent le premier quatrain et le deuxième tercet, l'arrangement ternaire du deuxième quatrain, et ainsi de suite. Le texte qui en résulte n'est qu'une carcasse formelle – un sonnet d'arrangement classique – dépourvue de sa chair et de ses muscles.

Pour conclure, que ce soit par déficience technique ou pour d'autres raisons, le texte produit par Meitus ne peut être considéré ni comme une traduction réussie du poème de Baudelaire, ni comme un poème à part entière en hébreu. Pour reprendre la formulation d'Antoine Berman, ce texte ne *tient* tout simplement pas.

Tenir a ici un double sens : tenir comme un écrit dans la langue réceptrice, c'est-à-dire, essentiellement, ne pas être en deçà des « normes » de qualité scripturaire standard de celle-ci (c'est-à-dire, tout simplement, « bien écrite » au sens le plus élémentaire). Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, comme un véritable texte (systématicité et corrélativité, organicité de tous ses constituants).⁹²³

Une lecture critique d'autres traductions des *Fleurs du Mal* de Meitus confirme qu'il ne s'agit nullement d'un cas particulier de traduction mal réussie mais d'un texte dont les problématiques sont tout à fait caractéristiques de l'œuvre traductionnelle de son auteur.

Il s'agit en effet d'un cas typique de traducteur épigone⁹²⁴ qui ne fait que se rallier mécaniquement aux normes qui caractérisaient le polysystème hébraïque de l'époque. Sous sa main, le poète des *Fleurs du Mal* devient en hébreu un simple plumitif.

Le poète Meir Wieseltier, nous l'avons déjà vu, s'est prononcé sévèrement au sujet de la traduction de Meitus dans une note accompagnant ses propres traductions de cinq poèmes de Baudelaire, regroupées dans son recueil de traductions poétiques publié en 1979 :

⁹²³ Berman, 1995 *op. cit.* p. 65

⁹²⁴ J'adhère sur ce point au jugement d'Even-Zohar pour qui les traductions de Meitus des *Fleurs du Mal* « reflètent déjà des normes épigones certaines au sein de la poésie hébraïque » (Even-Zohar, 1975, *op. cit.* p. 41-42).

[...] pour l'instant, la situation de Baudelaire en hébreu est tout à fait lamentable : nous possédons un soi-disant recueil d'œuvres complètes – un livre inexistant, une fabrication inconsommable faite par un barbouilleur de papier qui n'a jamais eu l'idée de se poser la moindre question. Je parle bien évidemment des *Fleurs du Mal* de Meitus – le livre le plus abject de toute la bibliothèque de la poésie en hébreu.⁹²⁵

Ce jugement sans merci en dit peut-être autant sur le style et la façon de son auteur que sur le recueil en question ; mais il reflète sans aucun doute un sentiment justifié de mécontentement à l'égard des traductions poétiques de Meitus.

2.43 Moshe Singer

Tout en étant sémantiquement et syntaxiquement adéquate par rapport au TS, la traduction de Moshe Singer témoigne de quelques défauts importants qui l'empêchent de fonctionner comme un véritable poème en hébreu.

Il s'agit d'un texte très accessible et facilement compréhensible, ce en quoi il rend plutôt bien la relative simplicité sémantique du TS. En effet, le registre employé par Singer est généralement plus proche de la poésie baudelairienne que celui utilisé dans les traductions de ses prédécesseurs (mais aussi dans celle d'Aminadav Dykman, dont la langue est nettement plus soutenue). On peut affirmer qu'au niveau linguistique la version de cet auteur-traducteur de la génération de l'État offre au lecteur hébraïque un Baudelaire léger, facile à lire, presque contemporain – mais en même temps c'est un Baudelaire simplifié, nivelé et quelque peu aplani.

Cette impression de légèreté est notamment due à la pauvreté évocatrice du texte. L'absence relative de champs connotatifs capables d'enrichir la traduction découle – l'étude comparative l'a bien démontré – de la détermination du traducteur à éviter le style emphatique et pompeux qui caractérisait les traductions poétiques de ses prédécesseurs, et surtout des auteurs de la « pléiade moderniste » ; Or, afin d'échapper à une phraséologie vide, Singer opte systématiquement pour les termes les

⁹²⁵ Wieseltier, 1979, *op. cit.* p. 134.

moins recherchés – même quand ceux-ci sont plus pauvres sur le plan connotatif ; dans son texte on ne trouve guère d'allusions aux textes juifs, ni d'évocations plus ou moins implicites de notions tirées de l'hébreu classique. En effet, le « régime » stylistique imposé au texte entraîne des pertes importantes au niveau de la valeur et de la complexité poétique.

Singer connaissait la traduction de Léa Goldberg de « La Mort des pauvres » et, à en croire son propre aveu⁹²⁶, il craignait de l'avoir inconsciemment imité en faisant sa propre traduction. Le choix du tétramètre anapestique, ainsi que quelques éléments lexicaux au premier quatrain, font en effet penser à la traduction de Goldberg, mais la lecture et l'analyse de l'intégralité de la version de Singer démontrent bien que son appréhension était sans fondements. Bien au contraire, son texte est loin, à tout point de vue (sauf peut-être au niveau prosodique), du modèle proposé par Goldberg ; il s'agit en fait d'un produit typique du modèle poétique de la génération dite de l'État, qui a remplacé le modèle « russo-hébraïque » dont Léa Goldberg est une des figures majeures. Ce nouveau modèle poétique tirait ses sources de la poésie moderniste anglo-américaine et, dans une moindre mesure, de la poésie allemande. Ces deux langues – l'anglais et l'allemand – sont justement les deux langues-source principales de Moshe Singer.

Les positions linguistiques et poétiques régulièrement exprimées par Singer dans ses articles publiés dans la presse littéraire, où il prêche notamment la nécessité d'un rapprochement entre l'hébreu littéraire et l'hébreu parlé (et donc l'usage littéraire et poétique d'un registre moins élevé), sont très proches de celles qui caractérisent les principaux agents de la génération de l'État. Il ne fait pas de doute qu'une grande partie des choix constatés dans sa traduction de « La Mort des pauvres » découle, en plus de ses préférences individuelles, de normes générationnelles qu'il adopte consciemment ou inconsciemment⁹²⁷.

⁹²⁶ Singer Moshe, 1995 *op. cit.*

⁹²⁷ Il paraît en effet qu'au moins en partie ces choix n'étaient pas intentionnels : dans un article qui traite de questions de traduction poétique publié par Singer (sous le pseudonyme Moshe Hanaa'mi) dans une revue littéraire, celui-ci prône une hiérarchie traductionnelle très différente de celle qu'il adopte *de facto* dans sa traduction de « La Mort des pauvres » : faisant une distinction entre ce qu'il appelle « le poème », à savoir la valeur *sémantique* du texte poétique, et « la poésie », qu'il définit succinctement comme l'ensemble des autres composants du poème, Singer conclut que c'est avant tout « la poésie » qui doit intéresser le bon traducteur. Voir Singer Moshe [signé Moshe Hanaa'mi], 2012, « Tirgum

2.44 Aminadav Dykman

La traduction d'Aminadav Dykman doit être considérée comme un cas à part. Il s'agit en effet d'un texte qui, bien que rédigé dans les années 1990, ne correspond nullement au modèle poétique de la génération de l'État (en cela elle diffère radicalement de la version de Moshe Singer qui date elle aussi des années 1990) ; mais en même temps il n'est pas conforme non plus au modèle « russo-hébraïque » typique du modernisme de la pléiade poétique autour d'Avraham Shlonsky.

Le trait le plus éminemment caractéristique de la poétique traductionnelle d'AD, telle qu'elle se manifeste dans « La Mort des pauvres » est son recours systématique à un vocabulaire extrêmement riche, souvent très recherché ou archaïque, qui ne prend guère en considération les normes linguistiques et poétiques du polysystème hébraïque de son époque. Il ne s'agit pas seulement d'une préférence pour un registre littéraire de la langue (comme celle attestée dans les traductions de LG et d'EM), mais d'une prédilection pour des vocables qui sont très rares, même au sein du corpus poétique de l'hébreu, dont des formes inusitées, des hapax et des néologismes.

Ce trait lexical ne va pourtant pas à l'encontre de l'adéquation sémantique ; bien au contraire, la traduction d'AD est probablement la plus « fidèle », sémantiquement et syntaxiquement, des quatre traductions analysées. Mais peut-on réellement considérer comme adéquate une traduction rédigée dans un registre aussi élevé et donc aussi foncièrement étranger à celui, littéraire mais simple et accessible, du texte-source⁹²⁸ ?

shira, tîrgum likhora, tîrgum ra' » (Traduction poétique, traduction en apparence, mauvaise traduction), *Karmel* n° 16, Jérusalem, p. 36–39 (en hébreu).

⁹²⁸ Le recours à un registre particulièrement élevé semble faire partie d'une poétique traductionnelle délibérée ou, à tout le moins, consciente de la part de Dykman. Ainsi, dans sa préface au recueil de ses traductions de Verlaine il écrit : « *Le registre linguistique, dans la quasi-totalité de mes traductions, est considéré comme étant élevé. À mes propres oreilles, le registre ici est plutôt médian, mais tout est relatif, comme dit l'autre. Moi, j'ai tendance à mesurer depuis le haut et non pas à partir du bas. Mais je sais aussi me retirer pour prendre la mesure : oui, c'est plus élevé que dans l'original. Je ne sais probablement pas traduire autrement. [...] Le registre linguistique est, à mon sens, loin d'être le seul élément déterminant dans une traduction.* »

Loin des normes lexicales et stylistiques du polysystème hébraïque de son temps, AD semble rédiger son texte dans ce qui peut être désigné comme un hébreu « virtuel », voire « utopique » ; autrement dit, il l'écrit dans une langue qui ne correspond ni à l'hébreu parlé ni à l'hébreu littéraire, en essayant peut-être sciemment⁹²⁹ de former son propre langage poétique : un langage qui fait activement usage d'un maximum des possibilités – utilisées ou délaissées – offertes par les différentes couches de l'hébreu.

Dans la traduction étudiée, cette poétique traductionnelle se manifeste, comme on l'a vu, notamment dans l'usage d'un registre particulièrement élevé de la langue. Or, dans d'autres traductions poétiques de Dykman, on observe un usage tout aussi radical d'un registre qui est au contraire éminemment familier. Ainsi, dans ses traductions de poèmes de l'Anglais W.H. Auden⁹³⁰, pour ne prendre que cet exemple, on peut trouver des expressions très peu « poétiques », selon les normes qui caractérisent le polysystème hébraïque, comme אמרה לו בוקס בפרצוף, *je lui foutrai une tarte dans la gueule*⁹³¹, ou תרשי שאקה ת'סיבוב, *tu me permets de prendre le virage*⁹³²; ou encore des tournures qui allient des termes argotiques à des formes grammaticales

"המשלב הלשוני, כמעט בכל תרגומי, נחשב גבוה. לאוזני שלי נשמע משלב לשון תרגומי כאן ממוצע למדי, אבל הכול יחסי, כידוע: אני נוטה למדוד מלמעלה, לא מלמטה. אבל יש בידי גם לסור הצדה ולמדוד: אכן, גבוה יותר מן המשלב במקור. אינני יודע, כנראה, לתרגם אחרת. [...] 'גובה הלשון', לגבי דידי, רחוק מלהיות הדבר היחיד הקובע בתרגום."

Dykman Aminadav (trad.), [Verlaine Paul,] 2010, *67 shirim* (67 poèmes), Karmel, Jérusalem, p. 32. (en hébreu).

⁹²⁹ Dans la même préface, Dykman parle de la question de la contemporanéité des traductions poétiques et la traite en ces termes : « *Je n'admets pas, normalement, l'idée d'une conformité parfaite et absolue [d'une traduction poétique] avec la poésie contemporaine [du traducteur], et ceci pour beaucoup de raisons. Pour l'instant, je me contenterai de dire qu'il s'agit en fait d'une gentille illusion qui se dissipe dès qu'on se met à y réfléchir sérieusement. Lorsqu'on dit: "J'ai traduit X comme il aurait écrit de nos jours en hébreu (ou en anglais), on se trouve face à une méprise quelque peu naïve : peut-être, en effet, X aurait-il écrit ainsi, mais aurait-il écrit cela ? Quant à moi, je préfère me limiter aux faits irréfutables. "Mon" Monsieur X n'écrit pas sa poésie à présent ; il l'a écrite voilà plus d'un siècle. [...]* »

"את רעיון ההתאמה המושלמת והמוחלטת לשירה בת-זמנך אני נוטה, בדרך כלל, לשלול, מטעמים רבים. כאן אומר רק זאת: זוהי אשליה חביבה, שמתפוגגת מהר למדי כשמהרהרים בה בהיגיון. כאשר אומרים: תרגמתי את איקס כפי שהיה כותב היום בעברית (או באנגלית), כלול בזה היסח-דעת אווילי במקצת: אולי היה איקס כותב 'כך', אבל האם היה כותב את 'זה' ? כשלעצמי, אני מעדיף להתגדר בתחומן של העובדות שאין עליהן עוררין. מר איקס 'שלי' לא כתב את שיריו היום אלא לפני יותר ממאה שנה."

ibid. p. 31.

⁹³⁰ Dykman Aminadav (trad.), [Auden Wystan Hugh,] 1998, *Magen akhiles veshirim akherim* (Le bouclier d'Achilles et autres poèmes), Karmel, Jérusalem, 188 p. (en hébreu).

⁹³¹ *ibid.* p. 24

⁹³² *ibid.* p. 24

archaïsantes, comme אומנתו השבתו ג'בר, *sa nourrice le pris pour une gouape*⁹³³, ou תיעשה שוגר-דדי, לצו תהנהן, *tu te feras papa-gâteau, tu acquiesceras aux ordres.*⁹³⁴

En réalité, ce mélange insolite de termes familiers ou populaires, tantôt actuels tantôt caducs, et de formes qui sont presque de l'ordre de la préciosité, reflète la même poésie traductionnelle qui s'exprime par l'usage du registre soutenu tel que nous l'avons observé dans la traduction de « La Mort des pauvres » : toutes les couches de l'hébreu et tous ses registres – qu'il soient archaïques ou d'usage actuel, recherchés ou populaires, mishniques ou modernes, bibliques ou contemporains – sont convoqués dans cet hébreu « virtuel » ou « utopique » qui n'existe de fait que dans les traductions d'AD.

Un autre trait significatif de la traduction d'AD, évidemment en rapport intime avec son « utopisme » linguistique, est le recours constant à des mots et à des tournures particulièrement riches en évocations implicites qui renvoient au corpus classique de l'hébreu. Certes, des allusions plus ou moins efficaces, poétiquement parlant, à la Bible ou à d'autres textes appartenant aux différentes couches de l'hébreu ancien sont observables également dans les traductions de LG et d'EM, et, dans une moindre mesure, dans celle de Singer. Il s'agit en effet d'un trait marquant d'un grand nombre d'ouvrages poétiques de l'hébreu moderne, depuis les premiers poèmes de Bialik dans les années 1890 et jusqu'à nos jours, et en ceci les textes d'AD n'ont rien d'extraordinaire.

Néanmoins, dans le cas de sa traduction de « La Mort des pauvres » et d'autres traductions poétiques que j'ai examinées, les références qu'utilise AD dans ses allusions vont bien au delà de la simple insertion de débris de versets bibliques ou de réminiscences de telle ou telle prière : son emploi des allusions est en effet particulier à la fois par leur fréquence et par leur nature. Ses allusions, particulièrement nombreuses, font appel à une grande variété de sources (ainsi, dans le poème examiné on trouve des références plus ou moins subtiles à la poésie biblique, aux textes mishniques, à l'exégèse traditionnelle, à des textes liturgiques, etc.), et relèvent parfois de la véritable érudition. Pour capter les allusions parsemées dans la traduction de « La Mort des pauvres » dans toute leur amplitude, le lecteur des années 1990,

⁹³³ *ibid.* p. 33.

⁹³⁴ *ibid.* p. 60.

typiquement non religieux, est censé connaître, entre autres, l'exégèse de Rachi du livre d'Isaïe, des extraits de traités mishniques, un grand nombre de versets bibliques, etc.

Dans les cas où cette démarche poétique insolite réussit, le texte traduit gagne en profondeur et fonctionne comme un tiroir à double-fond où, au-delà de sa valeur sémantique, chacun des vers se voit doté d'une charge connotative hébraïque qui équivaut, par sa résonance poétique, à celle de l'original. Dans les cas d'échec, l'allusion – peu prudente ou trop poussée – s'avère inefficace et ne fait qu'alourdir le style et qu'éloigner le texte de la portée du lecteur contemporain.

En effet, le prix payé par AD, au niveau stylistique, est souvent très lourd. À cause de l'usage massif de termes très recherchés et du registre extraordinairement élevé, à cause du recours à des structures grammaticales et syntaxiques inusitées ou archaïsantes, le texte obtenu est particulièrement ardu et sa lecture est parfois pénible⁹³⁵. En tant que traduction de Baudelaire, il s'agit du cas insolite d'une adéquation technique (syntaxique, sémantique, formelle⁹³⁶, textuelle) maximale allant malheureusement de pair avec une inadéquation absolue au niveau de ce que je ne pourrai désigner qu'en employant le terme peu scientifique de *l'esprit* du poème baudelairien. En tant que texte hébraïque, il s'agit sans aucun doute d'un cas remarquablement intéressant : rédigé par un véritable érudit qui allie une profonde connaissance des différentes couches de l'hébreu avec une vaste culture poétique, « La Mort des pauvres » de Dykman constitue, plus qu'un poème un hébreu, un exercice linguistique passionnant.

⁹³⁵ Sans doute conscient de cet aspect de ses traductions poétiques, AD s'exprime ainsi : « *Toute lecture de poésie à laquelle le lecteur n'est pas habitué est de l'ordre du goût acquis; et pour acquérir un goût, ceci va de soi, il faut payer un prix.* » (Dykman [Verlaine] 2010, *op. cit.* p. 31).

⁹³⁶ À propos de l'adéquation formelle en question, notons que, contrairement aux trois autres traducteurs, Dykman évite l'alternance entre rimes féminines et masculines, et compose l'intégralité du sonnet en se basant sur des rimes masculines. Il explique cette démarche, qu'il pratique également dans d'autres traductions poétiques du français, dans la préface à son recueil des poésies française du XVI^e siècle : « [...] *J'ai également choisi de ne composer que des rimes "masculines" dans la quasi-totalité de mes traductions. Certes, la prosodie française reconnaît la différence entre rimes masculines et féminines; mais l'accentuation, naturelle en français, de la dernière syllabe, sonne à l'oreille d'un lecteur hébraïque comme l'accent tonique placé à la fin de mots (מלרעי).* » in Dykman Aminadav (trad. et éd.), 1996, *Shirat hakokhavim : antologya mishirat tzarfat bamea hatet-zayin* (Le chant des étoiles : une anthologie de la poésie française du 16^{ème} siècle), Karmel, Jérusalem, p. 29.

3. Études des traductions de « La Géante »

3.1 Le poème étudié :

« La Géante »⁹³⁷, le 19^{ème} poème de la section « Spleen et Idéal » des *Fleurs du Mal*, figure dans le recueil dès sa première édition, celle de 1857. Ce sonnet, composé en alexandrins, comporte deux quatrains et deux tercets.

La Géante

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune Géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux,
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux,

Parcourir à loisir ses magnifiques formes,
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

⁹³⁷ OC1 p. 22.

3.2 Les traductions étudiées:

La traduction de **Nathan Alterman** (Varsovie 1910- Tel-Aviv 1970)⁹³⁸ n'a jamais été publiée du vivant du poète. Sa version manuscrite a été retrouvée dans les papiers du poète Avraham Shlonsky (avec celle du poème « Réversibilité »⁹³⁹) à qui ces deux traductions avaient été envoyées, probablement en vue d'une éventuelle publication dans la revue טורים (*Colonnes*) dont il était responsable.

Alterman entreprit ses traductions de Baudelaire lors de son séjour à Paris en 1929-1930.⁹⁴⁰ Les autres poèmes lyriques français qu'il traduisit à ce moment – un poème de François Villon et deux poèmes d'Emile Verhaeren – furent publiées dans טורים en 1933 et 1934⁹⁴¹. Ses traductions de Baudelaire, en revanche, restèrent inédites et ne parurent qu'à titre posthume, d'abord dans la revue עכשיו (*Maintenant*⁹⁴²), puis dans une édition de la poésie d'Alterman datant de la première moitié des années 1930⁹⁴³.

C'est donc avec une extrême prudence qu'il faut juger la traduction par Alterman de « La Géante », laquelle ne représente certainement pas l'œuvre traductionnelle de ce grand auteur-traducteur dans toute sa maturité. Cependant, toute lecture de cette traduction révèle d'emblée quelques-uns des traits les plus caractéristiques de la poétique altermanienne, telle qu'on la connaît de son œuvre plus mûre, à la fois dans sa poésie en hébreu et dans ses traductions poétiques. Si j'ai choisi de soumettre cette traduction à une étude comparative, bien qu'elle n'ait pas été publiée du vivant de son auteur, c'est à la fois pour sa représentativité par rapport à l'œuvre traductionnelle d'Alterman et en raison de la place prééminente de ce poète dans l'histoire de la poésie hébraïque moderne comme au sein sa génération d'auteurs-traducteurs.

⁹³⁸ Pour des détails sur Alterman voir Ch.1 1.42. Au sujet de ses traductions voir Ch.2 2.3.

⁹³⁹ La traduction de ce poème, intitulé הפכים dans la version d'Alterman, est inachevée, ne couvrant que quatre strophes sur les cinq de l'original.

⁹⁴⁰ Alterman est étudiant à la Sorbonne entre Novembre 1929 et Juin 1930. Voir Laor, 2013 *op. cit.* p. 35-40.

⁹⁴¹ On peut donc supposer - mais sans certitude - que Shlonsky jugeait les traductions de Baudelaire insatisfaisantes.

⁹⁴² Alterman [Baudelaire], 1977 *op. cit.*

⁹⁴³ Alterman, 1984 *op. cit.* p. 184-185.

Quant à la traduction **d'Arie Sachs**, celle-ci fut primitivement publiée dans la revue סימן קריאה (*Point d'exclamation*) en 1974⁹⁴⁴ où elle figurait parmi les trois sonnets baudelairiens regroupés sous le titre שלוש סונטות בעקבות בודלר (*Trois sonnets sur les pas de Baudelaire*). Elle fut reprise en 1976 dans le recueil de Sachs פרדס (*Verger*)⁹⁴⁵; puis, en 1989, dans l'anthologie érotique qu'il fit éditer.⁹⁴⁶

⁹⁴⁴ Sachs [Baudelaire,] 1974, *op. cit.*

⁹⁴⁵ Sachs (*Pardes*), 1976 *op. cit.* p. 52.

⁹⁴⁶ Sachs, 1988 *op. cit.* p. 74.

הנפילה

נתן אלטרמן Nathan Alterman

הענקית

אריה זקס Arie Sachs

כְּשֶׁגִּחַמַת הַטֶּבַע וּמְרָצוּ בְּמִכָּה
הַעֲמִידוֹ וְלִדּוֹת עֲצוּמִים יוֹם יוֹם,
הַיִּיתִי נֹצֵמֵד לְנַעֲרָה עֲנֻקִית
כְּחֹתוֹל חוֹשְׁנִי לְרַגְלֵי מַלְכָּה.

רוֹאֶה אֵיךְ מִנְּךָ גּוּף עִם רוּחַ יְחִידוֹ,
גְּדֵל חֲפָשִׁי בְּשֹׁחוּקֵי הַמִּבְעֵית,
בוֹחֵן אִם בְּזֶקֶץ יֵצֵר-לָבָה הַעֲמוּם
בְּעֶרְפֵל עֵינֶיהָ הַשְּׂאִיר עֲקֻבוֹתָיו.

אֵל קִמּוּרֵי הַפֶּלֶא לֹאט אֲגִיעַ,
נֶאֱחָז בְּמַדְרוֹן הָאֶרֶץ שֶׁל בְּרִכְיָה,
וּבְקִיץ, לַעֲת שְׂמֻשׁוֹת רְעוֹת-לֵב

יִשְׁנוּהָ לְכָל אֶרֶץ קוֹ הַרְקִיעַ,
הַיִּיתִי נִרְדָּם לִי בְּצֵל שְׂדֵיהָ
כִּכְפָּר עַל צֵלַע הַהָר, שְׁלֹו.

עֵת בְּרִיאָה פּוֹרֶת-אוֹן בְּאוֹת הַעֲתָרֶת
הַמְּלִיטָה יוֹם יוֹם אֲדִירֵי תִינוּקוֹת,
כְּחֹתוֹל מִתְעַדֵּן אֶצֶל רַגְלֵי הַגְּבֵרֶת
עִם בֵּת נְפִילִים נִתְאַוִּיתִי לַחַיּוֹת.

לְרֹאוֹת אֶת גּוֹפָה מְשֻׁחָרֵר וּפּוֹרֵחַ
כְּנֶפֶשׁ גְּדֵל בְּשֹׁחוּקֵי זְדוּנָה;
נִחַשׁ זַעַם לָבָה יִשְׁלַח
בְּטֵל הַעֲבִים שְׂיִצְיָפוּ עֵינָה.

בְּפֶאֶר יִצּוֹרֶיהָ חֲשֻׁקֵי לְנוֹעַ,
עַל אֶדָר בְּרִכְיָה טֶפֶס בְּשִׁפּוּעַ,
וּבַעֲת שְׂמֻשׁ שׁוֹפַע חֵלִי

לֹאָה יִשְׁרַעְנָה מִכָּר אֵלֵי כָר,
בְּצֵל הַשְּׂדִים לְרִדִים אֶת גּוֹפִי
כְּגִבַע רוֹגֵעַ לְרַגְלֵי הַהָר.

3.21 Autres traductions

En dehors de ces deux traductions, j'ai repéré cinq versions supplémentaires de « La Géante » en hébreu qui ne seront pas soumises à l'étude comparative qui suit. La traduction d'**Eliahou Meitus** a été publiée dans le cadre de sa version intégrale des *Fleurs du Mal* de 1962⁹⁴⁷. Dans le contexte actuel, je ne traiterai pas de sa traduction, intitulée האישה-הענק (littéralement : La femme-géant), comme j'ai étudié en détail sa version de « La Mort des pauvres » dans la première partie de ce chapitre. Deux autres traductions – celle d'**Yvonne Kramer** et celle de **Hanoch Klaff** – sont dues à des traducteurs amateurs qui n'ont pas, à ma connaissance, publié d'autres traductions poétiques⁹⁴⁸. La qualité esthétique de ces deux traductions est d'ailleurs manifestement médiocre.

⁹⁴⁷ Meitus, 1961 *op. cit.* p. 35.

⁹⁴⁸ Parues dans le contexte d'une comparaison des traductions de ce sonnet parue dans l'anthologie החֹתוֹל הַנְּשִׁיקָה מִבְּעַד לַמְּטַפָּח (*Le baiser à travers le mouchoir*). La traduction de Klaff est publiée avec la

Pour des raisons évidentes d'objectivité scientifique je ne traiterai pas non plus de ma propre traduction du poème, intitulée הענקת ; celle-ci a paru dans le choix des poèmes des *Fleurs du Mal* que j'ai publié en 1997⁹⁴⁹. Une dernière version hébraïque de « La Géante », celle de la chercheuse **Ziva Shamir**, n'a vu le jour qu'en 2009⁹⁵⁰, excédant donc le cadre chronologique de la présente étude.

3.3 Étude comparative des traductions de « La Géante »

3.31 Le titre

Le titre « La Géante », fort simple en français, est difficile à rendre en hébreu. La difficulté est due au fait que le substantif hébraïque courant qui exprime la notion de *géant* – ענק – ne possède pas de forme féminine courante⁹⁵¹.

Sachs a tranché pour le féminin de l'adjectif (le mot ענק étant à la fois substantif et adjectif) et a donc intitulé le poème הענקית. En optant pour l'adjectif, plutôt que pour le nom, Sachs gagne en immédiateté, le terme ענקית étant courant et immédiatement compréhensible. Il comporte, néanmoins, une perte sémantique regrettable car le choix de cet adjectif, qu'on traduirait plus volontiers par *immense* ou *énorme*, ne rend pas compte de la nature monstrueuse de la créature qui se trouve au centre du poème.

Le jeune Alterman, lui, intitule le poème הנפילה, forme féminine de נפיל, nom biblique signifiant *géant* ou *ogre*⁹⁵². Il s'agit d'un titre ambigu et particulièrement problématique, étant donné l'autre signification du substantif נפילה : *la chute*. Sans

mention suivante : « Le manuscrit de cette traduction a été retrouvé dans les archives de la revue מאזניים. Il n'est pas daté. » (Reich, 2000 *op. cit.* p. 222).

⁹⁴⁹ Manor (Baudelaire), 1997b *op. cit.* p. 35.

⁹⁵⁰ Shamir (trad.), 2009b *op. cit.* p. 182.

⁹⁵¹ Le dictionnaire Even Shoshan propose le féminin ענקת (à côté de l'adjectif féminin ענקית). Mais ענקת est extrêmement rare dans l'usage, et le dictionnaire n'en propose d'ailleurs aucun exemple.

⁹⁵² Par ex. הנפילים היו בארץ, במימים ההם וגם אחרי-כן אשר יבאו בני האלהים אל-בנות האדם וילדו להם: המה הגברים. *les Nephilim étaient sur la terre en ces jours-là et aussi dans la suite quand les fils de Dieu s'unissaient aux filles des hommes et qu'elles leur donnaient des enfants; ce sont les héros du temps jadis, ces hommes fameux (Genèse 6;4).*

avoir recours au texte-source, le lecteur de l'hébreu moderne ne peut que penser, tout d'abord, à cette signification fort courante dérivée du radical ל.פ.ג. Cette ambiguïté risque d'amener le lecteur à une interprétation erronée, non seulement du titre, mais aussi du contexte général du poème dans son ensemble en y introduisant – certes, à tort – la notion théologique chrétienne de la Chute, présente dans bien d'autres poèmes baudelairiens⁹⁵³. On ne peut que supposer qu'un Alterman plus expérimenté aurait évité ce choix.⁹⁵⁴

3.32 Prosodie

La différence entre les systèmes prosodiques des deux langues – le système syllabique de la poésie française et le système syllabo-tonique de l'hébreu moderne – oblige les traducteurs, qui tentent de reproduire en hébreu la versification de l'original, à trouver un équivalent aux mètres français⁹⁵⁵. Dans le cas du poème étudié, Alterman transpose l'alexandrin du sonnet original en un tétramètre régulier d'anapestes et d'amphibraques.

Le choix d'un mètre ternaire pour remplacer l'alexandrin est sans doute dû – ne serait-ce qu'intuitivement – à la présence de quelques structures rythmiques ternaires dans le premier quatrain⁹⁵⁶. Par ailleurs, l'autre traduction baudelairienne d'Alterman – celle du poème « Réversibilité » – est également composée en mètres ternaires (amphibraques) ; à ma connaissance, il s'agit des deux premières traductions hébraïques de Baudelaire où l'alexandrin est remplacé par un mètre ternaire plutôt que

⁹⁵³ Voir Salvan Jacques, 1960, « Le sens de la chute dans l'œuvre de Baudelaire », *The French Review*, vol. 34, n° 2, Dec. p. 127–139.

⁹⁵⁴ En ce qui concerne les traductions non étudiées de ce poème, on observe les choix suivants : dans sa traduction de 1995, Yvonne Kramer opte, tout comme Sachs, pour הענקית. Hanoch Klaff, lui, choisit le titre בת הענקים, littéralement: *la fille des géants*. Quant à Eliahou Meitus, il opte pour האשה-ענק, littéralement : la femme-géant, un syntagme composé de deux noms reliés entre eux par un tiret, le premier est au masculin et le deuxième au féminin. Il s'agit d'un terme peu naturel pour l'hébreu et difficilement compréhensible en l'absence du texte-source. Shamir écrit : בת הנפילים, la fille des Néphilim. Dans ma propre traduction de ce poème j'ai opté pour le titre הענקת qui constitue un néologisme.

⁹⁵⁵ Pour une analyse générale de la transformation entre les deux systèmes métriques voir Tsur, 1993 *op. cit.* p. 195-200.

⁹⁵⁶ Ainsi, par exemple, au deuxième vers : « Concevait / chaque jour / des enfants / monstrueux ».

par des iambes⁹⁵⁷. Ce phénomène reste néanmoins plutôt exceptionnel dans la tradition des traductions baudelairiennes en hébreu⁹⁵⁸ où les alexandrins sont le plus souvent transformés en hexamètres iambiques⁹⁵⁹.

La traduction de Sachs, en revanche, ne présente aucun mètre régulier. Sur les quatorze vers du sonnet, on en compte quatre (les vers 5, 7, 9, 12) qui sont approximativement composés en tétramètre anapestique, mais d'autres vers semblent s'appuyer partiellement sur des iambes (par exemple, les vers 1, 6, 9, 14), alors que dans les six vers restants, je n'ai pu déceler aucune trace de métrique régulière.

3.33 Les rimes

Le schéma des rimes du poème original (ABAB CBCB DDE FEF) n'est pas conforme à la disposition classique des rimes du sonnet français, les deux quatrains comportant trois rimes plutôt que deux. On observe une alternance entre rimes masculines et féminines.

Dans la traduction d'Alterman la disposition des rimes du texte-source est partiellement reproduite dans les deux quatrains où l'on trouve quatre rimes différentes (ABAB CDCD), mais fidèlement suivie dans les tercets (DDE FEF). L'alternance entre rimes masculines et féminines est également reproduite (il s'agit bien évidemment d'une alternance selon les règles prosodiques de l'hébreu moderne qui n'ont rien à voir avec la notion française du E muet).

Les rimes utilisées par Alterman sont tantôt riches ou satisfaisantes (הערתת ↔ יישלח ↔ ופורח) הגברת (עיינה ↔ זדונה ; ההר ↔ כר ; בשיפוע ↔ לנוע ; גופי ↔ חלי ; לחיות ↔ ההתינוקות) ; on n'y reconnaît pas, en tout cas, le trait de virtuosité qui caractérisera plus tard les rimes altermaniennes.

Dans la traduction de Sachs la disposition des rimes (ABCA DCBD EFG EFG) s'éloigne nettement, non seulement de celle du TS, mais aussi de tout schéma traditionnel de la disposition des rimes dans un sonnet. Les rimes sont pour la plupart

⁹⁵⁷ Exception faite de la traduction de Yosef Heftman de 1919 scandée en hexamètres trochaïques.

⁹⁵⁸ Et, fort probablement, dans la tradition de la traduction de poésie française en hébreu en général. Mais cette constatation nécessiterait une étude statistique détaillée.

⁹⁵⁹ L'exception la plus notable étant la traduction du quatrième « Spleen » de Léa Goldberg composée en tétramètres anapestiques; et, parmi les traductions plus récentes, celles de Moshe Singer qui sont composées en anapestes.

riches (הרקיע ↔ אגיע; עקבותיו ↔ יהדיו; שליו ↔ לב; מלכה ↔ במכה); grammaticales (שדיה ↔ ברכיה); et pauvres (המבעיה ↔ ענקית). On y trouve également un cas de rime très approximative qui n'est basée, en fait, que sur une allitération : העמום ↔ יום יום.

3.34 Syntaxe, parallélismes, répétitions...

Le poème original comprend deux phrases complexes de longueurs inégales : la première couvre le premier quatrain et la deuxième s'étend sur les dix autres vers. Ces deux phrases ont pour noyau le syntagme *j'eusse aimé* (au 3ème et au 5ème vers) suivi d'un ou de plusieurs objets qui sont tous des propositions infinitives : *vivre*, dans le cas de la première phrase ; et, dans la deuxième, *voir, deviner, parcourir, ramper, dormir*.

A part ce parallélisme initial qui marque la structure du sonnet tout entier, on trouve un certain nombre de parallélismes supplémentaires, notamment celui qu'on repère entre les vers 1-2 d'une part et les vers 11-12 d'autre part, qui comprennent les compléments circonstanciels de temps ; ainsi que celui, très net, qui relie la première et la dernière propositions infinitives compléments :

J'eusse aimé →

vivre	auprès d'	une jeune Géante
Dormir nonchalamment	à l'ombre de	ses seins

Celles-ci sont suivies dans les deux cas d'un complément qui comprend des éléments dont l'ordre dans le texte est inversé (ceux-ci sont marqués en italiques) :

Comme	aux pieds d'une reine	<i>un chat voluptueux</i>
Comme	<i>un hameau paisible</i>	au pied d'une montagne.

Qu'en est-il de ces structures dans les deux traductions étudiées ? Et comment les traducteurs construisent-ils leurs textes respectifs en hébreu ?

Dans la traduction d'Alterman, l'ordre des vers du texte-source est globalement respecté, à l'exception de l'inversion des vers 3 et 4. Le noyau de la phrase – le

syntagme נתאווייתי – ne figure donc qu'au 4ème vers, déformant ainsi partiellement le parallélisme avec la dernière proposition. Le parallélisme entre les deux groupes de compléments circonstanciels (v.1-2 ; v. 11-12), lui, est reproduit de manière adéquate dans la traduction.

Quant à la structure générale du poème, dans cette traduction, le texte est composé de *trois* phrases à la place des deux du texte-source (la première couvre le premier quatrain ; la deuxième couvre le deuxième quatrain ; la troisième s'étend sur les deux tercets). Plus important encore, le syntagme נתאווייתי n'est pas repris dans la deuxième phrase du texte hébraïque, et aucun autre syntagme de ce type ne vient le remplacer. Dans la troisième phrase, en revanche, c'est le syntagme חשקתי – certes, synonyme de נתאווייתי, mais qui n'équivaut pas à la reprise du même terme dans le TS – qui tient lieu de noyau syntaxique.

נתאווייתי est suivi des compléments לחיות, vivre ; לראות, voir ; et נחש, deviner ; alors que חשקתי est suivi de לנוע, bouger ; טפס, grimper ; et לרדים, endormir. Le « grand » parallélisme qui caractérise le TS est donc presque entièrement éliminé dans la traduction, mais cette altération est partiellement compensée par un nouveau parallélisme qui apparaît entre la première et la troisième phrase du texte.

Pour parvenir à créer ces structures, tout en respectant les strictes contraintes liées à l'emploi du tétramètre anapestique, Alterman procède à de véritables contorsions syntaxiques. Ainsi, le sujet de la première phrase, qui s'étend sur les quatre premiers vers ne figure, comme nous l'avons vu, qu'au quatrième vers, un mot avant la fin de cette longue phrase, d'une manière qui s'éloigne nettement de l'ordre habituel des mots. Ce même sujet traîne, au vers 7, le complément נחש, sensé remplacer le מקור נטוי ordinaire, et directement suivi de l'état construit זעם להב לבה. Sans avoir recours à l'original, le lecteur ne pourrait guère comprendre le sens de cette phrase très tordue (נחש זעם להב לבה ישלח). Des contorsions syntaxiques supplémentaires s'observent aux vers 9 et 10.

Dans la traduction de Sachs, en revanche, l'ordre des vers du texte-source est fidèlement respecté tout au long du poème. Le texte est composé de 3 phrases (la première couvre le premier quatrain, la deuxième couvre le deuxième, la troisième s'étend sur les deux tercets).

Cependant, les parallélismes de l'original sont en grande partie éliminés. Ceci est dû au fait que Sachs supprime largement le syntagme qui sert de noyau dans le texte-source (j'eusse aimé). Il se contente, dans la première phrase, d'employer le verbe הייתי, lequel est suivi des compléments נצמד, רואה et בוחן (les deux derniers appartiennent déjà à la phrase suivante). Dans les tercets on ne trouve pas de pendant syntaxique à cet emploi, le traducteur se contentant de structures affirmatives simples. Du parallélisme qui relie les compléments circonstanciels de temps (vers 1-2, 11-12) il ne reste pas grand chose dans la traduction. En revanche, le parallélisme entre les vers 3-4 et 13-14 est globalement reproduit, sans l'inversion de l'original.

3.35 Suppressions, rajouts, vocabulaire

Dans la traduction d'Alterman on ne trouve pas d'ajouts (sauf, d'une certaine manière, le terme משוחרר, littéralement : *libéré*, se référant au corps de la Géante, au 5^{ème} vers); et quasiment pas de suppressions proprement dites.

Néanmoins, le mètre très strict contraint le traducteur à un grand nombre de modifications sémantiques plus ou moins importantes.

Ainsi, au premier vers le nom déterminé *la Nature* (avec sa majuscule) est traduit par בריאה, *création* (non déterminé), plutôt que par הטבע, *la nature*. Cette modification serait admissible si ce mot n'avait pas une autre signification (בריאה = *saine*, féminin de בריא) qui risque d'altérer la compréhension du vers tout entier. En effet, cette autre signification paraît, dans le contexte de la phrase (suivie donc de l'état construit פורת-און, littéralement : *de force fertile*, qui sert de complément au substantif) peut-être encore plus naturelle que la signification adéquate, et un lecteur qui n'a pas accès à l'original risque de se méprendre sur le sens de la phrase dans son intégralité. À la place d'une antique nature qui conçoit des monstres, on obtiendrait donc une femme saine et fertile qui les enfanterait.

Passons en revue quelques-unes des autres modifications : concevoir → להמליט, *mettre bas* (v. 2) ; enfants monstrueux → אדירי תינוקות, *des bébés immenses, énormes* (v. 2) ; reine → גברת, *Maîtresse* (v. 3); fleurir avec son âme → כנפש גדל,

grandit comme l'âme (v. 6). Toutefois, la traduction d'Alterman est sémantiquement assez fidèle.

Dans la traduction de Sachs on trouve des ajouts imposés par la rime (במכה, d'un coup, au v.1; השאיר עקבותיו au v. 8), mais aucune suppression sémantique notable. Les modifications, en revanche, sont nombreuses. Ainsi, le nom déterminé *la Nature* (v. 1) est remplacée par le syntagme גחמת הטבע, *le caprice de la nature* (remarquons d'ailleurs que le nom טבע est masculin en hébreu : le traducteur opta donc pour l'adéquation sémantique plutôt que pour l'équivalence de genre entre la Nature – terme allégorique – et la Géante). L'adjectif עצומים, *immenses*, au v. 2 vient remplacer l'épithète *monstrueux* renvoyant aux enfants de la Nature. Il en rend l'aspect technique – taille démesurée – mais nullement le caractère épouvantable. Le syntagme *une jeune Géante* est rendu par נערה ענקית, *une jeune fille énorme*, terme beaucoup plus terre-à-terre et de caractère certainement moins mythique que dans le texte-source.

Ces deux dernières modifications, dans le premier quatrain, rendent le poème tout entier bien moins allégorique et certainement plus sexuellement concret que l'original. La créature en question n'est plus une Géante mythologique mais tout simplement une jeune-fille immense de taille.

Voici, en bref, quelques modifications supplémentaires : ses terribles jeux → שחוקה המבעית, *son rire effrayant* (v. 6) ; deviner → בוחן, *examine* (v. 7) ; malsains → רעות לב, *méchants* (v. 11) ; à travers la campagne → לאורך כל קו הרקיע, *le long de toute la ligne du ciel*.

3.36 Style et registre linguistique

Le registre linguistique et le style d'une traduction poétique dépendent certes toujours de leur contexte temporel et des normes linguistiques et traductionnelles de leur époque. Le style de la traduction du jeune Alterman, inscrite dans les normes

poétiques et traductionnelles de la fin des années 1920, n'est évidemment pas à juger selon les normes qui régissent le polysystème hébraïque d'aujourd'hui.⁹⁶⁰

Mais, même en tenant compte de l'évolution des normes et du vocabulaire typique des auteurs de la génération moderniste dans leurs débuts, il est évident que la traduction d'Alterman emploie un registre sensiblement plus élevé que celui du texte-source⁹⁶¹. On y trouve des expressions qui appartiennent à un registre très recherché (באווות העתרת, באדר ברכיה...), un grand nombre de locutions figées basées sur des états-construits (פאר יצוריה, בשחוקי זדונה, אדירי תינוקות, פורת און), un emploi littéraire voire archaïque des temps (שיציפו עינה, verbe conjugué au futur qui décrit une action continue se déroulant dans le passé ; חשקתי לנוע), des modes (לנחש plutôt que טפס plutôt que לטפס) et des formes verbales (להרדים plutôt que לרדים).

La traduction de Sachs, en revanche, emploie un registre globalement moins recherché (sauf peut-être l'expression יצר-לבה העמום בְּזַק au v. 7, où le mot biblique בזק traduit le nom *flamme*). On n'y trouve quasiment pas de locutions figées, et l'impression générale suscitée par le texte hébraïque est celle d'un poème moins 'élégant' que la version d'Alterman, mais bien plus simple et plus proche du registre, certes littéraire, mais immédiatement compréhensible du texte-source.

3.4 Conclusions de l'étude comparative

En choisissant pour mon analyse comparative les traductions d'Alterman et de Sachs de « La Géante » j'ai opté pour deux textes qui « représentent » deux périodes distinctes, et deux écoles différentes de traduction poétique. Il s'agit à l'évidence de deux traductions radicalement différentes, notamment en ce qui concerne leur style, d'un poème singulièrement riche en figures structurales très élaborées dont la transposition en hébreu est un défi ardu.

⁹⁶⁰ Rappelons les propos d'Even-Zohar dans son article sur la traduction de Goldberg: « l'emploi d'un style élevé est un phénomène relatif qu'il ne faut pas mesurer selon des critères anhistoriques par rapport à la langue 'en général' mais au contraire en tenant compte du langage communément employé dans une littérature spécifique à un certain moment de son histoire » (Even-Zohar, 1975 *op. cit.* p. 41).

⁹⁶¹ Le registre est d'ailleurs globalement très élevé, même par rapport à celui des poèmes composés par Alterman lors de son séjour à Paris en 1929-1930.

Le choix prosodique initial d'Alterman, celui de remplacer l'alexandrin par le tétramètre anapestique, façonne dans l'ensemble la lecture de sa traduction de « La Géante ». Certes, toute tentative d'attribuer des caractéristiques mentales ou psychologiques à des structures métriques est à prendre avec précaution. Toutefois, dans le cas du poème étudié, il semble que le choix du mètre ternaire contribue à la création d'un sentiment de détermination, de contrôle, d'un dessein rigoureusement mis en œuvre, qui sont étrangers à l'atmosphère légendaire, volontairement floue et vaporeuse, de l'original.

Dans le même temps, l'anapeste contribue à la fluidité du texte et à une certaine élégance très « altermanienne »⁹⁶² qui se fait sentir même dans cette traduction de jeunesse. Mais cette élégance a un prix : la stricte régularité de l'anapeste et la longueur invariable du vers nécessitent un emploi fréquent de généralisations souvent exprimées par le recours à des expressions consacrées, à des clichés et à des formules toutes faites. Cette même régularité est responsable de quelques contorsions syntaxiques importantes, indubitablement nuisibles d'un point de vue esthétique, dont au moins une partie aurait probablement été évitée par un Alterman plus expérimenté.

Sans aller jusqu'à dire, comme Even-Zohar au sujet de la traduction de « Spleen » de Baudelaire par Léa Goldberg, qu'il ne s'agit pas d'une véritable traduction mais plutôt d'un poème hébraïque selon le goût de l'époque⁹⁶³, il est néanmoins évident que la traduction du jeune Alterman s'appuie sur ce qui fut décrit par Even-Zohar comme le modèle « russo-hébraïque ». Il s'agit d'une traduction « cibliste » qui est à placer du côté du pôle 'équivalent' (הקוטב האקוויוואלנטי) plutôt que du pôle 'adéquat' (הקוטב האדקוואטי), selon les définitions d'Even-Zohar dans son étude sur la traduction du « Spleen » de Baudelaire par Léa Goldberg⁹⁶⁴.

La traduction de Sachs, en revanche, est bien plus difficile à classer. D'un point de vue prosodique et métrique il s'agit d'une traduction plutôt libre qu'on

⁹⁶² Voir à ce sujet l'article de Sandbank sur la traduction altermanienne de *Phèdre* de Racine, qui insiste notamment sur le formalisme d'Alterman : Sandbank Shimon, « Nehefakh berutzo lemet : Alterman merasen et Rasin » (Il mourût en courant : Alterman freine Racine), in : Sandbank, 2001, p. 41–54 (en hébreu).

⁹⁶³ « Pour dire les choses simplement, le poème de Baudelaire devient dans ce cas un poème de Goldberg, et même un poème tout à fait typique de son œuvre. » (Even-Zohar, 1975 *op. cit.* p. 42).

⁹⁶⁴ « Autrement dit, il s'agit d'une traduction dont les caractéristiques découlent avant tout d'une série de faits (ou de causes) appartenant au polysystème de la littérature de la langue-cible. » (*ibid.*)

placerait volontiers du côté 'équivalent' (même si elle s'avère bien plus traditionnelle que d'autres traductions de Sachs – celle du sonnet 130 de Shakespeare, par exemple – qui sont des espèces « d'imitations » à la Robert Lowell⁹⁶⁵). D'un point de vue lexical et stylistique, en revanche, il s'agit d'une traduction plutôt « adéquate », selon la terminologie d'Even-Zohar et de Toury.

Certes, le choix de réaliser la traduction d'un poème « classique » en vers libre, malgré sa relative rareté dans la tradition traductionnelle de l'hébreu moderne, est légitime, et peut comporter des avantages sémantiques très intéressants. Toutefois, le choix de Sachs de ne pas reproduire la régularité métrique de l'original, d'une part, mais d'en respecter d'autre part la forme (il reproduit, comme nous l'avons vu, la forme du sonnet en quatorze vers avec les deux quatrains et les deux tercets) et au moins une partie des rimes, semble incohérent et presque aléatoire.

En effet, malgré sa prétention à faire des « poèmes sur les pas de... » plutôt que des traductions habituelles et malgré l'influence évidente du « vers-librisme » prêché par Nathan Zach et d'autres agents de la génération de l'État, il ne s'agit nullement d'un poème en vers libre ni d'une imitation poétique portant une empreinte personnelle. À l'évidence, Sachs met l'accent sur « le fond » au détriment de la forme, mais celle-ci semble, en fin de compte, plus négligée que libre, et donc esthétiquement défectueuse.

Il en va de même pour ce qui est des rimes : Sachs opte, d'une part, pour la reproduction des rimes du sonnet dans sa traduction mais, d'autre part, il ne les place pas dans une disposition traditionnelle. À la lecture de sa traduction, on se rend compte que ce choix est esthétiquement lourd de conséquences, car l'emplacement incohérent des rimes, aussi bien que leur nature parfois pauvre voire approximative, (העמום ↔ יום יום), font plus qu'altérer l'harmonie rythmique du sonnet : ils confèrent au texte un aspect formellement arbitraire et musicalement très inégal.

Au niveau syntaxique Sachs tente de rester aussi proche que possible de l'original en respectant l'ordre des vers et, d'une certaine mesure, la structure générale des phrases. Cependant, les quelques modifications qu'il introduit sont suffisamment importantes pour que les parallélismes du poème original se diluent en grande partie

⁹⁶⁵ Voir Ch.2 3.341.

dans la traduction sans être remplacés par des structures hébraïques analogues. Le résultat qui en découle est un texte bien moins élaboré et plutôt rudimentaire par rapport au texte-source.

Fidèle adhérent de la nouvelle école poétique de la génération de l'État, Sachs évite les suppressions et les ajouts qui caractérisaient souvent les traductions qui s'appuyaient sur le modèle « russo-hébraïque » ; il évite également les locutions figées, les expressions consacrées et les formules toutes faites qui sont légion dans les traductions des auteurs de la « Pléiade moderniste ». Néanmoins, les modifications sémantiques, souvent importantes, sont nombreuses dans sa traduction, phénomène d'autant plus étonnant que ces modifications ne sont pas imposées par la prosodie, le traducteur n'ayant pas choisi de reproduire le mètre régulier du poème.

4. Études des traductions de « L'Albatros »

4.1 Le poème étudié

« L'Albatros »⁹⁶⁶, troisième poème des *Fleurs du Mal* et deuxième de la section « Spleen et Idéal », figure dans le recueil baudelairien dès sa deuxième édition (1861). Il comporte quatre quatrains composés d'alexandrins à rimes croisées, alternativement féminines et masculines.

L'Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Preignent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

⁹⁶⁶ OC1 p. 9.

4.2 Les traductions étudiées

Première en date, la traduction du poète **Yakov Fichman** a été publiée, comme nous l'avons vu⁹⁶⁷, en 1926 dans la revue **הדים** (*Echos*) dirigée par les écrivains Yakov Rabinovitch et Asher Barash⁹⁶⁸.

La deuxième traduction étudiée est celle de **Hanania Reichman** (Ukraine 1905 – Israël 1982), traducteur prolifique (notamment du russe et du yiddish)⁹⁶⁹ et poète plutôt secondaire dont l'œuvre est caractérisé par un savoir-faire très habile, une pointe d'humour et une virtuosité légère. Reichman était connu, en son temps, surtout en tant qu'auteur d'un grand nombre de recueils de fables, de mots d'esprit, de bons mots et de calembours destinés aux enfants et aux adultes.

Né en Ukraine et arrivé en Palestine en 1926, Reichman ne faisait pas partie des cercles des poètes qui circulaient autour de la « Pléiade » de Shlonsky, Alterman et Goldberg, mais chronologiquement aussi bien que poétiquement il appartient à cette même génération moderniste dont l'œuvre est toute imprégnée de poésie russe et façonnée par le modèle « russo-hébraïque ». Sa traduction de « L'Albatros »⁹⁷⁰ – le seul poème baudelairien qu'il ait traduit – figure dans une anthologie de la poésie universelle destinée, comme l'indique son sous-titre, « au lecteur et à l'orateur » (לקורא וולקריין), comprenant « des ballades, des fables, des poèmes lyriques et des traits d'humour » (בלדות, משלים, ליריקה, הומור).

Dans ce recueil poético-didactique, on trouve quelques autres poèmes français de La Fontaine, de Béranger, de Hugo, d'Edmond Rostand ou d'Édouard Grenier, mais la majeure partie en est consacrée à la poésie russe et allemande. Le livre est d'abord publié en 1942 dans une version réduite où « L'Albatros » ne figure pas encore. En 1964 paraît une deuxième édition, bien plus volumineuse, où l'on trouve cette unique traduction baudelairienne qui a donc été effectuée, selon toute

⁹⁶⁷ Voir Ch.2 1.35.

⁹⁶⁸ Fichman [Baudelaire,] 1926 *op. cit.*

⁹⁶⁹ Sa traduction la plus célèbre est celle du fabuliste russe Ivan Krylov qu'il publie en 1949, très prisée des enfants hébraïsants.

⁹⁷⁰ Reichman, 1964 *op. cit.* p. 273.

vraisemblance, entre 1942 et 1964, assurément pour les besoins de cette deuxième édition de l'anthologie.

Le choix de « L'Albatros » plutôt que tout autre poème des *Fleurs du Mal* pour l'anthologie de Reichman peut être attribué à la célébrité de ce poème, mais sans doute aussi à son aspect quelque peu didactique, ainsi qu'au fait qu'il ne présente pas les traits scandaleux, voire décadents, caractéristiques d'une grande partie de l'œuvre du Poète Maudit. Ce poème pouvait donc être proposé sans crainte à l'attention des jeunes lecteurs.

La troisième traduction de « L'Albatros » que j'étudierai ici est celle de **Binyamin Harshav** (Vilnius 1928 - New Haven, Connecticut 2015). Harshav (ou Harushovski, comme il s'appelait avant d'hébraïser son nom) était un chercheur de grand renom spécialisé dans l'étude structuraliste et sémiotique de la poésie hébraïque. Co-fondateur du département de littérature comparée à l'Université de Tel-Aviv où il enseigna dès 1966, Harshav dirigea par la suite le département d'études hébraïques à l'Université Yale aux Etats-Unis. Parallèlement à ses activités universitaires il était un traducteur prolifique de poésie à partir de plusieurs langues et un poète bilingue yiddish-hébreu. Toutefois, en tant que poète, il n'occupa jamais de place prééminente dans la littérature israélienne de son temps. En effet, de son vivant il ne publia qu'un seul recueil de poésies hébraïques (sous le pseudonyme *Gabi Daniel*)⁹⁷¹.

Né à Vilnius et installé en Palestine-Israël en 1948, Harshav fut, en 1952, un des fondateurs – avec Natan Zach, Moshe Dor et Arie Sivan⁹⁷² – de la revue לקראת (*Envers*), organe emblématique de la génération de l'État. Dans ce cercle de jeunes poètes et intellectuels nés en Allemagne (Zach, Amichai) ou en Palestine (Dor, Sivan, Avidan), Harshav, qui à cette époque ne publiait pas encore de poèmes hébraïques⁹⁷³, faisait figure d'« ambassadeur de la voix de l'Europe de l'Est ». En effet, dès les

⁹⁷¹ Harshav [Gabi Daniel], 1989 *op. cit.*

⁹⁷² Dans les numéros suivants de la revue se joignirent à ce groupe des poètes comme Yehuda Amichai, David Avidan et Moshe Ben Shaul.

⁹⁷³ Harshav a publié des poésies en yiddish dès 1948, mais ses premières publications poétiques en hébreu datent du milieu des années 1970.

années 1950 (et de manière encore plus systématique à partir des années 1970⁹⁷⁴), Harshav a révélé au lectorat hébraïque – habitué au Modernisme poétique russe largement exploité par des poètes appartenant à la génération précédente comme Alterman ou Goldberg – l'avant-garde poétique et la très riche tradition moderniste du yiddish.

Sa traduction de « L'Albatros » de Baudelaire paraît d'abord dans le 9^{ème} numéro de la revue סימן קריאה (*Point d'exclamation*)⁹⁷⁵. Elle est intégrée dans le cadre d'un dossier consacré à la revue yiddish d'avant-garde intitulée « L'Albatros » (en l'honneur du poème de Baudelaire), fondée à Varsovie en 1922 par le poète Uri Tsvi Grinberg.⁹⁷⁶

Retravaillée et légèrement remaniée, la traduction est publiée à nouveau dans l'anthologie שירה מודרנית, מבחר תרגומים (*De la Poésie Moderne, un choix de traductions*) que Binyamin Harshav fait paraître en 1990⁹⁷⁷. Cette anthologie, qui couvre différents mouvements et écoles modernistes, comprend des traductions poétiques de cinq langues (du russe, du yiddish, de l'allemand, de l'anglais et du français), toutes signées Harshav.

Sa traduction de « L'Albatros » y figure⁹⁷⁸ parmi d'autres traductions de Baudelaire (« Correspondances », « A une femme Créole », « Une Charogne » et « L'invitation au voyage ») et fait partie du premier chapitre de l'anthologie consacré à trois « Classiques du Modernisme » : Baudelaire, Rilke et TS Eliot. C'est cette version définitive de la traduction qui sera étudiée ici.

⁹⁷⁴ Notamment par ses nombreuses traductions d'auteurs yiddish, parmi lesquelles on compte des recueils de poètes comme Yankef Glatshteyn (1896-1971), Aaron Glanz-Leyeles (1889-1966), Moyshe-Leyb Halpern (1886-1932) ou encore Avrom Sutzkever (1913-1910).

⁹⁷⁵ Harshav [H. Binyamin; Baudelaire,] Mai 1979, *op. cit.*

⁹⁷⁶ Dans ce même dossier, on trouve des extraits de la revue yiddish traduits en hébreu par Harshav, ainsi que sa traduction du poème « Albatros » de la poétesse yiddish Esther Shumiatcher paru au premier numéro de « L' Albatros » varsovien.

⁹⁷⁷ Harshav, 1990 *op. cit.*

⁹⁷⁸ *ibid.* p. 20.

האלבטרוס

יעקב פֿיכמן Yakov Fichman
יש אָשר לְהַתְּבַדֵּחַ, יְצוּדוּ הַמְּלָחִים
הַאֲלֵבְטְרוֹס, זֶה רַב-הַעוֹפוֹת בְּאַפְסֵי-יָם,
אָשֶׁר כָּבֹן-לַיָּהּ אֵין-דְּאָגָה לְעוֹבְרֵי-דְרָכָיִם,
יִתְחַבֵּר לְאֲנִיּוֹת מַחְלִיקוֹת פֶּה וְשֵׁם.

כַּמְעַט שְׂמוּהוּ עַל הַמְּכֻסָּה הַסְּפָנִים -
וְהִנֵּה זֶה שֵׁר-הַתְּכַלֵּת, פְּרוּעַ, צְחוּק לְלֵץ,
בְּרַחֲמִים מוֹרִיד גִּפְיוֹ הַגְּדוֹלִים וְהַלְּבָנִים
וְגוֹרָרִם לְצִדְיוֹ כְּשֵׁנִי מְשׁוּטֵי-עֵץ.

נוֹסֵעַ כְּנוֹף זֶה, מֶה עֵלֹב הוּא וּמְגַחֵק!
זֶה עֵתָה נֶאֱפֵד-הוּד - מֶה דָּל הוּא וְקֶצֶר-
יָד!
זֶה בָּא בַקְּנֵה-מַקְטָרְתוֹ וַיִּדְרִיכֵהוּ מְנוּחָה,
זֶה צוֹלַע אַחֲרָיו, יִתְעַלֵּל בּוֹ בְּשֵׂאט!

הַמְּשׁוֹרֵר, לוֹ דְּמִית, לְמֶלֶךְ הָעֵנָבִים,
זֶה חָץ הַצִּיד צְחוּק לוֹ, וְלִיל הַסַּעַר - חָג!
מִנְדַּח לְאֲדָמָה בְּקֶרֶב הַלִּיצָנִים
לְמַפְגַּע לוֹ בְּלִכְתּוֹ אֲבָרוֹת-הָעֵנָק.

אלבטרוס

חַנְנִיָּה רֵיכְמַן Hanania Reichmann

עֵתִים, לְשֵׁם בְּדוּר, הַמְּלָחִים יְצוּדוּ
אַחַת מִצְּפוּרִים גְּדוֹלוֹת וְעֵצְלוֹת,
שֶׁשָּׁמֶן הוּא אֲלֵבְטְרוֹס - וְהֵן תְּמִיד יְנודוּ
אַחַר סְפִינָה זְרִיזָה מְעַל לְמִצְוֵלוֹת.

כָּבֵד-גּוּף וּמְבִישׁ אוֹתוֹ נְסִיךְ-שְׂמִימִם
בְּרַגְעַ שְׁהוּשָׁם, שְׁבוּי, עַל הַסֶּפֶן.
כְּזוּג שֶׁל מְשׁוּטִים גּוֹרֵר הוּא הַכְּנָפִים,
כְּנָפֵי-צְחוּר גְּדוֹלוֹת, שֶׁצִּדְדֵי רֶפֶן.

הוּ, מֶה עֵלֹב עֲקָשׁוֹ אוֹתוֹ יְצוּר-תְּפֹאֲרֵת!
מִצְחִיק בְּסֶרְבּוֹלוֹ, כְּעוֹר הוּא וְדוֹחָה.
אַחַד עַל מְקוּרוֹ יִטְפַּח לוֹ בְּמַקְטָרְתוֹ,
שְׁנֵי בְּלִצוֹן-חֲקוּי יִצְלַע כְּעוֹף נִכְה.

הַמְּשׁוֹרֵר דּוֹמֶה לְזֶה נְסִיךְ-הַשְּׂחִיק,
הַבֵּז לְחֵץ קֶשֶׁת וְטַס בְּגֵאוֹן-כּוֹחוֹ!
אַךְ בְּגֵלוֹתוֹ מְרוֹם, מְקַף שְׂרִיקוֹת וְצַחֵק,
כְּנָפָיו, כְּנָפֵי-עֵנָק, יִכְרִיעוּ הַלּוֹכוֹ.

האלבטרוס

בְּנִימִין הַרְשֵׁב Binyamin Harshav

יֵשׁ שְׂיֹרְדֵי הַיָּם, כְּדִי לְהַשְׁתַּעֲשֵׂעַ,
תּוֹפְסִים אֲלֵבְטְרוֹסִים, עוֹפוֹת-עֵנָק זָרִים,
הַמְּלִיזִים הַעֲצָלִים שֶׁל צִי נוֹסֵעַ,
רְעֵי סְפִינָה גּוֹלְשָׁה עַל תְּהוֹמוֹת מְרִים.

עֵת מְשַׁלְכִים עַל הַסֶּפֶן מַלְכֵי הַתְּכַלֵּת,
מְלָכִים מְגֻשְׂמִים וּמְבִישִׁים,
שׁוֹמְטִים הֵם אֶת כְּנָפֵי-הַצְּחוּר הָאֵלֶּה,
הַנְּגָרוֹת לְצִדְיָהֶם כְּמְשׁוּטִים.

נוֹסֵעַ מְכַנֵּף - מֶה מְסַרְבֵּל, חוֹר הוּא!
יָפָה הִיָּה - עֵתָה: מִצְחִיק וּמִתְעַב!
מִלַּח מְרַגֵּז אֶת מְקוּרוֹ בְּקֶצֶה-מַקְטָרְתוֹ,
אוֹ מַחְקָה, צוֹלַע, נִכְה שְׁפַעֵם עָף!

גַּם הַמְּשׁוֹרֵר דּוֹמֶה לְנְסִיךְ הָעֵנָבִים:
רוֹדֵף הַסַּעַרָה, לוֹעֵג לְכָל אִישׁ-קֶשֶׁת,
בֵּין קְרִיאוֹת-בוֹז, גּוֹלָה הוּא בִּיבֻשֶׁת,
כְּנָפֵי-עֵנָק אֶת הַלּוֹכוֹ מוֹנְעִים.

4.21 Autres traductions

À en croire le nombre de ses traductions hébraïques qui datent des années 1950-1960, « L'Albatros » était manifestement au goût du jour au moment du triomphe de la « Pléiade » moderniste dans la poésie et la traduction poétique israéliennes. À la traduction étudiée ici de Reichman, s'ajoutent trois versions supplémentaires qui s'appuient également sur le modèle « russo-hébraïque » : celles d'Eliahou Meitus, d'Ezra Zussman et d'Ido Avineri.

Comme tous les autres poèmes des *Fleurs du Mal*, « L'Albatros » a été traduit par **Eliahou Meitus** et intégré dans sa version des *Fleurs du Mal* de 1962⁹⁷⁹. Une autre traduction d'un auteur mineur de la « Pléiade » moderniste est celle d'Ezra Zussman⁹⁸⁰, publiée dans le supplément littéraire du quotidien דבר en Mai 1957 à l'occasion du centenaire de la parution des *Fleurs du Mal*, et jamais reprise dans un livre. Quelques semaines plus tard, toujours dans le contexte du centenaire, a paru dans le quotidien הבוקר (*Le matin*) une traduction de « L'Albatros » intitulée היסעור⁹⁸¹ (Le damier ; le traducteur choisit d'hébraïser le nom de l'oiseau même au prix d'une modification de l'espèce ornithologique). Cette traduction, reprise en 1960 dans le recueil המקוללים (*Les Maudits*), est signée Ido Avineri, philologue et traducteur amateur.

Une traduction supplémentaire de « L'Albatros » paraît en 1989 dans le recueil des traductions des *Fleurs du Mal* du journaliste **David Gila'di**⁹⁸². Cette version, produit typique d'un traducteur amateur, ne sera pas traitée ici non plus. La dernière traduction en date est, à ma connaissance, celle de la chercheuse **Ziva Shamir**, publiée en 2009⁹⁸³ ; mais celle-ci excède le cadre chronologique de ma recherche.

⁹⁷⁹ Meitus, 1962 *op. cit.* p. 15.

⁹⁸⁰ Zussman, 17.5.1957 *op. cit.*

⁹⁸¹ Avineri, 28.6.1957 *op. cit.*

⁹⁸² Sur ce journaliste qui s'est mis sur le tard à la traduction poétique voir Ch.3 2.24.

⁹⁸³ Shamir (trad.), 2009 *op. cit.* p. 180.

4.3 Étude comparative des traductions de « L'albatros »

4.31 Prosodie

Dans les trois traductions étudiées l'alexandrin de l'original français est remplacé par l'hexamètre iambique, un mètre qui a l'avantage d'être – comme l'alexandrin – divisé en deux hémistiches avec une césure au milieu.

La traduction de Fichman est scandée selon les règles de la prononciation ashkénaze de l'hébreu. Très régulière, elle est entièrement composée en hexamètres iamniques. Il s'agit de la toute première traduction baudelairienne en hébreu, à ma connaissance, à présenter une telle régularité et à correspondre donc strictement à la régularité de l'original⁹⁸⁴.

Son emploi de l'hexamètre iambique est particulièrement flexible et par conséquent très efficace rythmiquement. Ainsi, dans neuf des seize vers, le premier hémistiche de l'hexamètre se termine par un *mile'l* comptant donc sept syllabes au lieu de six (v. 1, 3, 4, 6, 8, 11, 13, 14, 15). Un tel emploi, dans des vers iamniques scandés en hébreu sépharade, sonnerait bien moins naturel, mais Fichman – maniant l'hexamètre avec habileté – profite des grandes possibilités rythmiques que lui offre l'hébreu ashkénaze.

La prosodie de Fichman est également très flexible en ce qui concerne la prononciation des *hatafim* et des *shevaïm*, qu'il manie avec adresse tantôt en les comptant pour une syllabe dans son vers et tantôt en ne les comptant pas⁹⁸⁵.

La traduction de Reichman, scandée en hébreu sépharade et entièrement composée en hexamètres iamniques, est toute aussi élégante au niveau prosodique et rythmique. Dans un certain nombre de vers, Reichman se sert avec adresse de la symétrie prosodique de l'hexamètre pour diviser symétriquement l'énoncé entre les deux hémistiches en s'appuyant sur la césure (par exemple aux vers 3, 5, 8, 10, 14, 15,

⁹⁸⁴ La traduction de Fichman des « Correspondances » publiée six ans avant celle de « L'Albatros » présente quelques irrégularités prosodiques.

⁹⁸⁵ Voir Harshav (éd.), 2000 *op. cit.* vol. 1, p. 447-448.

16) ; il restitue ainsi les quelques symétries analogues qu'on constate dans le texte-source (notamment aux vers 6, 9, 14) mais il en ajoute bien d'autres, ce qui trahit une nette prédilection pour les structures symétriques.

La traduction de Harshav est également composée en iambes, mais l'emploi de l'hexamètre n'y est pas systématique. Si la plupart des vers sont hexamétriques, les vers 6, 7, 15 et 16 sont en revanche composés en pentamètres iambiques. Dans le cas du vers 6 (מלכים מגושמים ומבויישים), littéralement: *Des rois maladroits et honteux*), la surprise créée par l'introduction du pentamètre après cinq vers hexamétriques et l'étonnant ralentissement rythmique qui en résulte ont une fonction sémantique évidente qui traduit rythmiquement la maladresse et la honte de ces Rois déchus de l'air. Dans les autres cas, en revanche, le choix du pentamètre paraît bien plus aléatoire.

Notons également que, dans un certain nombre de cas, la césure de l'hexamètre iambique coupe un mot en son milieu (v. 3 הע/צלים; v. 5 על/הסיפון; v. 8 לצ/דיהם; v. 11 מ/קורו), contrairement à l'usage. Ce procédé, répété à plusieurs reprises, confère au texte un caractère volontairement crû, et certainement moins élégant que celui de Reichman.

En comparant la version définitive de la traduction de Harshav à celle publiée primitivement dans סימן קריאה, on constate par ailleurs que le texte, dans la version antérieure, est beaucoup plus régulier prosodiquement : sur les seize vers du poème on n'en trouve qu'un seul (v. 5: עת מניחים אותם, מלכי התכלת) qui ne soit pas hexamétrique.

4.32 Rimes

Les trois traductions examinées reproduisent le schéma général de quatre quatrains de rimes croisées avec une alternance entre rimes féminines et masculines⁹⁸⁶.

⁹⁸⁶ Selon le système hébraïque, bien entendu.

Les rimes utilisées par Fichman sont, dans trois cas, grammaticales (←→ המלחים ←→ דרכים; הספנים ←→ והלבנים; הליצנים ←→ העננים). Certes, il s'agit de rimes riches ; mais s'appuyant sur le seul suffixe du pluriel (avec la consonne qui le précède), elles ne suscitent pas d'effet de surprise mais, au contraire, une certaine impression de prévisibilité, voire de monotonie.

Dans d'autres cas Fichman emploie des rimes riches ou satisfaisantes (באפסי ←→ חג ; בשאט ←→ וקצר-יד ; מנוחה ←→ ומגוחך) ainsi que des rimes basées sur la répétitions de phonèmes proches et sur des assonances (הענק ←→ ושמ ←→ צחוק ללץ ; פה ושם ←→ ימים).

Reichman emploie à deux reprises des rimes féminines riches basées sur un nom *segoli* (←→ הספון ; תפארת ←→ במקטרת). Une autre de ses rimes riches, ריפון ←→ וצחק ←→ השחק ; תפארת ←→ במקטרת), est particulièrement intéressante, à cause de l'usage d'un substantif, d'un côté, et d'un verbe auquel est rattaché le suffixe pronominal de la troisième personne du pluriel, de l'autre côté ; la rime נכה ←→ דוחה, plus conventionnelle, est également riche. Certes, à côté de ces rimes qui témoignent d'une grande dextérité, Reichman utilise quatre rimes grammaticales ou semi-grammaticales (←→ יעצלות ←→ למצולות ; יעצלות ←→ יעצלות⁹⁸⁷ ; שמיים ←→ הכנפיים ; בגאון-כוהו ←→ הילוכו ; שמיים ←→ הכנפיים ←→ ויעצלות - ←→ ויעצלות paraît d'un usage quelque peu automatique, alors qu'une autre - ←→ ויעצלות ←→ למצולות – est une rime particulièrement riche.

Dans la traduction de Harshav, on repère des rimes masculines grammaticales de plusieurs types : riche (←→ זרים ←→ מרים), satisfaisante (←→ מבויישים ←→ כמשוטים) et « moderniste », à savoir basée sur la répétition de phonèmes proches (←→ ומתועב ←→ שפעם ←→ עף), rime qui s'appuie sur la proximité des phonèmes /f/ et /v/ ainsi que sur l'allitération en /m/ et l'assonance en /a/. La rime ←→ מונעים ←→ העננים est plus riche que le minimum requis grâce à la présence du נ et du ע dans les deux cas. Quant aux rimes féminines, à côté de rimes conventionnelles, plus ou moins riches (←→ איש-קשת ←→ ביבשת ; ←→ צי נוסע ←→ להשתעשע) on trouve deux rimes « modernistes » à caractère assonantique et anti-grammatical (←→ מלכי הצחור האלה ←→ מלכי התכלת ; ←→ בקצה מקטרת).

⁹⁸⁷ Certes, "מצולות" est un substantif et "עצלות" est un adjectif; mais la rime entre les deux mots n'est basée toutefois que sur le suffixe identique du pluriel.

4.33 Sonorité

Dans la traduction de Fichman, on constate une très riche sonorité. Ainsi, au vers 2 le phonème /s/ se répète trois fois⁹⁸⁸ et les phonèmes /f/ et /v/ se répètent trois fois également : **האלבטרוס זה רב-העופות באפסי ים**. Ces répétitions créent une impression d'harmonie imitative qu'on peut interpréter comme reproduisant le bruissement des vagues. Un effet similaire se fait sentir au vers 5 où l'on observe une répétition des phonèmes /s/ (trois fois) et /m/ (trois fois): **כמעט שמוהו על המכסה הספנים**. Dans d'autres cas, on trouve de riches allitérations en /d/ (v. 10) et en /m/ (v. 12).

Dans les traductions de Reichman et de Harshav, en revanche, on n'observe aucun emploi notable d'allitérations.

4.34 Syntaxe, ordre des mots, ordre des vers...

Dans la traduction de Fichman, l'ordre des vers reproduit de manière fort adéquate celui du texte-source. Quant à l'ordre des mots, il paraît dans la plupart des cas naturel (compte tenu, bien entendu, des grandes évolutions subies par l'hébreu moderne depuis 1926) et, dans tous les cas, la syntaxe ne paraît nulle part contrainte par la structure métrique, sauf peut-être au vers 13 où la phrase simple (« Le poète est semblable...») est rendue par la tournure emphatique **לו דמית, המשורר**, et ensuite au vers 14, également emphatique en hébreu (**זה חץ הצייד – צחוק לו, וליל הסער – הג**).

Dans la version de Reichman, on observe un certain nombre de modifications dans l'ordre des vers. Ainsi, à la deuxième strophe la structure peut être décrite ainsi :

V. 5 (texte-source = TS) → V. 6 (Traduction Reichman = TR)

V. 6 (TS) → V. 5 (TR)

V. 7 (TS) → V. 8 (TR)

V. 8 (TS) → V. 7 (TR)

⁹⁸⁸ On se rappelle qu'en hébreu ashkénaze la lettre ת sans daguash se prononce comme le ס.

De plus, à la première strophe, on constate trois enjambements (המלחים יצודו / (והן תמיד ינודו / אחר ספינה זריזה... ; גדולות ועצלות / ששמן הוא אלבטרוס ; אחת מציפורים...) qui ne figurent pas dans le TS. Quant à la syntaxe, elle est globalement naturelle et suit la structure habituelle de la phrase hébraïque. Il s'agit – au niveau de la syntaxe – d'un exemple typique d'une traduction orientée vers la langue-cible (target-oriented).

En ceci le texte se distingue nettement de la traduction ultérieure de Harshav, laquelle reproduit de manière fort adéquate la syntaxe française (tout en reproduisant l'ordre des vers sans la moindre modification). En effet, tous les vers dans cette traduction suivent de près la structure des phrases du texte français, même lorsque celle-ci paraît quelque peu aberrante en hébreu.

4.35 Suppressions, rajouts, vocabulaire...

Dans la traduction de Fichman on ne constate que peu de rajouts et de suppressions. Certes, le syntagme « gouffres amers » (v. 3) est éliminé et remplacé pour le besoin de la rime par l'expression passe-partout פה ושם (*par-ci par-là*); et l'adverbe בשאט (*avec mépris*) est rajouté pour les besoins de la rime (v. 12), alors que le syntagme « l'infirmes qui volait » est supprimé. Mais somme toute, pour une traduction rimée et composée en mètre régulier, il s'agit d'un nombre relativement réduit d'éliminations ou d'additions.

Les modifications sémantiques sont un peu plus nombreuses, mais leur nombre reste relativement restreint; d'autant plus qu'au moins deux d'entre elles ajoutent au texte une allusion aux sources classiques de l'hébreu et ont donc une fonction poétique notable:

Le syntagme « vastes oiseaux des mers » (v. 2) devient זה רב העופות באפסי ים; l'épithète « vaste » est donc interprété comme désignant moins le physique de l'oiseau que sa royauté et sa prééminence parmi les oiseaux maritimes. Le pluriel de « mers »

n'est pas traduit littéralement mais il trouve une équivalence hébraïque intéressante grâce à l'emploi du syntagme אפסי ים, littéralement : *les extrémités de la mer*⁹⁸⁹.

Au deuxième quatrain, le syntagme « ces rois de l'azur » (v. 6) est traduit au singulier : זה שר התכלת ; au vers suivant le nom « ailes » est traduit par le substantif d'origine araméen גפיו plutôt que par le nom כנף, évoquant peut-être, ne serait-ce que subtilement, le passage mishnique traitant de l'abattage rituel des oiseaux cachères⁹⁹⁰ où il est question d'oiseaux infirmes (ce qui fait évidemment penser à l'albatros du poème).

Au troisième quatrain, le syntagme « qu'il est comique et laid » (v. 8) est remplacé, assurément pour les besoins de la rime, par מה דל הוא וקצר-יד, littéralement : *qu'il est pauvre et impuissant*. Toujours pour les besoins de la rime, la description très concrète au vers suivant (« L'un agace son bec avec un brûle-gueule ») se fait bien plus générique (זה בא בקנה מקטרתו וידריכהו מנוחה) dans la traduction.

Dans le dernier quatrain le nom « huées » est supprimé, mais son absence est partiellement compensée par l'emploi métonymique du substantif הליצנים (*les bons à rien*), ceux donc qui font entendre les huées en question.

Dans la traduction de Reichman le nombre des locutions figées est particulièrement important : כבד-גוף, נסיד-שמיים, כנפי-צחור, יצור-תפארת, בלצון-חיקוי, נסיד- : השחק, בגאון-כוהן.

On y observe également un certain nombre d'additions : l'adjectif זריזה (v. 4), littéralement, *rapide*, est un ajout, même s'il exprime partiellement la valeur sémantique du verbe « glisser » qui n'est pas traduit ; l'adverbe תמיד (v. 3), *toujours*, est un ajout imposé par la structure métrique du vers.

Un ajout plus important se constate au vers 8 : שציידיו ריפון, littéralement: *que ses chasseurs* (ceux de l'oiseau) *ont amolli*. Cet ajout est introduit pour les besoins de la rime très riche ריפון ↔ סיפון. Il contribue à l'impression d'élégance poétique qu'inspire la traduction mais, dans le même temps, a le grand désavantage d'introduire avant l'heure le thème des chasseurs qui, dans le texte-source, n'intervient qu'aux vers 11-12.

⁹⁸⁹ Dans la bible, le mot אפסיים (toujours à l'état construit et au pluriel) figure quatorze fois, souvent dans le syntagme אפסי ארץ (littéralement : *les extrémités de la terre*). Fichman emprunte donc cet emploi consacré et le transforme en l'adaptant au contexte maritime.

⁹⁹⁰ Houline, 3;4: נשתברו גפיה, נשתברו רגליה, נמרטו כנפיה.

Quant aux autres types de modifications sémantiques, le nombre de celles-ci n'est pas excessif dans la traduction de Reichman mais quelques-unes d'entre elles contribuent, en revanche, à une certaine dé-concrétisation qui se fait sentir tout le long du poème. En voici quelques exemples :

Au premier quatrain, l'adjectif « indolents », ne servant plus de complément au syntagme « compagnons de voyage » (v. 3 dans le TS) mais figurant dans la traduction au v. 2, où il sert d'épithète au nom ציפורים גדולות ועצלות (אחת מציפורים גדולות ועצלות), devient donc עצלות, adjectif signifiant *paresseux* plutôt qu' *indolents* , ce qui ne correspond pas au caractère attribué par Baudelaire à cet oiseau. La modification est faite pour les besoins de la rime (במצולות ↔ ועצלות).

Le nom de l'oiseau, *albatros* , est introduit dans la traduction de Reichman de manière presque solennel (ששמן הוא אלבטרוס, v. 3) alors que, dans le texte-source, on ne trouve aucune introduction et le nom est cité d'emblée (v. 2).

Les verbes « suivre » et « glisser » sont combinés, pour ainsi dire, dans le verbe ינודו suivi de la préposition אחר (v. 3-4).

Au deuxième quatrain, l'expression « ces rois de l'azur » est traduite au singulier : אותו נסיך שמיים, littéralement : *ce prince du ciel* . L'emploi métonymique de la synecdoque « azur » est donc « corrigé » par l'usage explicite du nom « ciel ».

Au troisième quatrain, le syntagme « ce voyageur ailé » (v. 9) est remplacé par אותו יצור-תפארת (*cette créature majestueuse*), expression plus banale et moins concrète.

Au quatrième quatrain, l'expression « ce prince des nuées » (v. 12) est traduite par le syntagme אותו נסיך-השחק (*ce prince du ciel*), qui « corrige » une fois de plus l'emploi métonymique (la synecdoque particularisante, « nuées », désignant le ciel). Le syntagme « qui hante la tempête » (v. 15) se voit dé-concrétisé et devient וטס בגאון- כוחו, littéralement: *et vole avec la fierté de sa force* .

Sémantiquement, la traduction de Harshav est extrêmement adéquate au texte-source. On n'y constate guère d'ajouts (sauf peut-être, au vers 7, le démonstratif האלה qui peut être considéré comme un ajout pour les besoins de la rime) ni d'autres types de modifications notables.

4.4 Conclusions de l'étude comparative

L'étude des traductions hébraïques de « L'Albatros » est particulièrement intéressante pour notre propos car il s'agit d'un des rares poèmes baudelairiens à avoir été rendu en hébreu par des auteurs-traducteurs appartenant à chacune des trois générations de la poésie hébraïque moderne (la Renaissance, la « Pléiade » moderniste et la génération de l'État), dans une version rimée et scandée en mètre régulier. Et en effet, comme l'on pouvait s'y attendre, chacun des trois traducteurs étudiés agit selon les normes traductionnelles de sa génération.

Dans le cas de **Fichman** – qui est, comme nous l'avons vu, le seul auteur-traducteur de sa génération (exception faite de la traduction par Heftman – auteur très mineur – de « La Mort des amants » datant de 1919) à avoir traduit des poèmes des *Fleurs du Mal* en respectant la forme du texte-source et, par ailleurs, le seul à les avoir rendus en hébreu ashkénaze – le traducteur parvient à créer un texte hébraïque autonome qui constitue un poème hébraïque à part entière (certes, dans le goût et selon les normes de son époque). Son texte est donc à classer plutôt du côté des traductions « équivalentes », même si la reproduction de la forme poétique aussi bien que des aspects rythmiques et sémantiques du poème sont relativement fidèles. Il s'agit d'une traduction globalement moins « généralisante » et sémantiquement plus concrète que celle de Reichman, mais certainement moins adéquate que la traduction de Binyamin Harshav.

Pour faire en sorte que sa traduction constitue un poème hébraïque autonome, Fichman s'appuie, d'une part, sur une sonorité habilement construite (figure poétique presque entièrement négligée par les deux autres traducteurs), et d'autre part, sur un enchaînement d'allusions bibliques qui « épaississent » le texte en le rendant sémantiquement plus dense. Grâce notamment à ces deux procédés, mais grâce aussi à son style élégant et à son efficacité rythmique et formelle, la traduction de Fichman constitue un poème hébraïque puissant qui est, en même temps, une traduction poétique relativement fidèle de l'original baudelairien ; il s'agit certainement d'une des meilleurs traductions baudelairiennes étudiées dans le cadre de ma recherche. Pourtant, à cause de son emploi de l'hébreu ashkénaze, ainsi que d'autres traits linguistiques, formels et prosodiques qui caractérisent la création poétique et

traductionnelle de la génération de la Renaissance, cette traduction ne peut être perçue de nos jours que comme étant foncièrement datée voire carrément archaïque.

La traduction de **Reichman**, elle, est fort caractéristique de la génération moderniste et du modèle russo-hébraïque défini par Even-Zohar. Formellement et stylistiquement parlant, il s'agit d'un texte sophistiqué où l'on trouve, entre autres, des rimes complexes qui constituent un trait de virtuosité sans doute recherché par l'auteur, un emploi très efficace de l'hexamètre iambique et des symétries rythmiques et sémantiques qu'il permet, etc. On constate également un recours très systématique à des syntagmes figés, et ceci de manière encore plus flagrante que dans le fameux cas étudié par Even-Zohar de la traduction de « Spleen » par Léa Goldberg.

Ce recours aux locutions et aux expressions consacrées contribue à une certaine élégance du style, très au goût de l'époque ; mais il entraîne, en même temps, une perte importante au niveau de l'adéquation sémantique de la traduction, en rendant l'information spécifique et concrète qui caractérise l'original bien plus vague, voire plus banale. À côté de cette dé-concrétisation systématique, on observe une tendance à « corriger » des éléments du texte considérés comme incongrus par le traducteur.

Le texte obtenu à l'issue de ces modifications répond formellement et techniquement aux attentes et aux normes de son époque : il est élégamment construit, il présente des traits de virtuosité technique, il « sonne » bien, bref il ressemble à beaucoup d'égards à la poésie hébraïque écrite par les auteurs de l'école moderniste. Mais lorsqu'on l'analyse en le comparant au texte-source, on se rend compte qu'il s'agit d'une traduction réductrice et assez banalisante, qui affadit la vigueur du texte baudelairien.

Des trois traductions étudiées celle de Binyamin Harshav est certainement le texte qui se rapproche le plus du « pôle adéquat » (הקוטב האדקוואטי), selon la définition d'Even-Zohar. En effet, mon analyse comparative a démontré que cette traduction reproduisait de manière remarquablement fidèle les aspects sémantiques et syntaxiques du texte-source. Cette adéquation est pourtant bien moins évidente en ce qui concerne les aspects stylistiques, formels et prosodiques du texte.

La comparaison du texte définitif de la traduction de Harshav avec sa version antérieure publiée dans סימן קריאה est très révélatrice à cet égard. En effet, les modifications introduites par Harshav dans la version ultérieure montrent très clairement que si, au départ, il met l'accent sur l'adéquation formelle, c'est par la suite l'*adéquation sémantique* qu'il place en premier lieu.

À l'évidence, il ne s'agit nullement d'un choix ponctuel, dû à un quelconque hasard, mais bien d'un changement très conscient de sa hiérarchie traductionnelle. Ainsi, dans son introduction à l'anthologie de la poésie moderne, Harshav décrit le développement de sa démarche prosodique et rythmique, et avoue avoir modifié des traductions pour qu'elles soient plus en harmonie avec les normes poétiques de la génération de l'État ou, selon son expression, pour qu'elles donnent moins une impression « léa-goldbergienne ». Certes, l'exemple qu'il donne est tiré d'un poème de Rilke, mais ceci est tout aussi vrai pour ses traductions de Baudelaire:

Je me suis appliqué à créer des substituts aux rythmes de l'original en façonnant des mètres de différents types. Il m'a fallu parfois dévier du mètre original, dans les cas où l'impression rythmique générale était différente en hébreu. Ainsi, par exemple, j'ai délibérément « déréglé » quelques-unes des anciennes traductions de Rilke que j'avais composées rigoureusement en cinq iambes rimés – parce qu'une telle traduction rigoureuse aurait créé une impression « léa-goldbergienne », de calme et de retenue apprivoisés, sans pour autant transmettre au lecteur hébraïque la rupture nerveuse et l'accroissement drastique que l'inversion syntaxique de l'allemand confère au rythme du poème de Rilke.⁹⁹¹

Harshav aura donc mis du temps à se mettre aux normes traductionnelles de l'école poétique dont il est pourtant l'un des agents principaux – celle de la génération de l'État. Il semble avoir intériorisé la critique formulée par la recherche littéraire – notamment par Even-Zohar et Sandbank – à l'égard des traductions baudelairiennes de Léa Goldberg et il va jusqu'à remanier ses anciennes traductions pour éviter toute éventuelle impression de « calme et de retenue apprivoisés ».

⁹⁹¹ "השתדלתי ליצור תחליפים לריתמים של המקור בעיצובם של משקלים מסוגים שונים. לפעמים נדרשה סטייה ממשקל המקור, אם האפקט הריתמי הכולל שונה בעברית. כך, למשל, "קילקלתי" במתכוון כמה תרגומים ישנים שלי לשירי רילקה שנעשו במדוייק, בחמישה יאמבים מחוזים - כי תרגום מדוייק כזה היה יוצר רושם "לאה-גולדברגי", שלווה ואיפוק מבויתים, ולא מעביר לקורא את השבירה העצבנית ואת הגריפה הדראסטית שמעניקה לריתמוס השיר של רילקה האינפורסיה התחבירית הגרמנית"

Harshav, 2000 *op. cit.* p. 12.

Pourtant, la forme du texte reste globalement très « léa-goldbergienne », malgré ces « dérèglements » prosodiques délibérément introduits dans la version ultérieure : l'alternance, typique du modèle « russo-hébraïque », entre rimes féminines et masculines y est toujours présente, ainsi que des rimes modernistes anti-grammaticales qui font inévitablement penser aux normes de la « Pléiade » autour de Shlonsky .

5. Études des traductions de « Parfum exotique »

5.1 Le poème étudié

« Parfum exotique »⁹⁹², le 22^{ème} poème de la section « Spleen et Idéal » des *Fleurs du Mal*, figure dans le recueil dès sa première édition de 1857. Il s'agit d'une pièce de jeunesse de Baudelaire, datant probablement de la première moitié des années 1840. Premier poème de la section consacrée à Jeanne Duval, le sonnet s'inspire de la personne de la maîtresse du poète⁹⁹³. Il est composé en alexandrins et comporte deux quatrains et deux tercets.

Parfum exotique

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

⁹⁹² OC1 p. 25.

⁹⁹³ *ibid.* p. 878.

5.2 Les traductions étudiées

La traduction d'**Esther Raab** (Palestine Ottomane 1894 – Israël 1981) n'a jamais été publiée du vivant de la poétesse⁹⁹⁴ ; comme ses autres traductions baudelairiennes, cinq au total⁹⁹⁵, elle date probablement du « printemps-hiver 1921 et peut-être même avant »⁹⁹⁶ et a été publiée en 1994, c'est-à-dire au moins 73 ans après leur composition et 12 ans après la disparition de Raab. Parues dans l'annexe d'un volume qui rassemblait les écrits en prose de la poétesse, publié à compte d'auteur par son neveu, ces traductions sont passées quasiment inaperçues et n'ont pas encore été étudiées.

Contrairement au cas des traductions de jeunesse d'Alterman, qui étaient clairement destinées à une éventuelle publication, les traductions baudelairiennes de Raab étaient, selon toute vraisemblance, destinées à rester inédites. La poétesse ne les a jamais incluses dans ses recueils, et il est fort probable qu'elle les ait regardées comme un exercice personnel voué à demeurer dans ses cahiers de travail. On peut aller jusqu'à supposer que la forme quelque peu négligée qu'elle a donnée aux textes traduits découle de la nature personnelle de ces traductions.

C'est donc avec une extrême circonspection qu'il faut juger ces traductions de Raab, en n'oubliant à aucun moment leur caractère personnel et peut-être inachevé. Cependant, ces traductions présentent un intérêt tout particulier pour l'étude de l'histoire de la traduction poétique en hébreu moderne, à la fois à cause de leur différence flagrante par rapport à d'autres traductions poétiques de l'époque et à cause de l'identité très atypique de leur auteure.

La deuxième traduction étudiée est celle de **Yehoshua Tan-Pai** (Budeshtski; Kishinev 1914 – Israël 1988), auteur d'une dizaine de recueils de poésie et traducteur de prose et de poésie. Tan-Pai, dont le nom de plume n'est que l'anagramme du mot (terme littéraire signifiant *poète*), traduit à partir de plusieurs langues, notamment פֿײַטש du russe, du yiddish, du roumain, de l'anglais et du français. De cette dernière langue, Tan-Pai a traduit, entre autres, des ouvrages de Balzac, de Maupassant, d'Anatole

⁹⁹⁴ Sur Esther Raab et son parcours très atypique voir Ch.1 1.323; Ch.1 2.5.

⁹⁹⁵ À part « Parfum exotique » Raab traduit « Causerie », « Spleen » (*quand le ciel bas et lourd...*), « Hymne » et « Le jet d'eau ».

⁹⁹⁶ Raab, 1994 *op. cit.* p. 468

France et de Romain Rolland. Il est également l'auteur d'un dictionnaire français-hébreu⁹⁹⁷.

De tendance socialiste dans sa jeunesse, Tan-Pai est connu, par la suite, pour ses positions ancrées à droite et pour sa poésie qui traite souvent de questions d'actualité. Appartenant chronologiquement à la génération des auteurs modernistes, il ne fait pourtant pas partie des cercles de la « Pléiade » de Shlonsky-Alterman et de leurs compagnons de bohème et de poésie. Malgré ses affinités en matière de littérature francophone, l'œuvre de ce poète secondaire est difficile à classer du côté de l'école « néo-symboliste » : expressionniste dans ses débuts, Tan-Pai se met plus tard à écrire une poésie plus intimiste, où foisonnent les allusions aux textes juifs traditionnels, notamment au talmud, ainsi qu'à l'histoire juive en général et à la shoah en particulier.

Sa traduction de « Parfum exotique » figure dans l'anthologie המקוללים (*Les Maudits*) de 1961. C'est la seule traduction de Tan-Pai à paraître dans l'anthologie.

La dernière traduction étudiée est celle d'**Arie Sachs**. Sa version de « Parfum exotique », tout comme sa traduction de « La géante » étudiée plus haut, a originellement été publiée dans la revue סימן קריאה en 1974⁹⁹⁸ où elle figurait parmi les trois sonnets baudelairiens regroupés sous le titre שלוש סונטות בעקבות בודלר (*Trois sonnets sur les pas de Baudelaire*). Elle a été reprise en 1976 dans le recueil de Sachs *פרדס* (*Verger*) ; puis, en 1989, dans l'anthologie érotique qu'il a fait éditer.⁹⁹⁹

⁹⁹⁷ Tan-Pai, 1966 *op. cit.*

⁹⁹⁸ Sachs [Baudelaire,] 1974 *op. cit.*

⁹⁹⁹ Sachs (*Pardes*), 1976 *op. cit.* p. 58; Sachs, 1988 *op. cit.* p. 75.

ניחוח אכזוטי

אריה זקס Arie Sachs

כי אָנשם אַת ריח שְׁדִיךְ, חמומים,
עוצם עפעפים בְּעֶרְב סִתּוֹ חָמִים,
אַרְאֶה חופי חֲמֵדָה המומים
בְּשֶׁמֶשׁ הַקּוֹרְנֵת לֵילָא רַחֲמִים.

אי עֶצֶל בוֹ הַטְּבַע מִשְׁפִּיעַ
פְּרוֹת כְּדָבֵשׁ עַל עֲצִים מִשְׁנִים,
גְּבָרִים דְּקִי-יָגוּ וְרַבֵּי אוֹנִים,
עֵינֵי נָשִׁים שְׁכֵנוֹתֵן תִּפְתִּיעַ.

רִיחְךָ מוֹבִיל אֶל מְזַג נִפְלָא,
נִמְלַע עֲמוֹס מִפְּרִשִׁיּוֹת וְתַרְנִים
לֵאמֹר עֵדִין מִתְּהַפּוּכוֹת הַיָּם,

וּבִשְׁם יִרְקַע עֲצֵי תְּמָרִינֵךְ
מִתְּעַגֵּל בְּאֵיִר, עוֹלָה בְּאֵפִי
מִתְּמַזְג בְּנִפְשֵׁי עִם שִׁירַת הַמְּלָחִים

קטורת מרחקים

יהושע טן-פי Yehoshua Tan-Pai

עת הַעֵינִים עֲצוּמוֹת, בְּעֶרְב חֵם שֶׁל סִתּוֹ,
אֶת חֵם חִיקְךָ אָנֹשִׁים, זֶה רִיחַ נִיחּוּחִים,
מִתְּגוֹלְלִים בְּתוֹךְ עֵינֵי חוֹפִים שְׁטוּחִים,
הַנוֹצֵצִים לְלֵהֵט אֵשׁ הַשְּׁמֶשׁ שְׁעָרְב;

אי-עֲצֵלְתִּים הוּא. הַטְּבַע שֶׁת וְרַב
מֵינֵי עֲצִים, פְּרִי מְגֹד, מִיֵּן פְּלֵא שֶׁל שְׁלָחִים;
גְּבָרִים עֲזִי מְתַנִּים וְכַתְמָרִים פּוֹרְחִים,
נָשִׁים – שֶׁתְּמִימוֹתֵן בְּעֵינֵי כָל תֵּיטֵב.

בְּשֶׁמֶךְ הַדְּרִיךְ אוֹתִי אֶל אֶקְלִימֵי הַנִּיד,
לְרֵאוֹת נִמְלַע מִלֵּא מִפְּרֶשֶׁת, תְּרַנִּים וְשִׁיט
אֲשֶׁר עֵיפּוֹ מִטְּלֵטֵלֵת גְּלִים עוֹלִים,

רִיחוֹת דְּקֵלִים וְיִרְקַע מִלֵּא אֵיִר שְׁמִים,
אֲנִי שׁוֹאֵף אוֹתָם שׁוֹאֵף מִלּוֹא אֵפִים,
עִם זְמֵר מְלָחִים בְּנִפְשׁ צוֹלִלִים.

ריח מרחקים¹⁰⁰⁰

אסתר ראב Esther Raab

ועת בְּשִׁתִּי עֵינֵי הַעֲצוּמוֹת
בְּעֶרְב חֵם שֶׁל סִתּוֹ,
אֶת רִיחַ חֶזֶק הַלוֹהֵט
תוֹךְ נִפְשֵׁי אֲשֶׁרְפִי –
אַרְאֶה נְגוּלִים לְפָנֵי
חוֹפִים מֵאֲשֵׁרִים
מִכִּי שְׁמֶשׁ לוֹהֵט וְעוֹמֵד

אי מִנְמַנֵּם לוֹ בְּעֲצֵלוֹת
בוֹ תִגְדֵּל הַבְּרִיאָה
אֵילָן פְּלֵא וְפְרֵי מְגֵדִים,
גְּבָרִים דְּקֵים וְחֲזָקִים
וְנָשִׁים אֲשֶׁר עֵינֵן
הַתְּמָה, מִפְּתִיעָה.

מוֹבֵל עַל כִּנְפֵי בְּשִׁמְיֶךָ
מוֹל אֲרָצוֹת מְרֵהִיבוֹת,
אַרְאֶה חוֹף עֲלִיוֹ יְבוּעוֹ תְּרֵן וּמְפָרֶשׁ
עֵיפֵי יָם וּמִשְׁבְּרֵיו עוֹד הַנֵּם

עת רִיחוֹת תְּמָרִים יִרְקֵים
נוֹזֵל בְּאֵיִר מְרַעֵד נְחִירֵי
תוֹךְ נִפְשֵׁי יִתְעַרְבוּ
עִם שִׁירַת הַסְּפָנִים

¹⁰⁰⁰ Dans l'ouvrage de Ben-Ezer le poème a été imprimé avec quelques fautes de vocalisation que je corrige ici.

5.21 Autres traductions

En dehors de ces trois traductions, j'ai trouvé deux autres versions de « Parfum exotique » en hébreu qui ne seront pas soumises à l'étude comparative qui suit. La traduction d'**Eliahou Meitus** a été publiée dans le cadre de sa version intégrale des *Fleurs du Mal* en 1962¹⁰⁰¹. Comme j'ai étudié en détail, dans la première partie de ce chapitre, sa traduction de « La Mort des pauvres », il serait inutile d'inclure sa version dans le cadre de l'actuelle comparaison. Pour des raisons évidentes, je ne traiterai pas non plus de ma propre traduction du poème, intitulée בושם אקזוטי¹⁰⁰².

5.3 Étude comparative des traductions de « Parfum exotique »

5.31 Le titre

Le titre « Parfum exotique » présente aux traducteurs hébraïques deux problèmes lexicaux : premièrement, le nom « parfum » peut être rendu en hébreu par (au moins) trois substantifs courants différents (בושם; ריח; ניחוח) ; ceux-ci ne sont pas des synonymes mais des noms dont la valeur lexicale est subtilement distincte : ריח est perçu comme le terme le plus neutre des trois, exprimant une sensation olfactive qui peut être bonne ou mauvaise ; ניחוח, terme appartenant, en hébreu moderne, à un registre quelque peu plus soutenu, exprime plutôt la notion d'une odeur agréable, souvent d'origine naturelle ; enfin, le nom בושם, signifiant également une fragrance agréable, exprime le plus souvent, en hébreu moderne, la notion d'une substance aromatique agréable à l'odorat, qu'elle soit d'origine naturelle ou artificielle.

Le choix du terme hébraïque qui rendrait la notion du *parfum* va évidemment bien au delà du titre ; en effet, les notions olfactives sont essentielles dans ce sonnet en particulier (le mot « parfum » figure également au vers 12; le mot « odeur » est

¹⁰⁰¹ Meitus, 1962 *op. cit.* p. 42.

¹⁰⁰² Manor [Baudelaire,] 1997b, *op. cit.* p. 61.

répété aux vers 2 et 9; les deux ont une fonction constitutive dans le poème) mais elles constituent également – ce qui rend le choix du terme encore plus significatif – un élément fondamental dans la poésie de Baudelaire en général.

Quant à l'adjectif *exotique*, celui-ci peut être traduit en hébreu directement par l'adjectif d'origine grecque אקזוטי, emprunté par l'hébreu aux langues européennes modernes. Bien que très courant dans le langage ordinaire, cet adjectif – comme beaucoup d'autres termes adoptés par l'hébreu moderne – est néanmoins perçu comme « étranger » ; c'est cependant en vain qu'on chercherait un seul adjectif « hébraïco-hébraïque » qui en rendrait la valeur sémantique exacte. Les traducteurs ont donc à choisir entre le terme « étranger » אקזוטי et d'autres solutions forcément approximatives.

Raab a, dans sa traduction, opté pour l'état construit ריח מרחקים ; elle traduit donc le nom « parfum » par le terme neutre ריח qui ne transmet pas encore l'aspect exquis et sensuel de l'odeur dont il est question dans le poème. Quant à l'adjectif « exotique », Raab le rend par le nom pluriel מרחקים (*distances, lointains*), lequel ne couvre qu'une des dénotations du terme d'origine – la plus technique peut-être. Elle évite le terme אקזוטי, mais sa solution, qui se traduirait littéralement par *Odeur de lointains*, est moins spécifique et moins concrète que le titre original, même si ce titre paraît élégant en hébreu.

Tan-Pai évite lui aussi l'adjectif אקזוטי en optant pour le même nom pluriel – מרחקים, mais le substantif auquel se nom est rattaché pour former un état construit est קטורת, *encens*. Il s'agit d'une modification sémantique significative car le nom קטורת n'est évidemment pas la traduction immédiate de « parfum », même si l'on reste, bien entendu, dans le domaine de l'odorat. En outre, cette modification étant située dans le titre du poème, elle n'est évidemment pas imposée par la structure prosodique ni par la rime.

À quoi cette modification est-elle donc due ? On peut supposer que le traducteur trouvait le nom קטורת plus « exotique » que les alternatives plus immédiates, et qu'il l'a choisi pour compenser l'élimination de la notion d'exotisme, de sorte que le syntagme קטורת מרחקים exprime à la fois l'idée de « lointains » et « d'odeur » mais aussi celle de « résine venant de l'orient », un produit typiquement

exotique donc. Mais il est tout aussi vraisemblable que ce choix n'est dû qu'à une préférence un peu automatique du traducteur pour un mot qui lui paraît – selon le goût de l'époque – plus 'poétique', voire plus noble ou mystérieux qu'un simple ריח ou בושם.

Sachs, lui, ne répugne pas à employer le terme « étranger » אקזוטי (ou plutôt אכזוטי, selon l'orthographe courante dans les années 1970) ; de la même manière, d'ailleurs, il emploie au vers 12 le substantif « étranger » תמרינד pour traduire le nom « tamarins », sans chercher à lui substituer un nom hébraïque « pur ». Sachs suit en cela la poétique de la génération de l'État qui prône l'emploi d'un langage proche de l'hébreu parlé et qui fuit tout purisme linguistique. La traduction directe de l'adjectif lui permet, par ailleurs, de rendre de manière adéquate le syntagme original composé d'un nom suivi d'un adjectif (בגיהוה, une des traductions immédiates donc de « parfum »), sans le remplacer par un état construit.

5.32 Structure, strophes, disposition des rimes

Le poème original est un sonnet français très régulier comportant deux quatrains aux rimes embrassées (ABBA ABBA) et deux tercets rimés CCD EDE; on observe une alternance de rimes féminines et masculines.

Esther Raab ne garde pas la forme du sonnet dans sa traduction. Elle divise le poème en trois strophes inégales, la première comportant 7 vers, la deuxième – 10 vers, et la dernière – 4 vers : 21 vers au total, c'est-à-dire 7 de plus que dans le texte-source. Contrairement au sonnet original, dans la version formellement très libre de Raab, la plupart des vers couvrent un seul membre de la phrase alors que dans le texte-source la plupart des vers comportent plusieurs segments syntaxiques. Ce choix structural crée l'impression d'une traduction presque prosaïque ; cette impression est évidemment renforcée par l'absence de rimes et de mètre régulier.

Tan-Pai garde la forme et le nombre des vers du poème en reproduisant la disposition des rimes du sonnet français classique (avec pour seule exception le schéma des rimes du deuxième tercet): ABBA ABBA CCD EED. D'un point de vue

formel sa traduction est assurément la plus fidèle des trois par rapport au texte original ; mais la prééminence de l'adéquation *formelle* par rapport aux autres aspects du poème contraint le traducteur, comme nous le verrons, à des compromis poétiquement regrettables au niveau stylistique et lexical. De manière quelque peu étonnante, et malgré la reproduction fidèle de la structure strophique, la traduction de Tan-Pai ne maintient l'alternance des rimes masculines et féminines que très partiellement : dans les deux quatrains, on ne trouve que des rimes masculines ; dans les tercets, la rime D est féminine tandis que les rimes C et E sont masculines.

La traduction de Sachs est surprenante d'un point de vue formel : d'une part, elle reproduit la forme du sonnet en divisant le poème en deux quatrains suivis de deux tercets. Il ne s'agit donc nullement d'une traduction en prose, ni d'une traduction formellement « libre ». Mais d'autre part elle fait preuve d'une extrême liberté quant à la disposition des rimes, laquelle ne correspond ni au sonnet original, ni à un quelconque schéma classique de rimes dans un sonnet. En effet, on observe dans cette traduction le schéma rimique suivant : AAAA BCCB DBE FGB.¹⁰⁰³ L'impression que suscitent les répétitions sonores observées dans ce texte n'est toutefois pas celle d'une virtuosité technique ou musicale (comme elles ne sont basées globalement que sur les suffixes grammaticaux) mais plutôt d'une négligence, voire d'une certaine indifférence par rapport à la forme.

Par ailleurs, les rimes dans la traduction de Sachs sont toutes masculines, sauf la rime féminine משפיע ↔ הפתיע (par opposition à l'habitude des traducteurs de la génération précédente, adeptes du « modèle russo-hébraïque », pour qui l'alternance entre *milra* et *mile'l* constituait souvent un élément formel indispensable de leur poétique).

5.33 Rimes et prosodie

¹⁰⁰³ Ce schéma est toutefois approximatif, car il comprend plusieurs suffixes grammaticaux (/ המומים / המלחים / ותרגים / אונים / משונים / רחמים / רחמים / המשונים / אונים / ותרגים / המלחים) qui peuvent être considérés alternativement comme deux rimes différentes - l'une en -ים et l'autre en -ים/ים - ou bien, si on ne prend en considération que la terminaison -ים, comme une seule rime; on y observe également un cas (תמרינד - ותרגים) qu'on peut considérer alternativement comme une rime moderniste agrammaticale ou bien comme une simple allitération qui ne constitue pas de véritable rime. Par conséquent, on pourrait tout aussi bien tracer le schéma rimique du sonnet de la façon suivante : AAAA BAAB CAD AEA.

Dans la traduction de Raab, on ne distingue aucun mètre régulier. Par conséquent on ne peut juger avec certitude si le texte est censé être scandé en hébreu ashkénaze ou sépharade, mais, comme la poésie de Raab est entièrement composée selon la prononciation « nouvelle », on peut déduire qu'il en va de même pour cette traduction. Le poème ne comporte d'ailleurs pas de rimes, exception faite de quelques noms et adjectifs au pluriel se terminant par des suffixes grammaticaux en ים- (v. 6 מאושרים; v. 10 מגדים; v. 11 וחזקים; v. 18 ירוקים; v. 21 הספנים), qui sont dispersés de manière aléatoire et qui ne constituent donc pas de rimes à proprement parler dans ce contexte.

La traduction de Tan-Pai est composée en hexamètres iambiques, sauf deux vers – le premier et le quatrième – où l'on compte 7 iambes. Cette variation prosodique qui ne s'observe, curieusement, qu'au premier quatrain paraît quelque peu arbitraire et n'est due apparemment qu'à une difficulté technique.

Quant à son emploi de l'hexamètre iambique, dans trois cas, le premier hémistiche de l'hexamètre se termine par un *mile'l* comptant donc sept syllabes au lieu de six (v. 6,7,12) ; si, dans le cas étudié plus haut de la traduction par Fichman de « L'albatros », scandée en hébreu ashkénaze, un phénomène similaire exprimait une flexibilité rythmique, dans le texte de Tan-Pai, scandé en hébreu sépharade, c'est au contraire l'impression d'un certain désordre rythmique et d'une étourderie technique qui en résulte. Cette impression est d'autant plus regrettable quand l'on tient compte de la fonction particulièrement importante des symétries métriques dans le poème original ; ainsi, par exemple, le v. 6 (« Des arbres singuliers et des fruits savoureux ») où la régularité du vers, coupé au milieu par la construction syntaxique identique des deux hémistiches (article + nom + adjectif), reflète la vision harmonieuse de l'univers exprimé dans le poème. Qu'en est-il de la traduction de Tan-Pai ? Son vers (מיני עצים, פרי מגד, מין פלא של שלחים), comptant 7 unités métriques, ne rend ni la symétrie prosodique ni la construction syntaxique identique des deux hémistiches et n'inspire nullement un sentiment d'harmonie.

Les rimes qu'utilise Tan-Pai sont grammaticales dans six des quatorze vers (צוללים ↔ עולים; ניהוחים ↔ שטוחים ↔ שלחים ↔ פורחים).

riches ; mais comme elles ne s'appuient que sur le suffixe du pluriel (avec la consonne qui le précède), et comme elles représentent un pourcentage particulièrement important de l'ensemble des rimes du texte, elles suscitent une impression générale de prévisibilité et de monotonie. Dans d'autres cas, le traducteur emploie des rimes satisfaisantes ou riches (סתיו ↔ שערב ↔ ורב; תיטב ↔ ורב; שמיים ↔ אפיים) mais sans le moindre trait de virtuosité ou d'éclat musical. Dans un cas, il utilise une rime moderniste basée sur la proximité entre les phonèmes /d/ et /t/ ainsi que sur l'assonance des voyelles *a* et *i* (ושיט ↔ הניד).

Ce dernier cas est particulièrement intéressant : le nom ניד est un néologisme calqué sur le radical נ.י.נ (*se déplacer*) qui n'a été fabriqué que pour les besoins de la rime. Il ne s'agit ni d'une traduction sémantiquement fidèle (l'état construit אקלימי הניד – approximativement : *les climats du déplacement* – n'est nullement la traduction littérale du syntagme « charmants climats »), ni d'un terme riche sur le plan connotatif ou musical.

Un cas comparable est celui du nom pluriel ניהוחים, *odeurs* (v.3) ; cette forme du pluriel est bien moins courante en hébreu moderne que la forme alternative ניהוחות ; Tan-Pai l'utilise, pour les besoins de la rime, en la plaçant dans l'état construit ריה-ניהוחים. Ce syntagme, basé sur l'expression biblique ריה ניהוח, paraît très artificiel en raison de l'emploi de cette forme peu courante du pluriel, laquelle accentue par ailleurs l'aspect redondant de l'expression ריה ניהוחים (*odeur de parfums*).

Dans la traduction d'Arie Sachs on ne repère aucun mètre régulier. Le rythme des vers est libre et leur longueur est variable, mais il ne s'agit pourtant pas d'une traduction vers-libriste typique puisque le poème – on l'a vu – est rimé. L'absence de toute régularité prosodique ne permet pas la reproduction en hébreu des structures symétriques caractéristiques de ce sonnet et donc l'expression rythmique de l'univers harmonieux décrit par le poète.

Les rimes grammaticales fréquemment utilisées par Sachs sont tantôt riches ou très riches (המומים ↔ חמומים ↔ רחמים; אונים ↔ משונים) tantôt satisfaisantes (וחרנים ↔ המלחים) ; globalement, elles sont trop attendues et trop monotones pour pouvoir susciter un quelconque effet de surprise ou un véritable intérêt au niveau musical. Dans un des cas Sachs fait allègrement rimer deux mots qui appartiennent au même

radical – חמים (*chaleureux* au singulier) et חמומים (*chaleureux, ardents*), choix qui, aux yeux des adeptes du modèle « russo-hébraïque » de la génération précédente, serait inconcevable.

Dans les deux tercets, on observe une liberté encore plus extrême dans l'emploi des rimes que dans les quatrains : les mots נפלא (vers 8) et הים (vers 11) ne constituent pas de rime mais, se terminant tous deux par la voyelle A, ils forment en revanche une certaine assonance. Le mot באפי (vers 13), grâce à sa terminaison en I, constitue également une assonance (avec les vers 10, 12 et 14 : המלחים, תמרינד, ותרנים), mais à défaut de liens consonantiques il ne s'agit pas de rimes à proprement parler.

Observons que cette négligence rimique dans les tercets va à l'encontre du texte-source où Baudelaire utilise au contraire des rimes particulièrement riches, presque homophones: *tamariniers* ↔ *mariniers* (v. 12 et 14) et *marine* ↔ *narine* (v. 11 et 13).

Le cas des vers 10 et 12 dans la traduction de Sachs est particulièrement intrigant : les noms ותרנים et תמרינד constituent une riche allitération, grâce à la présence des consonnes /t/, /r/ et /n/, et des voyelles A (deux fois) et I. Dans un autre contexte on parlerait donc volontiers d'une rime moderniste agrammaticale particulièrement intéressante, mais dans l'environnement rimique en question cette allitération (sensée, rappelons-le, rimer également avec המלחים ainsi qu'avec les 6 vers des quatrains se terminant en ים-) se banalise et perd beaucoup de sa force.

5.34 Syntaxe, ordre des vers, ordre des mots...

Le poème de Baudelaire comprend deux phrases complexes : la première couvre les deux quatrains et la deuxième s'étend sur les six vers des tercets.

La traduction de Raab modifie la structure du texte original de manière radicale, puisqu'elle est composée, nous l'avons vu, de *trois* strophes. La première est équivalente au premier quatrain, même si elle comprend sept vers au lieu des quatre de l'original ; la syntaxe du quatrain original est globalement conservée : la strophe

commence, comme le quatrain du texte-source, par une conjonction temporelle (**ויעת** (בשתי עיני העצומות) ; mais à cause de la segmentation de la phrase, le verbe (אשאף) ne fait son apparition qu'à la fin du 4^{ème} vers (alors que chez Baudelaire il intervient dès le début du deuxième vers) et il est précédé par le complément (את ריה חזך הלוחט). Dans le reste de la strophe, ainsi que dans la strophe suivante, l'ordre des mots est à la fois conforme à l'ordre habituel de la phrase hébraïque et adéquat par rapport au texte baudelairien.

Le deuxième quatrain est accolé, dans la traduction de Raab, au premier tercet, pour former une seule longue strophe (de 10 vers !) mais celle-ci est pourtant divisée en deux parties séparées par un point ; la première partie poursuit la phrase commencée à la première strophe alors que la deuxième constitue la première partie de la deuxième phrase qui se poursuivra à la strophe finale. Le poème tout entier est donc constitué – comme l'original – de deux phrases complexes. La troisième strophe de Raab – la plus courte des trois (quatre vers) – est l'équivalent du deuxième tercet dans le texte-source qu'il reproduit de manière plutôt fidèle, avec l'expression de temps **עת** qui remplace la conjonction temporelle « pendant que » pour introduire cette dernière partie de la phrase complexe.

La traduction de Tan-Pai restitue globalement l'ordre des vers de l'original et ne modifie pas sa structure. Syntactiquement, elle est divisée en trois phrases complexes : la première couvre le premier quatrain et la première partie du 5^{ème} vers (אי-עצלתיים הוא) ; la deuxième s'étend sur le reste du deuxième quatrain ; et la troisième couvre les deux tercets, à l'instar du texte-source.

Le premier quatrain reproduit de manière équivalente, et plutôt efficace, la structure syntaxique de l'original, mais par la suite cette relative efficacité s'altère foncièrement. Dans le premier vers du deuxième quatrain, le traducteur omet l'expression de lieu et ne trouve donc pas d'équivalent au pronom relatif de lieu *où* ; l'énoncé qui en résulte est peu naturel et maladroitement agencé (אי-עצלתיים הוא. הטבע) (שת ורב / מיני עצים...). Une autre maladresse liée à la syntaxe est observable au deuxième tercet : la conjonction temporelle « pendant que » étant complètement omise de la traduction, on est tenté de voir dans le 12^{ème} vers une continuation immédiate du vers 11, et par conséquent la « fatigue » causée par la vague (טלטלת גלים) (אשר עיפיו) semble avoir pour cause supplémentaire le parfum des tamariniers (עולים

...מטלטלת גלים גדולים / ריחות דקלים וירק...). Ceci est évidemment absurde sur le plan sémantique. En outre, le dernier vers semble gauchement séparé des deux vers précédents, de sorte que, sans avoir recours au texte-source, on ne peut que très difficilement suivre la logique syntaxique et sémantique de la phrase.

Dans la traduction de Sachs, l'ordre des deux premiers vers est inversé ; c'est donc par l'évocation de l'odeur du sein de la bien-aimée que commence ce texte, contrairement au texte-source où l'attaque du poème indique d'abord les conditions qui concourent à rendre le climat de la rêverie. Cet inversement n'est imposé ni par la rime ni par le mètre, et paraît donc, de prime abord, gratuit ou arbitraire. Mais connaissant la prédilection du traducteur pour le vocabulaire érotique¹⁰⁰⁴, on serait tenté de croire que c'est l'évocation du nom שדיים (*seins*)¹⁰⁰⁵, avec ses connotations sensuelles encore plus importantes que celles du *sein* du texte-source, qui a poussé le traducteur à le mettre en relief en le plaçant aussi stratégiquement au début du poème.

Sachs divise le poème en trois phrases complexes : la première couvre le premier quatrain, la deuxième s'étend sur le deuxième quatrain et la troisième est constituée des deux tercets. La syntaxe de sa traduction est globalement conforme à l'usage de l'hébreu actuel, sauf dans le cas notable du premier vers, où le traducteur omet l'article défini devant l'adjectif המומים. Cette omission contribue à un certain sentiment de lourdeur et d'absence de naturel, mais, heureusement, elle reste un cas isolé dans ce texte.

En coupant le poème en trois phrases, Sachs simplifie légèrement la syntaxe du texte-source. Mais c'est lorsqu'il élimine carrément les conjonctions de temps (« quand », v. 1 et « pendant que », v. 12) que cette légère simplification devient une véritable dégradation qui rend la structure du poème tout entier moins complexe et moins riche. En effet, la conjonction « quand » ne trouve pas d'équivalent immédiat (la tournure un peu lourdaude כי אנשום n'exprime pas directement une notion temporelle) dans la traduction de Sachs, ce qui altère la structure de la première phrase toute entière. De manière analogue, la conjonction « pendant que » qui ouvre le deuxième tercet, constituant ainsi une symétrie avec le début du poème, est

¹⁰⁰⁴ Rappelons que Sachs, auteur de l'anthologie de la poésie érotique, donna à ses traductions baudelairiennes des titres volontairement provocateurs comme *Entre les lèvres des putains* (בין שפתי) (הנימפומנית) ou *La nymphomane* (זונות).

¹⁰⁰⁵ "כי אנשום את ריח שדייך, המומים..."

simplement éliminée pour être remplacée par la conjonction de coordination ו. Le texte obtenu après ces altérations est structurellement plus rudimentaire et par conséquent poétiquement moins intéressant que le texte original.

5.35 Suppressions, ajouts, vocabulaire...

Le texte d'Esther Raab, sémantiquement très fidèle, ne présente aucune suppression notable et ne contient que deux ajouts : au vers 3, la tournure תוך נפשי (*dans mon âme*) n'a pas d'équivalent dans le texte-source ; il en va de même pour le nom כנפיים (*ailes*, ici à l'état construit) au vers 14 (מובל על כנפי בשמיים), littéralement : *guidé sur les ailes de tes parfums*). Ce deuxième cas ne doit pourtant pas être considéré comme un ajout gratuit puisqu'il se rapporte subtilement à l'expression biblique על כנפי נשרים (*sur les ailes d'aigles*)¹⁰⁰⁶, créant ainsi une analogie sous-entendue entre la puissance ailée des aigles et celle des parfums en question.

Les quelques modifications qu'on note dans le texte de Raab par rapport au texte-source sont relativement peu importantes : le premier vers commence par la conjonction de coordination ו (ועתה, *Et quand*) absente de l'original, et le poème démarre donc comme en pleine action ; l'adjectif « monotone » (v. 4) est remplacé par le syntagme לוהט ועומד (*brûlant et stable*) ; les « arbres singuliers » (v. 6) deviennent אילן פרא (*arbre sauvage*) ; les « tamariniers » (v. 12) sont remplacés par de simples תמרים (*dattiers*) ; et le parfum qui « circule dans l'air » (v. 14) est rendu dans cette traduction נוזל באוויר (*coule dans l'air*).

Dans cette traduction non rimée et sans mètre régulier, ces modifications ne sont pas imposées par des contraintes formelles. Elles sont donc dues, soit à l'absence d'un terme exact en hébreu (c'est le cas par exemple de la traduction de l'adjectif « monotone », le mot חדגוני qui en est la traduction hébraïque immédiate n'existant pas encore à l'époque), soit à l'intuition poétique de la traductrice. Il est remarquable, par ailleurs, que Raab n'ait presque jamais recours, dans ce texte, à des syntagmes figés.

¹⁰⁰⁶ Exode 19:4 : *Je vous ai emportés sur des ailes d'aigles.*

Enfin, malgré quelques archaïsmes (le nom nature, par exemple, est traduit par בריאה plutôt que par טבע), la langue de cette traduction qui date des années 1920 a étonnamment peu vieilli, et elle a certainement mieux gardé sa saveur et son naturel que la traduction plus récente de Tan-Pai

Dans cette dernière, justement, le nombre des modifications, des béquilles et des rajouts est très important, et leurs conséquences poétiques sont particulièrement néfastes. La plupart de ces changements sont imposés par la contrainte de la rime. En effet, des 14 mots qui se trouvent à la place de la rime, on en compte au moins 8 qui subissent toutes sortes de transformations sémantiques dont les effets sur le texte sont rarement heureux. Ainsi, au vers 2, Tan-Pai ajoute le syntagme redondant זה ריח - ניחוחים (*cette odeur parfumée*) ; au vers 3 l'adjectif שטוחים (*plats*) remplace l'adjectif « heureux » : il va sans dire que les *rivages plats* – les connotations de platitude et fadeur sont aussi présentes en hébreu qu'en français – ne sont pas l'équivalent fidèle des « rivages heureux » de l'original ; au vers 4 c'est le mot שערב (*qui s'assombrissait*) qui est gratuitement ajouté pour décrire les feux du soleil dont la monotonie n'est d'ailleurs pas évoquée dans la traduction ; au vers 5 c'est la tournure הטבע שת ורב (approximativement: *la nature multiplie*) qui remplace lourdement le verbe « donne » ; au vers 6, on trouve la curieuse tournure מין פלא של שלחים (*merveilleuse espèce de plantations*) sensée probablement rendre l'idée d'« arbres singuliers » ; au vers 8 l'innocence des femmes, au lieu d'étonner, n'est que bonne aux yeux de tout le monde (נשים – שתמימותן בעיני כל חיטב) ; au vers 9, c'est le néologisme ניד (approximativement : *de mouvement*) déjà évoqué plus haut ; au vers 10, c'est le nom abstrait שיט (*navigation*) qui vient s'ajouter bizarrement aux noms concrets מפרש (*voile*) et תרנים (*mâts*) : il en résulte que le port se trouve rempli à la fois de voiles, de mâts et de navigation – formulation maladroite et incongrue ; enfin, au vers 11 « le parfum des verts tamariniers » devient absurdement ריחות דקלים וירק מלא אוויר שמיים (*des parfums de palmiers et de verdure pleine d'air de ciel*).

Cette liste non exhaustive témoigne sans doute de la capacité technique insuffisante du traducteur, qui tenta néanmoins de reproduire tant bien que mal la régularité métrique de l'original. Par ailleurs, le texte de Tan-Pai est bourré de toutes sortes de syntagmes figés et d'expressions toutes faites (ריח ניחוחים ; שת ורב ; להט אש ; השמש ; העצלתיים ; אי-עצלתיים ; מלוא אפיים...) de valeur poétique souvent médiocre ; celles-ci

inspirent un sentiment de banalité et de prévisibilité qui est évidemment très étranger au texte baudelairien.

Le cas d'Arie Sachs est différent, car – nous l'avons vu – il ne reproduit pas la métrique du sonnet original et se contente de le faire rimer. Si ses ajouts, relativement peu nombreux, sont pour la plupart nécessités par la rime, les modifications qu'il introduit, plus nombreuses, sont en grande partie dues à d'autres raisons.

Ainsi, dans le premier vers de sa traduction, on trouve deux légères modifications intéressantes : « ton sein » est rendu par שדייך (*tes seins*) plutôt que par des termes plus immédiatement appropriés comme הזך ou היקך, accentuant ainsi (comme je l'ai signalé plus haut) l'aspect érotique du texte. Au même vers, l'adjectif « chaleureux » est rendu par le terme inattendu המומים, plutôt que par המימים qui serait un équivalent plus naturel (et qui constituerait une rime aussi bien que המומים). Cet adjectif, utilisé habituellement à l'état construit, comme dans l'expression מום מום (*irascible*), est rarement employé séparément ; dans le contexte de ce vers, et vu le voisinage sémantique du mot שדיים, il comporte une certaine connotation sexuelle qui est présente dans le premier quatrain du texte-source de manière bien plus subtile. En même temps, cet emploi séparé du terme המומים, en dehors de toute locution préexistante, témoignerait d'un effort peut-être conscient d'éviter les syntagmes figés et les expressions consacrées.

Des modifications plus importantes se rencontrent dans les vers suivants. L'information sémantique du vers 3 étant entièrement contenue dans le syntagme אראה חופי המדה, l'adjectif המומים (*bouleversés, troublés*) est une béquille imposée par la rime. Le choix de cet ajout est malheureux sur le plan connotatif, car l'épithète המומים lié aux rivages, va à l'encontre de la placide sérénité qui règne dans le paysage paradisiaque décrit par le poète. Un cas quelque peu analogue est celui de l'ajout de l'expression ללא רחמים (*sans merci*) au vers suivant : cette tournure qui remplace l'épithète « monotone » va une fois de plus à l'encontre du plan connotatif du texte original. Suite à ces choix successifs du traducteur, la quiétude exotique célébrée par Baudelaire dans le premier quatrain devient, dans le texte hébraïque, significativement plus érotique d'une part, et curieusement violente d'autre part (ללא רחמים, המומים).

Le deuxième quatrain ne présente pas de modifications sémantiques significatives, sauf le mot כדבש (*comme du miel*) au vers 6, qui remplace l'épithète « savoureux » accolée au nom « fruits ». Cette modification est due sans doute au souci du traducteur d'éviter la rime intérieure grammaticale que formerait la traduction exacte de l'adjectif, מתוקים, avec l'adjectif משונים (*singuliers*) à la fin du vers.

Pourquoi emploie-t-il, au premier tercet, le nom מזג (*tempérament*) plutôt que l'état construit plus approprié מזג-אוויר (*temps, climat*) ? Comme ce raccourci n'est pas imposé par la prosodie ni par la forme du sonnet, on est amené à croire que la raison en est, une fois encore, la volonté du traducteur d'éviter l'emploi de syntagmes figés auxquels il préfère des termes indépendants et moins prévisibles. Un dernier cas assez comparable est celui, au vers 13, du verbe מתעגל (*s'arrondir*) qui se rapporte au parfum ; au lieu de rendre le verbe *circuler* par להסתובב ou לסוב (הבושם מסתובב באוויר) (הבושם סובב באוויר), Sachs emploie un terme inattendu dans le contexte de ce vers (הבושם מתעגל באוויר). Quoique moins approprié, puisqu'il ne traduit qu'un des aspects du verbe *circuler* (à savoir, l'idée de rondeur physique), le verbe להתעגל a l'avantage de déconcerter le lecteur habitué aux expressions plus traditionnelles, et c'est justement cette incongruité qui est recherchée par le traducteur.

5.4 Conclusions de l'étude comparative

« Parfum exotique », une des pièces les plus anciennes des *Fleurs du Mal*, compte parmi les rares poèmes baudelairiens à reproduire fidèlement la forme du sonnet français classique, sans variations ni touche personnelle¹⁰⁰⁷. Curieusement, des trois traductions hébraïques étudiées de ce célèbre sonnet, seule la version de Yehoshua Tan-Pai tente de rendre de manière adéquate la forme très classique de l'original, alors que les deux autres optent d'emblée pour une traduction quasi-littérale (Esther Raab) ou métriquement libre (Arie Sachs).

L'étude des traductions hébraïques de ce sonnet du désir et de l'exotisme est particulièrement intéressante pour notre propos car il s'agit d'un des rares poèmes des *Fleurs du Mal* à avoir été rendu en hébreu par des auteurs-traducteurs appartenant à trois générations différentes de l'hébreu moderne. Toutefois, alors que dans le cas de « L'Albatros » ils s'agissait de trois représentants plutôt typiques de leurs générations respectives (Fichman pour la génération de la « Renaissance », Reichman pour la génération moderniste et le modèle « russo-hébraïque », et enfin Harshav pour la génération de l'État), en ce qui concerne les traductions de « Parfum exotique », la situation est assez différente ; en effet, deux des auteurs-traducteurs en question – en l'occurrence, Esther Raab et Yehoshua Tan-Pai – ne peuvent pas être regardés comme des figures typiques de leurs générations.

L'étude comparative des traductions de ce sonnet vient donc compléter celles déjà effectuées en nous permettant d'examiner des versions hébraïques réalisées par des traducteurs « atypiques » qui ne se soumettent pas forcément à toutes les normes générationnelles, et de les lire à la lumière des traductions plus « caractéristiques » examinées plus haut.

Quoiqu'appartenant, d'un point de vue strictement chronologique, à la première période de la poésie de l'hébreu moderne, Esther Raab – la première poétesse « sabra » – ne peut nullement être considérée comme une représentante typique de la génération de la Renaissance, ni par sa biographie, ni par sa poétique. Il

¹⁰⁰⁷ Chérix, 1993 op. cit. p. 114.

est donc peu étonnant que sa traduction de « Parfum exotique » – certes, non publiée du vivant de la poétesse et probablement inachevée, mais cependant très intéressante dans le contexte de l'étude historique de la traduction poétique en hébreu moderne – s'avère exceptionnelle à plus d'un égard par rapport aux autres traductions étudiées jusqu'à présent.

Le texte est composé en vers libre à une période où l'emploi de celui-ci est encore très exceptionnel dans la poésie hébraïque. Il est scandé, selon toute vraisemblance, en hébreu sépharade, à un moment où c'est encore la prononciation ashkénaze qui domine dans la poésie hébraïque en général, et dans la traduction poétique en hébreu en particulier¹⁰⁰⁸. Son style est relativement simple, loin de toute préciosité et surtout loin des fioritures qui caractérisent souvent le langage poétique de l'époque. Raab évite notamment les syntagmes figés et les expressions toutes faites, ce qui confère à son texte un caractère étonnamment moderne. Son lexique, lui aussi, est rarement précieux, et, malgré quelques archaïsmes, il a su garder une fraîcheur surprenante. Le texte hébraïque, enfin, est sémantiquement très fidèle au texte-source, la traductrice ayant profité avec beaucoup d'adresse de l'absence de contraintes formelles.

Mais le prix de cette adéquation sémantique exceptionnelle est justement une inadéquation structurale, prosodique et rythmique extrême. Raab modifie la structure du texte originale de manière radicale : elle défait la forme du sonnet pour la reconstruire à son gré (trois strophes de longueurs inégales au lieu des deux quatrains suivis de deux tercets du sonnet original) ; elle ne tient pas compte de sa structure prosodique ni de sa régularité métrique ; son texte, enfin, n'est pas rimé, alors que le texte baudelairien l'est entièrement et que ses tercets comprennent même des rimes particulièrement riches. Il s'agit, pour conclure, d'une traduction très personnelle, très « raabienne », à la fois par son style et par sa forme. Peu respectueux des normes traductionnelles de sa génération, ce texte s'avère tout aussi insolite lorsqu'on le lit à la lumière des traductions réalisées par des auteurs appartenant à des générations ultérieures. En fin de compte, malgré sa relative fidélité sémantique, ce texte ne doit pas être considéré comme une traduction poétique à proprement parler mais plutôt

¹⁰⁰⁸ Sauf quelques rares exceptions dont notamment la poésie et les traductions poétiques de Rachel Bluvshstein.

comme *un poème de Raab*, composé dans son style propre en suivant le modèle baudelairien.

Le cas de la traduction de Yehoshua Tan-Pai est différent. Cet auteur-traducteur mineur, contemporain des poètes de la pléiade moderniste, traduit le poème de Baudelaire en mettant l'accent sur l'adéquation formelle. Il s'efforce de respecter tant bien que mal la structure générale du sonnet, en tentant de reproduire la disposition de ses rimes ainsi que sa régularité prosodique.

Cette préférence pour l'adéquation formelle est typique des normes traductionnelles de la génération moderniste, mais dans le cas particulier de Tan-Pai on y trouve des failles intéressantes : ainsi, on constate dans sa traduction une irrégularité métrique (deux vers en sept iambes alors que tous les autres sont hexamétriques) témoignant d'une difficulté technique que le traducteur ne pouvait pas surmonter, ou ne trouvait pas indispensable de résoudre. Ce type d'imperfections prosodiques n'est certainement pas caractéristique des normes qu'adoptaient habituellement les traducteurs de poésie de la génération moderniste.

Toujours au niveau prosodique et structural, on constate également que la fameuse alternance entre rimes féminines et masculines n'est respectée par Tan-Pai que dans les tercets, alors que, dans les deux quatrains, toutes les rimes sont masculines. Cette dernière observation est particulièrement significative puisqu'on connaît l'importance de l'alternance rimique aux yeux des représentants du modèle poétique « russo-hébraïque », Goldberg et Alterman en tête. La traduction de Tan-Pai ne peut donc pas être considérée comme un produit parfaitement typique de ce modèle, ne serait-ce qu'à cause de cette dernière lacune.

Les rimes utilisées par Tan-Pai, à mille lieues de la virtuosité rimique d'un Alterman ou d'un Shlonsky, comportent néanmoins un cas particulier : celui de la rime féminine 'moderniste' הַגִּיד ↔ וְשִׁטָּה (v. 9-10) analysée plus haut. Cette rime, avec le néologisme גִּיד qu'elle nécessitait, semble payer ne serait-ce qu'un modeste tribut – certes, techniquement mal réussi – aux normes rimiques générationnelles, c'est-à-dire aux caractéristiques du modèle « russo-hébraïque ».

En ce qui concerne le style, le texte de Tan-Pai est surchargé de toutes sortes de syntagmes figés et d'expressions consacrées. Ce trait stylistique qu'on a rencontré

également dans les traductions baudelairiennes de Goldberg, d'Alterman ou de Reichman devient, dans le cas de Tan-Pai, un véritable fardeau poétique, notamment à cause de son emploi surabondant et souvent peu scrupuleux des syntagmes figés en question. En effet, la profusion de ceux-ci provoque l'impression d'un certain automatisme et d'une adhésion presque caricaturale, à cause de sa piètre réalisation, aux normes stylistiques générationnelles.

L'analyse de la traduction par Arie Sachs de « Parfum exotique » confirme la plupart des observations déjà faites au sujet de sa traduction de « La géante ». Sachs opte, une fois de plus, pour un texte formellement hybride : d'une part, il reproduit la structure du sonnet et ne renonce pas aux rimes ; mais d'autre part il renonce à la régularité métrique et ne tente pas de reproduire la disposition rimique de l'original, ni de construire son sonnet en suivant une quelconque disposition rimique traditionnelle. Les rimes qu'utilise Sachs, très répétitives, grammaticales dans la grande majorité des cas, sont trop attendues et trop monotones pour pouvoir susciter un véritable effet de surprise ou le moindre intérêt musical.

La syntaxe du texte de Sachs, relativement naturelle et plutôt proche du langage poétique de l'hébreu de son temps, va parfois jusqu'à simplifier de manière excessive le texte original. En effet, l'importance de ces simplifications s'avère cruciale lorsqu'on se rend compte qu'avec la suppression des expressions de temps au premier quatrain et au deuxième tercet, par exemple, c'est la structure du poème tout entier qui s'en trouve appauvrie et moins élaborée que le texte-source.

Sachs emploie un langage globalement proche de l'hébreu parlé et évite tout purisme linguistique. Il n'emploie qu'un nombre relativement restreint d'ajouts et de suppressions, et les modifications qu'il introduit dans son texte ont souvent pour fonction d'accentuer le caractère érotique du texte-source ou de choquer le lecteur par l'emploi de termes incongrus. Par ailleurs, il évite les locutions figées et les formules toutes faites et leur préfère l'emploi de termes indépendants et moins prévisibles. D'un point de vue lexical et stylistique Sachs adopte complètement les normes poétiques et traductionnelles de son temps et se présente donc – une fois de plus – comme un représentant fort typique de la génération de l'État.

Conclusion

Pendant une longue période de l'existence du jeune corpus de la poésie de l'hébreu moderne – à partir de la fin du XIX^e siècle et jusqu'au milieu du XX^e siècle – la poésie de Charles Baudelaire a exercé une influence considérable sur la création poétique en hébreu. En effet, l'œuvre de poètes importants comme Bialik, Steinberg, Shlonsky ou Alterman – des piliers du canon poétique de l'hébreu moderne – est toute imprégnée de motifs et de notions qui tirent leurs sources, comme nous l'avons vu, des poèmes des *Fleurs du Mal*.

Baudelaire, unanimement perçu non seulement comme l'annonciateur du mouvement symboliste dans la poésie française mais aussi comme un des pionniers de la poésie moderne en général, a joué un rôle éminent dans la constitution de la poésie de l'hébreu moderne dès ses débuts en Europe de l'Est, quelque 30 ans après la mort de l'auteur des *Fleurs du Mal*.

Cette influence durable de la poésie baudelairienne sur la poésie hébraïque – sans doute plus durable que celle de tout autre poète francophone – a de quoi étonner, surtout lorsqu'on se rappelle la relative marginalité de la poésie française dans le contexte du polysystème de la littérature hébraïque par rapport à d'autres cultures poétiques (la poésie russe ou allemande dans un premier temps, et la poésie anglo-américaine à partir des années 1950-1960). Elle peut toutefois s'expliquer, ne serait-ce qu'en partie, par le rôle de Baudelaire comme précurseur essentiel des mouvements symbolistes européens dont les symbolismes (ou les néo-symbolismes) hébraïques – ceux de Bialik ou de Steinberg comme ceux, très différents, de Shlonsky ou d'Alterman – ont été les héritiers plus ou moins directs.

Par ailleurs, nous avons vu que l'influence baudelairienne sur les auteurs hébraïques modernes de la première moitié du XX^e siècle s'est souvent exercée indirectement, à savoir par le biais de la présence antérieure de son œuvre dans les cultures dont ces auteurs étaient issus, en particulier dans la poésie russe. Même dans le cas de poètes qui maîtrisaient le français (comme Schneour, Alterman ou Goldberg), c'est toujours à travers le prisme de la culture poétique slave que ceux-ci ont tendu à lire l'œuvre baudelairienne.

J'ai également observé que l'influence de Baudelaire sur la poésie écrite en hébreu s'est surtout exprimée au niveau thématique et, dans une moindre mesure, stylistique. Ce sont d'abord quelques motifs caractéristiques des *Fleurs du Mal* que les poètes hébraïques ont adoptés et, avec eux, quelques figures typiques comme la synesthésie ou l'oxymore. Les poètes de la génération de la Renaissance de la fin du XIX^e et des premières décennies du XX^e siècle ont surtout emprunté à l'œuvre baudelairienne les motifs de l'Ennui, du Spleen et du chat (et dans le cas de Schneour, celui de la chevelure également), ainsi que la figure de la synesthésie (par ex. dans « Zohar » ou « La mare » de Bialik). Ceux de la génération moderniste des années 1930-1950 ont été sensibles avant tout au motif, très fréquent dans la poésie de Baudelaire, de l'activité urbaine et notamment de l'activité nocturne dans la grande ville ; mais on trouve également dans leurs œuvres le motif récurrent du chat, ainsi que la figure de l'oxymore (même si cette dernière est empruntée à la poésie symboliste et néo-symboliste en général, pas nécessairement à celle de Baudelaire).

En revanche, les aspects formels, structuraux et prosodiques de l'œuvre baudelairienne ne pénètrent guère dans la poésie hébraïque moderne, habituellement régie (jusqu'au moment de la montée de la génération de l'État dans les années 1950-1960) par des normes prosodiques et rythmiques empruntées aux poésies russe, yiddish et allemande.

Il en va de même pour les aspects psychologiques voire éthiques de l'œuvre baudelairienne ; la radicalité de Baudelaire, son non-conformisme invétéré, son anarchisme politique et social qui touchait parfois au nihilisme, le mythe du « poète maudit » – tout ceci a exercé une certaine attirance sur des poètes hébraïques comme Bialik ou Alterman, tout en leur restant, au bout du compte, foncièrement étranger. La poésie hébraïque moderne a connu quelques Enfants Terribles, mais aucun Poète Maudit.

Nous avons vu ensuite que l'influence baudelairienne sur la poésie hébraïque déclinait et se dissipait presque entièrement à partir des années 1950-1960 avec l'émergence des poètes de la génération de l'État ayant pour la plupart l'allemand ou l'hébreu pour langue maternelle et souvent l'anglais pour première langue de culture. Le modernisme anglo-américain a joué un rôle primordial dans la constitution de la poésie de ces auteurs, tandis que la poésie française, qui jusqu'alors jouissait - malgré

sa marginalité - d'un grand prestige dans le contexte du polysystème des Lettres hébraïques, s'est dès lors trouvée reléguée à un rôle très secondaire.

Ceci est également vrai pour ce qui est des courants poétiques étrangers qui ont exercé leur influence sur les auteurs de cette nouvelle génération. En effet, les principaux protagonistes de la « révolution » poétique des années 1950-1960, disciples notamment de l'imaginisme anglo-américain, regardaient la poésie symboliste et néo-symboliste comme foncièrement démodées, comme appartenant à un monde poétique suranné ; et avec elles, bien entendu, l'œuvre du grand précurseur du symbolisme. La poésie de Baudelaire s'est alors trouvée de plus en plus distante des préoccupations poétiques de ces auteurs nés dans les années 1930 et 1940 comme Nathan Zach, David Avidan, Dahlia Rabikovitch, Yehuda Amichai, Yona Wollach, Aharon Shabtai ou Yair Hurvitz.

L'étude de l'histoire des traductions baudelairiennes en hébreu a également révélé un certain contraste entre la traditionnelle importance de Baudelaire au sein des Lettres hébraïques et le nombre relativement restreint des traductions de sa poésie. Certes, il existe en librairie des traductions hébraïques d'au moins quatre ouvrages différents de Baudelaire, cas très exceptionnel dans l'histoire de la traduction du français vers l'hébreu pour un auteur qui est, en premier lieu, un poète. Toutefois, pour sa poésie proprement dite, le cas est sensiblement différent. En effet, jusqu'à maintenant, il n'existe qu'une seule traduction intégrale des *Fleurs du Mal* – celle d'Eliahou Meitus publiée en 1962. Cette traduction est généralement regardée comme très médiocre, jugement que mon analyse a confirmé. En outre, pendant les six premières décennies de la présence baudelairienne dans la traduction hébraïque, entre la première apparition de Baudelaire en hébreu en 1901 et la parution de l'anthologie המקוריים (Les Maudits) en 1961, période durant laquelle son influence sur la poésie écrite en hébreu a été la plus remarquable, aucun recueil consacré à la poésie des *Fleurs du Mal* n'était accessible au lectorat hébraïque.

Nous constatons, par ailleurs, que jusqu'à la fin des années 1980 la grande majorité des poèmes des *Fleurs du Mal* n'avaient jamais été traduits en hébreu, si l'on

excepte la très problématique traduction de Meitus. Certains poèmes ont fait l'objet d'une seule traduction, perdue entre les pages de revues littéraires souvent éphémères, traductions qui n'ont jamais été reprises en recueil. Seul un petit nombre de poèmes – notamment les textes étudiés dans l'analyse comparative ci-dessus (« La Mort des pauvres », « L'albatros », « La Géante », « Parfum exotique ») – ont eu droit à plusieurs traductions.

Certes, les traducteurs de la génération de l'État, conscients de la lacune que constituait l'absence d'une bonne traduction intégrale des *Fleurs du Mal*, ont tenté d'élargir un peu le corpus baudelairien en hébreu; mais le nombre de poèmes traduits par eux est resté, somme toute, très réduit (Arie Sachs, le plus fécond d'entre eux en termes de traductions baudelairiennes, n'a publié au total que neuf poèmes sur les 180 que comptent *Les Fleurs du Mal*). Par ailleurs, aucun des poètes principaux de la génération de l'État proprement dite – les poètes ayant émergé dans les années 1950 – n'a publié de traductions de poèmes des *Fleurs du Mal* (la traduction de Dahlia Ravikovitch du poème « L'invitation au voyage » – traduction de jeunesse d'ailleurs – n'a été publiée qu'une dizaine d'années après la mort de la poétesse).

Le contraste que je viens de dépeindre s'explique par des raisons d'ordre socioculturel et linguistique. Comme nous avons pu le voir, aucun des traducteurs hébraïques de Baudelaire n'a eu le français comme première langue (avec pour seule exception Moshe Katan, traducteur amateur d'un seul poème de Baudelaire, « Le Léthé »). Pour la plupart de ces traducteurs, le français n'était pas non-plus la principale langue de culture. En outre, beaucoup de traducteurs hébraïques de Baudelaire – toutes générations confondues – lisaient la poésie française en général, et l'œuvre baudelairienne en particulier, à travers le prisme, forcément déformant, d'autres cultures et d'autres langues – en premier lieu la culture russe (et dans une moindre mesure celle du yiddish et de l'allemand) et plus tard aussi l'anglais. La seule exception notable à cette règle est celle de la poétesse Esther Raab pour qui le français constituait la principale langue de culture et de lecture; or, les traductions baudelairiennes de cette figure très atypique de la poésie hébraïque n'ont été publiées qu'à titre posthume, bien des années après leur écriture, et n'étaient, selon toute vraisemblance, que des brouillons.

Signalons, en passant, la proportion relativement importante de traducteurs hébraïques de Baudelaire issus de Roumanie ou de Bessarabie (l'actuelle Moldavie), contrées dans lesquelles la culture française jouissait traditionnellement d'un grand prestige et où la langue du pays – le roumain – est une langue romane relativement proche du français. Il s'agit de Yakov Fichman, d'Eliahou Meitus et de Yehoshua Tan-Pai, ainsi que de Yona David, l'éditeur de l'anthologie *המקורילים* en 1962.

Parmi les traducteurs hébraïques de Baudelaire, on compte à la fois des traducteurs professionnels de poésie qui n'étaient pas poètes eux-mêmes, des auteurs-traducteurs canoniques, des auteurs-traducteurs secondaires, et des traducteurs amateurs, voire des traducteurs « de circonstance ». Toutefois, l'importance de Baudelaire dans l'histoire de la littérature de l'hébreu moderne est reflétée par le fait que, parmi les auteurs qui ont traduit ne serait-ce qu'un nombre restreint de poèmes des *Fleurs du Mal*, on compte des figures tout à fait éminentes appartenant aux différentes périodes de la poésie hébraïque moderne, parmi celles-ci : David Frishmann, Yakov Fichman, Esther Raab, Nathan Alterman, Léa Goldberg, Dahlia Rabikovitch ou encore Meir Wieseltier.

Les différentes traductions hébraïques des *Fleurs du Mal* effectuées tout au long de la période que j'ai examinée offrent un champ d'étude fécond pour retracer l'évolution des normes qui informaient l'activité traductionnelle de chacune des générations poétiques de l'hébreu moderne. Les conclusions de l'étude comparative des traductions (chapitre 3) sont détaillées à l'issue de chacune des analyses qui y sont incluses ; en-voici toutefois les points essentiels.

La situation historique singulière, ainsi que la philosophie du traduire de la première génération poétique de l'hébreu moderne – la génération de la Renaissance – se reflètent admirablement dans les propos déjà cités du poète Yakov Fichman, traducteur de deux poèmes des *Fleurs du Mal* : « Le traducteur [hébraïque] ne doit donc pas seulement être un homme de culture et de goût, mais aussi avoir une capacité exceptionnelle d'invention, car il doit concevoir et découvrir ce que le traducteur étranger trouve devant lui d'emblée et avec abondance. [...] Le traducteur

doit se faire le réformateur de la langue hébraïque, en être le novateur et le vivificateur, bien plus encore qu'un écrivain hébraïque. »¹⁰⁰⁹

Dans les traductions de Fichman – représentant principal de cette génération en ce qui concerne les traductions baudelairiennes – on constate en effet une tentative constante de créer un langage poétique nouveau. Scandées encore selon la prononciation ashkénaze de l'hébreu, mais rédigées avec une très grande habileté technique et musicale selon le système syllabo-tonique récemment mis en place de l'hébreu moderne, ses traductions sont relativement adéquates par rapport au texte-source sur les plans sémantique, structural et prosodique.

Parallèlement, ses textes témoignent d'un effort conscient pour former avant tout un beau poème hébraïque qui ressemblerait à beaucoup d'égards à la création poétique originale de l'auteur. Il s'agit donc, en fin de compte, d'une poétique traductionnelle dont l'approche est, par excellence, cibliste, comme c'est le cas de la plupart des traductions datant de l'époque de la Renaissance de l'hébreu moderne.

Dans sa traduction de « L'albatros » Fichman parvient à créer un texte autonome qui constitue un poème hébraïque à part entière (certes, dans le goût et selon les normes de son époque). Afin d'y arriver, il s'appuie, d'une part sur une sonorité habilement construite, et d'autre part sur un enchaînement d'allusions bibliques qui « épaississent » le texte en le rendant sémantiquement plus dense.

Cependant, à cause de l'emploi de l'hébreu ashkénaze et à cause d'autres traits lexicaux et stylistiques qui caractérisent l'hébreu du début du vingtième siècle, même les meilleures traductions de Fichman – comme celles des autres auteurs de la génération de la Renaissance – sont souvent perçues de nos jours comme foncièrement datées voire carrément archaïques.

Ajoutons à ce propos quelques mots au sujet des traductions baudelairiennes d'Esther Raab. Bien que composées au début des années 1920 (ce qui fait d'elles les contemporaines des traductions baudelairiennes de Fichman, même si leur première

¹⁰⁰⁹ Fichman Yakov, « A'l hatirgumim » (Sur les traductions), in : Fichman, 1959, *op. cit.*, p. 390–401.

parution ne date que de 1994), celles-ci ont une allure autrement moins « archaïque » et certainement plus conforme aux normes que régissent la poésie hébraïque actuelle. Ceci est dû non seulement au fait qu'elles ont été composées en vers libre mais aussi à leur style naturel, évitant toute préciosité, ainsi qu'à leur lexique relativement simple qui a su garder une fraîcheur surprenante. Toutefois, il s'agit de l'exception qui confirme la règle, car les traductions signées Raab ne présentent nullement les caractéristiques des textes rédigés par ses contemporains qui appartiennent – poétiquement aussi bien que culturellement et linguistiquement – à la génération de la Renaissance proprement dite.

Mon étude des traductions baudelairiennes effectuées par les auteurs de la génération moderniste confirme une grande partie des conclusions tirées par Even-Zohar dans son article sur le poème « Spleen » (« *Quand le ciel bas et lourd* ») de Baudelaire dans la traduction de Léa Goldberg. Ayant analysé en détail les traductions de deux des auteurs-traducteurs principales de cette génération (de Goldberg et d'Alterman) ainsi que celles d'auteurs-traducteurs plus mineurs (Zussman, Reichman, Tan-Pai), j'ai pu définir les caractéristiques essentielles de ces traductions poétiques, calquées sur ce qui fut nommé par Even-Zohar « le modèle russo-hébraïque ».

On constate certes une nette différence de qualité entre les traductions étudiées, quant à leur adéquation par rapport aux textes-sources et quant à leur valeur intrinsèque en tant que poèmes en hébreu. En effet, en termes de qualité poétique, la comparaison entre les traductions d'une poétesse de première importance comme Léa Goldberg et celles d'épigones comme Eliahou Meitus ou Yehoshua Tan-Pai ne peut que confirmer la très grande différence de valeur entre leurs textes respectifs. Toutefois, ce sont justement les traductions de moindre qualité esthétique – celles des auteurs-traducteurs plus mineurs – qui ont révélé de la manière la plus évidente les caractéristiques principales de la poétique traductionnelle de cette génération.

Tout comme dans leurs poèmes originaux, dans les traductions des auteurs-traducteurs appartenant à la génération moderniste, on observe une très stricte régularité métrique (le tétramètre anapestique très régulier, dans le cas des traductions de « La Mort des pauvres » par Goldberg et de « La géante » par Alterman, l'hexamètre iambique dans la plupart des autres cas). Cette régularité contribue à une

impression d'élégance et de fluidité, perçues selon le goût de l'époque comme des éléments indispensables de toute poésie digne de ce nom.

Mais l'élégance et la fluidité ont leur prix : la longueur invariable du vers nécessite un emploi fréquent de généralisations, souvent exprimées par le recours à toutes sortes de syntagmes figés – des expressions consacrées, des locutions, des clichés et des formules toutes faites – qui rendent le texte à la fois moins spécifique et plus prévisible. Dans les traductions les moins réussies, cette même régularité est également responsable d'un grand nombre de contorsions syntaxiques et d'anastrophes rendant le style du texte lourd et peu naturel.

Les traductions de ces auteurs reproduisent habituellement de manière plutôt adéquate la forme du texte-source. Au niveau structural, ils reproduisent dans la majorité des cas l'alternance, chère aux poètes russes et par conséquent aux tenants du « modèle russo-hébraïque » également, entre rimes masculines et féminines ; pour pouvoir y parvenir, malgré la relative rareté des rimes féminines en hébreu (dans la prononciation sépharade), les traducteurs de la génération moderniste se permettent parfois d'employer des mots rares ou des formes verbales peu usitées, voire des néologismes. En revanche, ils renoncent volontiers à d'autres éléments, sans doute moins essentiels à leurs yeux, comme la disposition adéquate des rimes. Quant à ces dernières justement, on a observé une certaine prédilection pour les rimes « modernistes » basées sur l'allitération, et une nette préférence pour les rimes riches ou satisfaisantes.

Au niveau stylistique, on remarque l'emploi fréquent d'un registre fortement littéraire qui ne tient pas forcément compte de celui de l'original. Au niveau sémantique, on a observé une tentative systématique d'explicitier les informations qui paraissent insolites ou obscures, ainsi qu'une certaine préférence pour les notions vagues et peu concrètes.

De manière générale, il s'agit de traductions orientées vers la langue-cible (target-oriented) ; sémantiquement et stylistiquement, elles tendent vers le pôle équivalent, alors qu'au niveaux formel et prosodique elles sont, pour la plupart, à placer du côté du pôle de l'adéquation.

À partir des années 1950 et 1960, le modèle poétique de la « pléiade moderniste » s'est trouvé âprement critiqué, puis remplacé par les poètes de la génération de l'État. Cette révolution des goûts s'est également introduite, tantôt tacitement tantôt de manière tout à fait explicite, dans le jugement prononcé par les chercheurs des années 1970 au sujet de la poétique traductionnelle de Léa Goldberg et des autres auteurs-traducteurs de sa génération. Dans l'actuelle étude j'ai tenté d'aborder les textes signés Goldberg ou Alterman avec un maximum de recul scientifique, persuadé qu'avec le temps et après les nombreuses vicissitudes subies par la poésie hébraïque depuis les années 1970, ces textes méritaient d'être réexaminés et réappréciés par la traductologie hébraïque.

En ce qui concerne les traductions des auteurs-traducteurs appartenant à la génération de l'État, leur trouver des caractéristiques communes s'est avéré une entreprise plus complexe. Certes, les traductions de Binyamin Harshav, d'Arie Sachs ou de Moshe Singer présentent bien des traits typiques de la poétique de leur génération : ainsi, d'un point de vue lexical, elles sont globalement plus proches du langage parlé ; d'un point de vue formel et structural, elles sont rarement rigoureuses ; enfin, d'un point de vue prosodique, elles sont moins régulières que les traductions des générations précédentes et, dans certains cas, se rapprochent du vers-librisme. Pourtant, ces traductions sont manifestement plus difficiles à classer selon un « modèle » qui leur serait commun comme c'était le cas de celles de leurs prédécesseurs de la génération moderniste.

On peut établir que le point commun principal entre les traductions baudelairiennes de la génération de l'État est le fait qu'il présentent une réaction consciente, parfois radicale, contre la poétique traductionnelle de la génération moderniste ; leurs tentatives pour rompre avec la poétique altermanienne ou goldbergienne sont en effet au fondement des pratiques traductionnelles des auteurs-traducteurs étudiés qui essaient, chacun à sa manière, de « faire du nouveau », pour reprendre le fameux adage de l'Américain Ezra Pound (*Make it new!*).

Ainsi, Moshe Singer propose au lecteur israélien un Baudelaire très accessible, facile à lire, presque contemporain. Contrairement à d'autres traducteurs de sa génération, il ne rompt pas avec la régularité métrique et il reproduit la forme du texte source assez adéquatement, même si sa maîtrise technique présente quelques défauts.

Dans le même temps, Singer emploie un lexique et une syntaxe relativement simples, et évite, de manière sans doute délibérée, l'emploi des syntagmes figés si caractéristiques de l'œuvre traductionnelle de la génération précédente. Son langage est plutôt concret, et sûrement moins vague que celui que toléraient les normes de la génération moderniste. On décèle sans difficulté sa détermination à éviter le style emphatique qui caractérisait parfois les traductions poétiques de ses prédécesseurs.

Or, afin d'échapper à une phraséologie vide, Singer opte systématiquement pour les termes les moins recherchés – même quand ceux-ci sont plus pauvres sur le plan connotatif ; dans son texte on ne trouve guère d'allusions aux textes juifs, ni d'évocations plus ou moins implicites de notions tirées de l'hébreu classique. Le « régime » stylistique imposé au texte entraîne des pertes importantes au niveau de la valeur et de la complexité poétique.

De toutes les traductions baudelairiennes effectuées par les auteurs-traducteurs de la génération de l'État, celles de Binyamin Harshav se rapprochent le plus du pôle adéquat. Harshav reproduit de manière remarquablement fidèle les aspects sémantiques et syntaxiques du texte-source, plus adéquatement peut-être que n'importe quel autre traducteur étudié, toutes générations confondues. Cette adéquation est pourtant bien moins évidente en ce qui concerne les aspects stylistiques, formels et prosodiques.

En effet, par réaction à la poétique traductionnelle de ses prédécesseurs, Harshav place l'adéquation sémantique et syntaxique très haut dans sa hiérarchie traductionnelle, au détriment des autres aspects ; Ceci, pour reprendre sa propre expression, afin que ses traductions ne donnent pas une impression « léa-goldbergienne ».

Enfin, dans le cas des traductions d'Arie Sachs, la réaction contre l'« altermanisme » est encore plus flagrante. Fidèle adhérent de la nouvelle école poétique de la génération de l'État, Sachs emploie un langage globalement proche de l'hébreu parlé et évite tout purisme linguistique. Sa syntaxe est plutôt naturelle, et il n'emploie qu'un nombre relativement restreint d'ajouts et de suppressions. Les modifications qu'il introduit dans le texte ont souvent pour fonction d'accentuer le caractère érotique de l'original ou de choquer le lecteur par l'emploi de termes

incongrus. Par ailleurs, il évite les locutions figées et les formules toutes faites et leur préfère l'emploi de termes indépendants et moins prévisibles.

Sachs prétendait faire des « poèmes sur les pas de... » plutôt que des traductions habituelles. Or, mon analyse démontre que, malgré cette prétention, il s'agit en réalité de traductions dans le sens traditionnel du terme, même si d'un point de vue prosodique elles sont peu adéquates aux textes-sources. Ses traductions peuvent être qualifiées de formellement hybrides : d'une part elles reproduisent la structure du poème-source, mais d'autre part elle ne reconstituent pas la régularité métrique ni la disposition rimique de l'original. Certes, Sachs ne renonce pas aux rimes ; mais les rimes qu'il utilise, souvent très répétitives, grammaticales dans la majorité des cas, sont trop attendues et trop monotones pour pouvoir susciter un véritable effet de surprise ou un intérêt musical. Ses choix formels et versificatoires confèrent à ses textes un caractère inégal, presque aléatoire. Malgré l'influence évidente du « vers-librisme » prêché par Nathan Zach et d'autres agents de la génération de l'État, il ne s'agit nullement de textes rédigés en vers libre ni d'imitations poétiques portant une empreinte personnelle. À l'évidence, Sachs met l'accent sur « le fond » au détriment de la forme, mais celle-ci semble, en fin de compte, plus négligée que libre, et donc esthétiquement défectueuse.

Au terme de l'étude de l'ensemble des traductions, on peut identifier quelques traits communs qui nous apprennent beaucoup sur la tradition de la traduction poétique en hébreu moderne en général. Parmi toutes les traductions étudiées (mais aussi parmi celles que je n'ai pas intégrées dans l'analyse comparative) il n'y en a aucune qui puisse être qualifiée de source-oriented (« sourcière »). Aussi diverses qu'elles soient, *toutes* les traductions sont – certes, avec des différences de degré – à classer du côté « cibliste ». Ceci est vrai pour les traductions des trois générations de l'hébreu moderne, toutes écoles et tous courants poétiques confondus.

Il est donc évident qu'aux yeux des traducteurs de poésie hébraïque, depuis la génération de la Renaissance et jusqu'à la fin du vingtième siècle, l'idéal et le défi ont toujours été la création d'un poème en hébreu qui aurait pour base le texte-source. Autrement dit, l'accent est systématiquement mis sur le texte hébraïque plutôt que sur le caractère étranger du texte et sur la culture dont il est issu. Cette omniprésente

norme, qui tire sa source de la culture slave et de la tradition russe de la traduction poétique, perdure donc bien après le déclin de l'influence russe sur la culture poétique de l'hébreu. Les traducteurs de la génération de l'État, malgré l'orientation anglo-américaine qui les caractérise en général, ont conservé cette norme fondamentale et ne l'ont pas remplacée par une tradition traductionnelle alternative.

Il en va de même pour l'adéquation formelle des traductions. Toutes les traductions – avec pour seule exception les versions d'Esther Raab, composées selon toute vraisemblance pour son usage personnel – conservent la forme générale des poèmes-source. La grande majorité d'entre elles en conservent également la versification et (avec plus ou moins d'exactitude) les schémas rimiques. Hormis le cas d'Esther Raab, on ne trouve aucune traduction composée en vers libres, même après les années 1950 et 1960, à savoir à une époque où l'emploi du vers libre dans les courants principaux de la poésie hébraïque devient la règle générale. Ceci est loin d'être le cas dans les pays anglophones, où depuis les débuts du modernisme poétique, l'on voit souvent des traductions de poésie classique versifiée et rimée composées en vers libre.

Par ailleurs, dans toute l'histoire des traductions des *Fleurs du Mal* en hébreu, je n'ai repéré *aucune* traduction en prose. Quoique peu étonnant dans le contexte de la poésie hébraïque moderne où l'on ne trouve que très peu de traductions prosaïques, ce fait est tout de même digne d'une attention particulière dans le cas de Baudelaire. Car on se rappelle ses propres traductions prosaïques de poèmes d'Edgar Poe, notamment sa célèbre version française du « Corbeau » de Poe, un poème extraordinairement musical, intégralement composée en trochées réguliers, et au schéma rimique particulièrement complexe.

Pour conclure, la traduction poétique hébraïque se révèle donc bien plus conservatrice – ou peut-être simplement plus lente à réagir – que la poésie écrite en hébreu. La présence de normes issues de la poésie russe s'avère bien plus persistante dans la traduction poétique que dans la création originale, même si le fameux « modèle russo-hébraïque » a perdu son emprise sur la poésie hébraïque depuis plus d'un demi-siècle.

La présente recherche ne constitue qu'une introduction au vaste sujet de la réception de la poésie française dans le contexte du polysystème des Lettres hébraïques, ainsi qu'à l'étude de l'évolution des normes de la traduction poétique en hébreu moderne. Bien des questions restent ouvertes et nécessiteront des études supplémentaires pour pouvoir y répondre. Je voudrais indiquer quelques pistes qui me semblent particulièrement intéressantes et auxquelles j'envisage de me confronter dans la suite de mes recherches :

1. Les nombreux contacts de la poésie hébraïque avec la poésie baudelairienne n'ont jamais fait l'objet d'une étude systématique couvrant les différentes périodes de la littérature en hébreu moderne. S'il existe un nombre relativement important d'études qui traitent ponctuellement de l'influence de Baudelaire sur Bialik ou Alterman (ainsi qu'un nombre bien plus restreint d'études sur les traces baudelairiennes dans l'œuvre de Yakov Steinberg et d'Avraham Shlonsky), les contacts d'autres poètes de l'hébreu moderne avec *Les Fleurs du Mal* n'ont en revanche jamais été étudiées systématiquement.

Cette lacune est particulièrement regrettable en ce qui concerne d'autres auteurs de la génération de la Renaissance (en dehors donc de la poésie de Bialik et de Steinberg), dans l'œuvre desquelles on peut trouver une abondance de motifs et de notions liées à l'œuvre de Baudelaire. Ainsi, dans le cadre de la présente étude j'ai tenté de mettre en lumière quelques-uns des liens évidents qui rattachent l'œuvre de Zalman Schneour à la poésie baudelairienne (liens qui n'ont pas été notés par la recherche israélienne) ; mais une analyse qui tiendrait compte de l'intégralité de la poésie de Schneour et de ses contemporains dépasserait les limites prescrites à la présente thèse. Bien sûr, les rapports avec Baudelaire de poètes des générations ultérieures méritent également d'être étudiés et appréciés plus amplement.

Une telle étude devrait tenir compte, en plus des questions thématiques et sémantiques, qui jusqu'à présent ont constitué l'objet quasi-exclusif des articles sur ce

sujet, les aspects prosodiques, rythmiques et formels de l'influence baudelairienne dans le contexte de la poésie hébraïque.

Enfin, il serait intéressant d'élargir le corpus pour y inclure d'autres ouvrages baudelairiens et notamment *Les petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)* afin d'étudier aussi la réception et l'influence de cet ouvrage – et plus généralement, du genre littéraire du poème en prose) sur les poètes et les auteurs de prose des premiers temps de l'hébreu moderne.

2. À partir des années 1990 et, de manière encore plus flagrante, au début du XXI^e siècle, on constate un grand regain d'intérêt pour l'œuvre de Baudelaire en Israël. Celui-ci se manifeste à la fois par la publication de nouvelles traductions d'une partie de ses ouvrages et par l'influence vivifiée que sa poésie exerce sur l'œuvre de quelques jeunes auteurs israéliens. Des traces évidentes d'une influence baudelairienne peuvent en effet être repérées dans l'œuvre de poètes comme Shimon Adaf, Anna Herman ou encore l'auteur de ces pages.

Ce regain d'intérêt vient après quatre ou cinq décennies pendant lesquelles l'influence de la poésie symboliste en général et de l'œuvre baudelairienne en particulier avait sensiblement décliné. Par ailleurs, le nouveau regard porté par des poètes israéliens contemporains sur la poésie baudelairienne semble concerner désormais les aspects formels et prosodiques de son œuvre, au moins autant que ses aspects thématiques et stylistiques.

Cette présence renouvelée de Baudelaire dans le polysystème de la littérature israélienne dépasse la période que j'ai examinée dans le cadre de cette thèse, et elle reste encore à étudier et à apprécier. N'ayant jusqu'à présent fait l'objet que de quelques lectures très partielles, cet intéressant phénomène littéraire mérite d'être considéré en détail, dans le contexte d'une recherche qui tiendrait compte également des données socioculturelles et linguistiques de la nouvelle génération des poètes israéliens, celle qui succède donc à la génération de l'État.

3. Un grand nombre de nouveaux traducteurs de poésie se sont mis à publier en Israël à partir des années 1980 et 1990. Les rapports que ceux-ci entretiennent avec

la poésie traductionnelle des générations précédentes, et surtout avec celle de la génération de l'État, sont souvent de nature dialectique.

Dans le cadre de la présente thèse, nous avons vu l'exemple d'Aminadav Dykman dont j'ai considéré en détail la poésie traductionnelle. Mais il y a tout lieu à consacrer un examen approfondi à l'activité d'autres traducteurs nés dans les années 1950-1980 afin d'établir l'horizon traductif de cette nouvelle génération, toute hétéroclite qu'elle soit, et de tracer les caractéristiques principales de son œuvre.

4. L'histoire de la réception d'autres poètes français dans le contexte de la poésie hébraïque reste – à quelques rares exceptions près – une *terra incognita* pour la recherche littéraire israélienne. Ceci est également vrai pour l'étude de l'histoire des traductions de la poésie française en hébreu moderne laquelle, à l'exception de quelques récents articles signés Aminadav Dykman, n'a jamais été l'objet d'une appréciation systématique et scrupuleuse.

Il serait notamment intéressant d'étudier les différentes facettes de la réception d'autres poètes francophones symbolistes et néo-symbolistes qui ont exercé une influence durable sur la poésie de l'hébreu moderne (en particulier sur les poètes appartenant à ses deux premières générations) et qui ont fait l'objet de traductions hébraïques importantes. C'est le cas, par exemple, de Paul Verlaine dont la célèbre « Chanson d'automne » dans la version hébraïque de Zeev (Vladimir) Jabotinsky est communément regardée comme un classique de la traduction poétique en hébreu, et dont d'autres poèmes ont été traduits par Rachel Bluvstein, Léa Goldberg, Shimon Sandbank et Aminadav Dykman ; ou encore du symboliste belge Emile Verhaeren dont l'influence sur l'œuvre de poètes comme Yakov Fichman, Nathan Alterman ou Avraham Shlonsky est évidente.

Pour finir, j'espère que la présente thèse pourra servir à de futures recherches sur les nombreux contacts de la poésie hébraïque moderne avec la poésie européenne en général et avec les œuvres poétiques françaises en particulier, dont les études comparatives et traductologiques me tiennent particulièrement à cœur.

Bibliographie

Sources primaires

1. Poésie, prose, essais, journaux intimes...

Alterman Nathan, 1984, *Makhbarot Alterman kerekh bet : shirim 1931-1935* (Les cahiers d'Alterman, tome 2 : poésies 1931-1935), [éd. Dorman M.], Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 188 p. (en hébreu).

Alterman Nathan, 1999, *Shirim mishekvar : kokhavim bakhutz, simkhat a'niim, shirey makot mitzrayim* (Poèmes d'autrefois : les étoiles dehors, la joie des pauvres, les poèmes des plaies d'Egypte), [éd. Shavit Uzi], Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 270 p. (en hébreu).

Baudelaire Charles, 1975-1976, *Œuvres Complètes* [texte établi, présenté et annoté par Pichois Claude], Gallimard NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1763 p. [2 tomes].

Baudelaire Charles, 1994, *Les Fleurs du Mal*, [édition établie par Adam Antoine], Classiques Garnier, Paris, 560 p. [première édition : 1959].

Baudelaire Charles, 1991, *Les Fleurs du Mal*, [édition établie par Dupont Jacques], Flammarion, Paris, 371 p.

Bialik Haim Nahman, 2004, *Hashirim* (Les poèmes), [éd. Holtzman Avner], Dvir, Or Yehuda, 559 p. (en hébreu).

Bialik Haim Nahman, 1960, *Kol shirey H.N Bialik : shirim, mizmorim ufizmonot, shirot* (Tous les poèmes de H.N Bialik : poésies, chansons et long poèmes), Dvir, Tel-Aviv, 417 p. (en hébreu).

Bialik Haim Nahman, 1959, « Shiratenu Hatzeira » (Notre jeune poésie), in : *Divrey sifrut* (Sur la littérature), Dvir, Tel-Aviv, p. 141–158 (en hébreu).

Bialik Haim Nahman, 2000, *Shirim beidish, shirey yeladim, shirey hakedasha* (Poèmes en yiddish, poèmes pour les enfants, poèmes-dédicaces), [éd. Dan Miron], Dvir, Tel-Aviv, 720 p. (en hébreu et yiddish).

Bialik Haïm Nahman, 2004, *Un voyage Lointain, poèmes* [traduits de l'hébreu par Ariane Bendavid], Editions Stavit, Paris, 379 p.

Carmi T. (éd.), 1981, *The Penguin Book of Hebrew Verse*, Penguin Classics, New York, 608 p.

Fichman Yakov, 1910, *Agadot veshirim* (Légendes et poèmes), Merkaz, Varsovie, 32 p. (en hébreu).

Fichman Yakov, 1951, *Amat habinyan : sofrey Odessa* (Les fondations de l'édifice : les écrivains d'Odessa), Mosad Bialik, Jérusalem, 581 p. (en hébreu).

Fichman Yakov, 1938, *Anshey Besora : sheva masot* (Hommes de bonne-nouvelle : sept essais), Mosad Bialik, Jérusalem, (en hébreu).

Fichman Yakov, *A'rugot : divrey shira uproza* (Plates-bandes : poésie et prose), Mosad Bialik, Jérusalem, 1954, 399 p. (en hébreu).

Fichman Yakov, 1952, *Bney Dor : mesaprim, meshorerim, ishim* (Contemporains : écrivains, poètes, personnalités), A'm O'ved, coll. Ledor, Tel-Aviv, 360 p. (en hébreu).

Fichman Yakov, 1911, *Givo'lim* (Tiges), Tushiya, Varsovie, 143 p. (en hébreu).

Fichman Yakov, 1945, *Peat Sade* (Lisière de champs), Schocken, Jérusalem–Tel-Aviv, 239 p. (en hébreu).

Fichman Yakov, 1953, *Regnboygn : zikhroynes, eseyen un lider* (Arc-en-ciel : souvenirs, essais et poèmes), [éd. Batashansky Yankef et Gruzman Y.L.], Basaraber landslayt-fareyn in Argentine, Buenos-Aires, 348 p. (en yiddish).

Fichman Yakov, 1914, *Shirim* (Poèmes), Zentral, Varsovie, 143 p. (en hébreu) [réédition sous un nouveau titre de Fichman, 1911].

Fichman Yakov, 1934, *Yemey shemesh : poemot* (Jours de soleil : poèmes longs), Stybel, Tel-Aviv, 222 p. (en hébreu).

Fichman, 1959, *Kitvey Yakov Fichman* (Les œuvres de Yakov Fichman), Dvir, 401 p. (en hébreu).

Frishmann David, 1929-1935, *Kol kitvey* (Œuvres complètes), [9 volumes], Lili Frishman, Varsovie – New York (en hébreu).

Gnessin Uri Nissan, 1982, *Kol Ktavav*, kerekh bet : shirim, maamarim, tirgumim (Œuvres complètes, tome 2 : poèmes, articles, traductions), [éd. Zmora Israel et Miron Dan], Sifriyat Po'lim, Tel-Aviv (en hébreu). [Réédition des traductions de cinq poèmes en prose de Baudelaire, p. 52–60].

Goldberg Léa, 1982, *Mikhtavim minsia' meduma* (Lettres d'un voyage imaginaire), Sifriyat Po'lim, Tel-Aviv, 78 p. (en hébreu)[première édition 1937].

Goldberg Léa, 2009, *Naa'rot i'vriyot : mikhtevey Lea Goldberg min haprovintzya 1923-1935* (Jeunes femmes hébraïques : les lettres de province de Léa Goldberg, 1923-1935); [éd. Ticotsky Giddon et Weiss Yifat], Sifriyat Po'lim, Bnei Brak, 320 p. (en hébreu).

Goldberg Léa, 1942, *Shir Bakfarim* (Un chant dans les villages); Dfus hanakdan, Tel-Aviv, 21 p. (en hébreu).

Goldberg Léa, 1986, *Shirim* (Poésies), [éd. Tuvia Rübner ; 3 vol.], Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, (en hébreu) [édition revue et corrigée].

Goldberg Léa, 1946, *Vehu haor* (Et c'est lui la lumière), Sifriyat Poa'lim, Merkhavya, 243 p. (en hébreu).

Goldberg Léa, 2005, *Yomaney Lea Goldberg* (Les journaux intimes de Léa Goldberg), [éd. Aharoni Rachel et Aharoni Arie], Sifriyat Poa'lim, Bnei Brak, 633 p. (en hébreu).

Grinberg Uri Tsvi, 1991, *Kol ktavav* (Œuvres complètes), [tome 1], [éd. Dan Miron], Mosad Bialik, Jérusalem, 183 p. (en hébreu).

Harshav Benjamin [Binyamin] (éd.), 2000, *Shirat hatkhiya hai'vrit, antologia historit bikortit* (La poésie de la renaissance hébraïque, une anthologie critique et historique), Hauniversita Haptukha, Tel-Aviv, 2 vol. (en hébreu).

Harshav Benjamin [sous le pseudonyme Gabi Daniel], 1990, *Shirey Gabi Daniel* (Poèmes de Gabi Daniel), Sifrey Siman Kria, Tel-Aviv, 176 p. (en hébreu).

Hugo Victor, 1982, *Les chansons des rues et des bois*, Gallimard Poésie, Paris, 448 p.

Ibn Gabirol Shlomo, 2007, *Shirim* (Poèmes), [éd. Levin Israel], Hahotzaa Laor shel universitat Tel-Aviv, Coll. Tor Hazahav, 317 p. (en hébreu).

Lowell Robert, 1961, *Imitations*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 149p.

Mallarmé Stéphane, 1992, *Poésies* [édition de Bertrand Marchal], Gallimard poésies, Paris, 298 p.

Meitus Eliahou, 1967, *Biktze hagesher hasheni : sonetot* (Au bout de l'autre pont : sonnets), E'ked, Tel-Aviv, 59 p. (en hébreu).

Meitus Eliahou, 1961, *Trioletim* (Triolets), E'ked, Tel-Aviv, 104 p. (en hébreu).

Nordau Max, 2009, *Dégénérescence*, L'Âge d'homme, coll. Idea, Lausanne, 400 p. [traduit de l'allemand par Auguste Dietrich].

Pound Ezra, 1963, *Translations*, New Directions, New York, 448p.

Raab Esther, 1930, *Kimshonim : shirim* (Ronces : poèmes), Hedim, Tel-Aviv, 58 p. (en hébreu).

Rabikovitch Dahlia, 2010, *Kol hashirim* (Toute la poésie), [éd. Giddon Ticotsky et Uzi Shavit], Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 401 p. (en hébreu).

Rabikovitch Dahlia, 1976, *Tehom kore* (L'appel du gouffre), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 63 p. (en hébreu) [recueil de poésies et de traductions poétiques].

Sachs Arie, 1981, *Hasefer Havarod* (Le livre rose), Dvir, Tel-Aviv, 52 p. (en hébreu).

- Sachs Arie, 1988a, *Kalut hadaa't : reshimot ishiyot a'l teatron* (La légèreté de l'esprit : notes personnelles sur le théâtre), Zmora-Bitan, Tel-Aviv, 184 p. (en hébreu).
- Sachs Arie, 1988b, *Kohal : shirim 1954-1987* (Alcool : poèmes 1954-1987), Schocken, Tel-Aviv, 82 p. (en hébreu).
- Sachs Arie, 1976, *Pardes : shirim* (Verger : poèmes), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 61 p. (en hébreu).
- Sachs Arie, 1978, *Reikanut hakhayim, matzavo shel haadam a'l pi Samuel Djonson* (Le néant de l'homme : la condition humaine selon Samuel Johnson), Magnes, Jérusalem, 110 p. (en hébreu).
- Sachs Arie, 1973, *Ze haya yofi* (C'était une beauté), Sifrey A'khshav, Tel-Aviv, 24 p. (en hébreu).
- Schneour Zalman, 1958, *Shirim* (poèmes), Dvir, Tel-Aviv, 441 p. (en hébreu).
- Shakespeare William, 2008, *Complete Sonnets and Poems*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 768 p.
- Shlonsky Avraham, 1971, *Ktavim* (Ecrits), [10 vol.], Sifriyat Poa'lim, Merkhavia – Tel-Aviv, (en hébreu).
- Singer Moshe [Hanaa'mi], 1960, *Shirim ktanim* (Petits poèmes), Makhbarot lesifrut, Tel-Aviv, 112 p. (en hébreu).
- Steinberg Yakov, 1959, *Kol kitvey* (Œuvres complètes), Dvir, Tel-Aviv, 432 p. (en hébreu).
- Steiner George (éd.), 1966, *Poem into Poem, World Poetry in Modern Verse Translation*, Penguin Books London, 334 p.
- Tchernikhovsky Shaul, 1990-2003, *Kol Kitvey Shaul Tchernikhovsky* (Œuvres complètes de Shaul Tchernikhovsky), A'm O'ved, Tel-Aviv [en 8 volume], (en hébreu) [les tomes 3–8 sont consacrés aux traductions de poésie épique, lyrique et dramatique].
- Tsemach Shlomo, 1921, *Eliahu Margalit* (Eliahu Margalit), Editions Yehudia, Varsovie, 177 p. (en hébreu).
- Verhaeren Emile, 2016, *Les forces tumultueuses (éd. 1902)*, Hachette livres BNF, Paris, 194 p.
- Wieseltier Meir, 1984, *Kitzur shnot hashishim, shirim 1959-1972* (Les années soixante abrégées, poèmes 1959-1972), Sifrey siman kria et Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 198 p. (en hébreu).
- Zach Nathan, 2011, *Hashira shemeever lamilim : teoria uvikoret 1954-1973* (La poésie au delà des mots : théorie et critique 1954-1973), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 477 p. (en hébreu).

Zach Nathan, 1966, *Zman veritmus etzel Bergson uvashira hamodernit* (Temps et rythme chez Bergson et dans la poésie moderne), Alef, Tel-Aviv, 74 p. (en hébreu).

Zussman Ezra, 1971, *Atzey tamid* (Arbres éternels), Sifriyat Poa'lim, Merkhavia Tel-Aviv, 284 p. (en hébreu).

2. Traductions en hébreu (en volume et dans la presse littéraire, organisées selon les noms des traducteurs)

Alterman Nathan (trad. et éd), [Auteurs anonymes,] 1959, *Baladot yeshanot veshirey zemer shel angliya uskotland* (Vieilles ballades et chansons d'Angleterre et d'Écosse), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 128 p. (en hébreu).

Alterman Nathan (trad.), [Baudelaire Charles,] 1977, « Hanfila » et « Hafakhim » (La géante et Réversibilité), *A'khshav* n° 35-36, p. 184–185 (en hébreu) [traductions reprises dans Alterman 1984]

Alterman Nathan (trad.), [Molière,] 1993, *Gam hu baatzilim* (Le Bourgeois gentilhomme), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 111 p. (en hébreu).

Alterman Nathan (trad.), [Molière,] 1965, *Don Djuan* (Dom Juan), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 81 p. (en hébreu).

Alterman Nathan (trad.), [Molière,] 1967, *Hakamtzan* (L'avare), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 103 p. (en hébreu).

Alterman Nathan (trad.), [Molière,] 1965, *Hakhole hamdume* (Le malade imaginaire), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 109 p. (en hébreu).

Alterman Nathan (trad.), [Racine Jean,] 1943, *Fedra : tragedya* (Phèdre : tragédie), Makhbarot lesifrut, Tel-Aviv, 123 p. (en hébreu).

Amossy Ruth et Yaron Iris (éd.), 1992, *Dada Vesurealizm betzarfat* (Dada et surréalisme et France), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 352 p. [volume contenant la traduction de textes extraits des *Paradis artificiels*]

Avineri Ido (trad.), [Baudelaire Charles,] 28.6.1957, « Hayasu'r » (L'albatros), *Haboker*, (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, p. 15].

Avineri Ido (trad.), [Baudelaire Charles,] 20.11.1953, « Mitat haohavim » (La Mort des amants), *Zmanim*, (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, p. 36].

Barak Aviva (trad.), [Baudelaire Charles,] 1992, « A'l odot hayayin vehakhashish » (Du vin et du haschisch), in Amossy Ruth et Yaron Iris (éd), p. 32–35 (en hébreu) [Traduction de textes extraits des *Paradis artificiels*].

Bertini K.A (trad.), [Baudelaire Charles,] 1989, « Khamisha shirim » (Cinq poèmes), *Moznayim* 63-3, (en hébreu) [traductions des poèmes « Le Chat », « Semper eadem », « Le Revenant », « Lola de Valence » et « Les Métamorphoses du vampire » de Baudelaire].

Bialik Haim Nahman (trad.), [Cervantes Miguel de,] 1922, *Don kishot ish la mancha* (Don Quichotte homme de la Mancha), Targeman, Odéssa, 132 p. (en hébreu) [Version abrégée de Don Quichotte].

Bialik Haim Nahman (trad.), [Schiller Friedrich,] 1954, « Vilhelm Tel » (Guillaume Tell), in : *Mivkhar tirgumey Bialik* (Un choix des traductions de Bialik), Dvir, Tel-Aviv, 124 p. (en hébreu).

David Yona (éd.), 1961, *Hamekulalim, mishirey Sharl Bodler, Pol Verlen, Artur Rambo* (Les maudits, choix de poèmes de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud), E'ked, Tel-Aviv, 86 p. (en hébreu).

Dykman Aminadav (trad.), [Verlaine Paul,] 2010, *67 shirim* (67 poèmes), Karmel, Jérusalem, 180 p. (en hébreu).

Dykman Aminadav (trad. et éd.), 2002, *Dor sheli khaya sheli : misshirat rusya bamea hae'srim* (Mon siècle ma bête : une anthologie de la poésie russe du 20ème siècle), Schocken, Tel-Aviv, 444 p. (en hébreu).

Dykman Aminadav (trad.), [Baudelaire Charles,] 2003, « Hamasuot » et « A'l Taso bevet haasurim shel Ejen Delacrua » (« Les Phares » et « Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix »), in Frenkel et Katz [Baudelaire] , p. 8–11 (en hébreu).

Dykman Aminadav (trad.), [Auden Wystan Hugh,] 1998, *Magen akhiles veshirim akherim* (Le bouclier d'Achilles et autres poèmes), Karmel, Jérusalem, 188 p. (en hébreu).

Dykman Aminadav (trad.), [Baudelaire Charles,] 10.10.1997, « Mot haa'niim » (La Mort des pauvres), *Haaretz*, (en hébreu).

Dykman Aminadav (trad. et éd.), 1996, *Shirat hakokhavim : antologya mishirat tzarfat bamea hatet-zayin* (Le chant des étoiles : une anthologie de la poésie française du 16ème siècle), Karmel, Jérusalem, 544 p. (en hébreu et en français).

Fichman Yakov (trad.), Régnier Henri de,] 22.1.1913, « A'l sfat hayam » (Sur la grève), *Hapoe'l hatzai'r*, p. 10 (en hébreu).

Fichman Yakov (trad.), [Verhaeren Emile,] Juin 1920, « Bisha't e'rev » (un soir), *Maa'barot* 42, Jaffa, p. 213–214 (en hébreu).

Fichman Yakov (trad.), [Goethe Johann Wolfgang Von,] Tamuz-Elul 1920, « Elegyot romiyot » (Élégies Romaines), *Hatkufa* n° 8, Tel-Aviv, p. 219–232 (en hébreu) [traduction de neuf des élégies romaines de Goethe].

Fichman Yakov (trad.), [Goethe Johann Wolfgang Von,] Tevet-Adar 1921, « Elegyot romiyot » (Elégies Romaines), *Hatkufa* n° 10, Tel-Aviv, p. 111–128 (en hébreu) [traduction de onze des élégies romaines de Goethe].

Fichman Yakov (trad.), [Baudelaire Charles,] Printemps 1926, « Haalbatros » (L'albatros), *Hedim* 4, p. 68–69 (en hébreu).

Fichman Yakov [Signé ע"י] (trad.), [Baudelaire Charles,] Août 1919a, « Hatamot » (Correspondances), *Maa'barot* vol.1;1, Jaffa, p. 77 (en hébreu).

Fichman Yakov (trad.), [Hugo Victor,] 1954, « Hazorea' » (Le semeur), in : Fichman, p. 54. (en hébreu) [Traduction du poème « Saison de semailles, le soir », du recueil *Chansons des rues et des bois*].

Fichman Yakov (trad.), [Hebbel Friedrich,] 1922, *Hordus umiriam : trgedya* (Hérode et Mariamne : tragédie), Stybel, Tel-Aviv, 216 p. (en hébreu).

Fichman Yakov (trad.), 1925, « Min halirika hagermanit » (Choix de poésies lyriques allemandes), *Hatkufa* n° 23, Tel-Aviv, p. 238–244 (en hébreu).

Fichman Yakov (trad.), [Jakobsen J.P.,] 1929, *Mogens : sipurim, shirim, agadot* (Mogens : récits, poèmes, contes), Stybel, Tel-Aviv, 160 p. (en hébreu).

Fichman Yakov (trad.), [Hesse Hermann,] 1932, *Narcisse vegoldmund* (Narcisse et Goldmund), Omanut, Tel-Aviv, 423 p. [3 tomes] (en hébreu).

Fichman Yakov (trad.), [Hölderlin Friedrich,] Juin 1920, « Shirey Helderlin » (poèmes de Hölderlin), *Maa'barot*, p. 77–78 (en hébreu) [traduction de cinq poèmes de Hölderlin].

Fichman Yakov (trad.), [France Anatole,] 1947, *Yeladim viladot : sipurim min hasade umin hai'r* (Garçons et filles, contes de la campagne et de la ville), Stybel, Tel-Aviv, 95 p. (en hébreu).

Frenkel Micha (trad.), [Baudelaire Charles,] 1983, « Hayayin vehakhashish » (Le vin et le Haschisch), *Proza* n° 66-67, p. 17 (en hébreu) [Traduction de textes extraits des *Paradis artificiels*].

Frenkel Micha et Katz Avi (trad.), [Baudelaire Charles,] 2003, *Tzayar hakhayim hamodernim : mivkhar ktavim estetiim* (Peintre de la vie moderne : choix d'écrits en esthétique), Sifriyat Poa'lim, Coll. Tea'mim, Tel-Aviv, 136 p. (en hébreu).

Fridland H.A [Hyman Abraham], 1939, *Sonetot* (Sonnets), O'gen A'l yad hahistadrut hai'vrit beamerika, Tel-Aviv, 128 p. (en hébreu) [avec deux sonnets de Baudelaire traduits en hébreu par l'auteur : « bohémim nodedim », Bohémiens en voyage, et « khayey kedumim », La vie antérieure; les deux traductions sont reprises dans David, 1961).

Frishmann David (trad.), [Baudelaire Charles,] 3.5.1909, « Misipurey Sharl Bodler » (Des récits de Charles Baudelaire), in *Haboker* n° 101, Varsovie (en hébreu).

[traduction des poèmes en prose « Le chien et le flaçon », « Le désespoir de la vieille » et « Enivrez-vous »]

Frishmann David (trad.), [Baudelaire Charles,] 8.5.1909, « Misipurey Sharl Bodler » (Des récits de Charles Baudelaire), in *Haboker* n° 106, Varsovie, (en hébreu). [traduction des poèmes en prose « Les yeux des pauvres », « L'étranger » et « Les projets »]

Frishmann David, (trad.), [Baudelaire Charles,] 17.5.1904, « Yehi baasher ihye – verak mikhutz lao'lam » (Any Where out of this world), *Hador* n° 14, Cracovie, p. 29–30 (en hébreu).

Gila'di David (trad.), 1989, *Mishirey Sharl Bodler* (Poèmes de Charles Baudelaire), E'ked, Tel-Aviv, 92 p. (en hébreu).

Gildin Ilya (trad.), [Baudelaire Charles,] 1986, « La Fanfarlo » (La Fanfarlo), *Siman Kria* n° 18, p. 122–144 (en hébreu).

Gnessin Uri Nissan (trad.), [Baudelaire Charles,] 1911, « Poemot ktanot biproza » (Petits poèmes en prose), *Maa'barot* 1, Jaffa, p. 69–77 (en hébreu). [Traductions de cinq poèmes en prose].

Goldberg Léa (trad.), [Molière,] 1966, *Bet sefer lenashim* (L'Ecole des femmes) , Mosad Bialik, Tel-Aviv, 111 p. (en hébreu).

Goldberg Léa (trad.), [Baudelaire Charles,] 6.3.1947a, « Hasumim » et « Spleen » (Les aveugles et Spleen), *I'tim*, p. 2 (en hébreu).

Goldberg Léa (trad.), 1975, *Kolot rekhokim ukrovim : tirkumey shira* (Voix lointaines et proches : traductions de poésie) [éd. Rübner Tuvia], Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, 244 p. (en hébreu).

Goldberg Léa (trad. et éd.), 1957, *Luakh haohavim : leket shirey ahava mishirat israel vehea'mim leyud-bet khodshey hashana* (Le calendrier des amoureux : une sélection de poèmes d'amour de la poésie hébraïque et étrangère pour les douze mois de l'année), Amikhai, Tel-Aviv, 155 p.

Goldberg Léa (trad.), [Pétrarque,] 1953, *Mivkhar shirim, khayav utkufato* (Un choix de poèmes, sa vie et son œuvre), Hakibuts haartzim hashomer hatzai'r, Merkhavya, 162 p. (en hébreu) [traductions de poèmes de Pétrarque suivies d'un essai de Goldberg].

Goldberg Léa (trad.), [Baudelaire Charles,] 31.5.1957a, « Mot Haa'niim » (La Mort des pauvres), *A'l hamishmar, hadaf lesifrut*, p. 2 (en hébreu).

Goldberg Léa (trad.), Février 1976 , « Ronsar » (Ronsard), *Siman Kria* n° 5, Tel-Aviv, p. 447 (en hébreu) [traduction d'un sonnet sans titre de Ronsard, découverte par Reuven Tsur].

Gordon Samuel Leyb (trad.), [Jean de la Fontaine,] 1906, *Meshalim nivkharim* (Fables choisis), Tushiya, Cracovie et Varsovie, 38 p. (en hébreu).

Harshav Benjamin [H. Binyamin] (trad.), [Baudelaire Charles,] Mai 1979, « Haalbatros » (L'albatros), *Siman Kria* n° 9, p. 118 (en hébreu) [première version d'une traduction reprise dans Harshav, 1991).

Harshav Benjamin [Binyamin] (trad. et éd.), 1990, *Shira Modernit : mivkhar tirgumim* (Poésie moderne : choix de traductions), A'm O'ved, Tel-Aviv, 387 p. (en hébreu).

Heftman Yosef (trad.), [Baudelaire Charles,] juin 1919, « Mot dodim » (La Mort des amants), in *A'rakhim* n° 1, Varsovie, p. 23 (en hébreu).

Katan Moshe (trad.), [Baudelaire Charles,] 10.6.1955, « Pura sar hashikhekha » (Pura maître de l'oubli) [traduction du poème « Le Léthé »], *Masa*, (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, p. 38).

Keisari Uri, 31.10.34, « Keitzad khayim etzlenu pirkhey hara' » (Comment les fleurs du mal vivent-elles chez nous), *Doar Hayom*, p. 3 (en hébreu) [article de faits divers où figure une traduction partielle du poème de Baudelaire « Delphine et Hyppolyte », sans titre].

Keshet Yeshurun (trad.), [Baudelaire Charles,] 1957, « Haadam Vehayam » (L'homme et la mer), *Molad* n° 109-110, p. 347 (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, p. 22).

Manor Dory (trad.), [Valéry Paul,] 2011, *Bet hakvarot hayami umivkhar hirhurim a'l hashira* (Le cimetière marin suivi d'un choix de réflexions sur la poésie), Nahar Sfarim, 85 p. (en hébreu). [avec une double traduction du poème de Valéry : une traduction prosaïque et une traduction rimée et versifiée].

Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] 2003, *Ganey hae'den hamlakhutiim* (Les paradis artificiels), Miskal Yediot sfarim, Tel-Aviv, 197 p. (en hébreu).

Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] 12.9.2012, « Haahava doma meod lei'nuyim o lenituakh khirurgi », (L'amour ressemble fort à une torture ou à une opération chirurgicale), *Haaretz* (en hébreu) [Traduction d'un extrait de « Fusées » de Baudelaire].

Manor Dory (trad.), [Mallarmé Stéphane,] 2011, *Haraa'm hailem : mivkhar shirim* (La foudre muette : un choix de poèmes), Hakibutz hameukhad, Bnei Brak, 166 p. (en hébreu). [avec une préface du traducteur sur les défis de la traduction en hébreu d'une poésie particulièrement complexe].

Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] 1997a, *Hasplin shel pariz, shirim ktanim biproza* (Le Spleen de Paris, petits poèmes en proze), Miskal Yediot sfarim, Tel-Aviv, 135 p. (en hébreu).

Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] Avril 2013, « Libi bemaarumav » (Mon cœur mis à nu), *Ó* n° 9, p. 53–64 (en hébreu).

Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] 1997b, *Pirkhey Hara' : mivkhar shirim* (Les Fleurs du Mal : un choix de poèmes), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 112 p. (en

hébreu) [avec une préface du traducteur sur le rôle de Baudelaire dans la poésie hébraïque actuelle et sur les défis de la traduction de son œuvre].

Meitus Eliahou, (trad.), [Baudelaire Charles,] 1962, *Pirkhey Haroa'* (Les Fleurs du Mal), Tchatchik, Tel-Aviv, 315 p. (en hébreu).

Raab Esther, 1994, *Kol haproza, venosfu a'leha tirgumey meshorerim veshirey yeladim* (Toute la prose, suivie de traductions de poésies et de poèmes pour les enfants), [éd. Ehud Ben-Ezer], Astrolog, Hod Hasharon, 509 p. (en hébreu) [cinq traductions de poèmes des *Fleurs du Mal*, p. 463–468).

Raban N. [Nehemia] (trad.), [Baudelaire Charles,] 1948, *Poemot ktanot biproza* (Le Petits poèmes en proze), Hakibutz haartzi hashomer hatzai'r, Merkhavia, 126 p. (en hébreu).

Rabikovitch Dahlia (trad.), Juin 2016, « Shlosa tirgumey shira gnuzim » (Trois traductions de poésie inédites), *Ô* n° 13, p. 207–208 (en hébreu) [trois traductions dont « L'invitation au voyage » de Baudelaire].

Régnier Henri de, 2012, *Les médailles d'argile, poèmes [éd. 1900]*, Hachette livres BNF, Paris, 254 p.

Reich Asher (éd.), 2000, *Hanshika mibaa'd lamitpakhat : mivkhar hashvaot tirgumey shira* (Le baiser à travers le mouchoir : une sélection de traductions poétiques comparées), A'm O'ved, Tel-Aviv, 240 p. (en hébreu).

Reichman Hanania (trad. et éditeur), 1964, *Mishirat hao'lam : kovetz tirgumim lakore velakaryan – baladot, meshalim, lirika, humor* (De la poésie mondiale : un recueil de traductions pour le lecteur et l'animateur – ballade, fable, poèmes lyriques, humour), Sherberek, Tel-Aviv, 504 p. (en hébreu) [deuxième édition où figure la traduction de Reichman de « L'albatros »].

Sachs Arie (éd. et trad.), 1988, *Mivkhar hashira haerotit : mea'lilot gilgamesh a'd Leonard Cohen* (Anthologie de la poésie érotique : depuis l'épopée de Gilgamesh et jusqu'à Leonard Cohen), Keter, Jérusalem, 163 p. (en hébreu).

Sachs Arie (trad.), Mai 1974, « Shalosh sonetot bei'kvot Bodler » (Trois sonnets sur les pas de Baudelaire), in *Siman Kria* n° 3-4, p. 375–376 (en hébreu).

Sachs Arie (trad.), Février 1976, « Shirim bei'kvot » (Poèmes sur les pas de...), *Siman Kria* n° 5, p. 312–318 (en hébreu).

Sachs Arie (trad.), 1983, *Bei'kvot harenesans vehabarok : shirim* (Sur les pas de la Renaissance et du Baroque : poèmes), A'm O'ved, Tel-Aviv, 55 p. (en hébreu) [traductions et versions hébraïques de poésie anglaise].

Sachs Arie (trad.), [Berryman John], 1978, *Shirey khalom* (Dream songs), Masada, Ramat Gan, 102 p. (en hébreu).

Shamir Ziva (trad.), 2009b, *Hemyat Yam, Shirat haahava haeropit vehasifrut hai'vrit* (Bruissement de la mer, la poésie d'amour européenne et la littérature hébraïque), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 261 p. (en hébreu).

Shenhar Yitzhak (trad.), [Baudelaire Charles,] 1943, « Urim » (Les phares), *Luakh Haaretz* p. 237–239 (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, p. 17].

Shlonsky Avraham (trad.), 1971, *Avraham Shlonsky, Ktavim*, (Avraham Shlonsky, écrits), Tomes 6–10, Sifriyat Po'lim, Merkhavia – Tel-Aviv (en hébreu). [Les tomes 6–10 de l'édition des œuvres de Shlonsky en 10 vol. contiennent ses traductions poétiques et dramatiques de différentes langues].

Shlonsky Avraham et Goldberg Léa (éd.), 1942, *Yalkut shirat hea'mim, seder rishon: shirat Rusya* (Anthologie de la poésie des peuples, première partie: la poésie russe), Hakibutz haartz Hashomer hatzai'r, 199 p. [seul tome paru du projet de l'anthologie de la poésie des peuples].

Singer Moshe (éd. et trad.), 1990, *Hi bishnata omeret ahava* (Elle dit l'amour dans son sommeil), Editions Eikhut, Sifriyat piyut leshira, Jérusalem, 47 p. (en hébreu) [Anthologie de poèmes d'amour dont « La Mort des amants » de Baudelaire].

Singer Moshe (trad.), Juillet 1987, « Quatre traductions de Baudelaire », *Proza* n° 97-98, p. 17. [le choix inclut les traductions des poèmes suivants : « Le vin du solitaire », « *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire* », « Semper eadem » et « La Mort des amants »]

Singer Moshe (trad.), hiver 1995, « Charl Bodler » (Charles Baudelaire), n° 3, p. 30–31 (en hébreu) [Publication posthume des traductions de « La Mort des pauvres », « La cloche fêlée » et « Le crépuscule du matin » de Baudelaire, avec une note du traducteur].

Tan-Pai Yehoshua (trad.), [Baudelaire Charles,] 1961, « Ktoret Merkhakim » (Parfum exotique), in David (éd.), 1961, p. 24 (en hébreu).

Tsur Reuven (trad.), 1988, *Gizat Zahav : sonetim vetirgumeihem* (Une toison d'or, des sonnets et leurs traductions), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 95 p. (en hébreu).

Tsur Reuven (trad.), 1993, *Hekhalil Vehakukiya : tirgumim mishirat eropa, i'm masa a'l omanut hatirgum* (La flûte et le coucou : traductions de poésie européenne suivies d'un essai sur l'art de la traduction), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 240 p. (en hébreu).

Ukhmani Azriel, 1943, *A'ley teref : mishirey hea'mim bamilkhama* (Sur la proie : poèmes étrangers sur la guerre), Hakibutz haartz Hashomer hatzai'r, coll. Doron, 76 p. (en hébreu).

Wieseltier Meir (trad.), Mai 1976, « Khafisa tzarfatit » (Paquet français), *Siman Kria* n° 6, p. 59–72 (en hébreu) [traductions reprises dans Wieseltier, 1979].

Wieseltier Meir, 1979, *Pgimot : leket tirgumim vei'budim* (Déficiences : choix de traductions et réécritures), Sifrey siman kria, Tel-Aviv, 155 p. (en hébreu).

Zach Nathan (trad.), [Ginsberg Allen,] 1988, *Kadish veshirim akherim* (Kaddish et autres poèmes), A'm O'ved, Tel-Aviv, 166 p. (en hébreu).

Zach Nathan et Husain Rachid (traducteurs et éditeurs), 1967, *Dkalim utmarim : tzror shirey-a'm a'rviim* (Palmiers et Dattes: une sélection de poèmes populaires arabes), Dvir, Tel-Aviv, 85 p. (en hébreu).

Zamiri Zeev (trad.), [Baudelaire Charles,] 31.5.1957, « Hapeger » (Une charogne), *Haaretz* (en hébreu) [traduction reprise dans David, 1961, p. 25].

Ziffer Benny (trad.), [Baudelaire Charles,] 1981, « Mitokh hayoman hainitimi » (Extraits des Journaux Intimes), *Proza* n° 49-50, p. 40–42 (en hébreu).

Zussman Ezra (trad.), [Baudelaire Charles,] 17.5.1957, « Haalbatros » « Dibuk » et « Taamim » (L'albatros, Obsession et Correspondances), *Davar*, (en hébreu). [Les deux premières traductions sont reprises dans David, 1961, p. 32 et 16 respectivement].

Zussman Ezra (trad.), 1985, *Tirgumim : P. Tyuchev, A. Akhmatova, B. Pasternak, O. Mandelshtam, Y. Brodsky* (Traductions : F. Tyutchev, A. Akhmatova, B. Pasternak, O. Mandelstam, J. Brodsky), Nakhalat Yehuda – Eliya, 209 p. (en hébreu).

Sources secondaires:

1. Ouvrages sur Baudelaire et sur la littérature symboliste et décadente

Arnaud Paul, 1972, *Esotérisme de Baudelaire*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 172 p.

Balakian Anna (éd.), 1984, *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, John Benjamin Publishing Company, Philadelphia – Amsterdam, 732 p.

Ballestra-Puech Sylvie, 2006, *Métamorphoses d'Arachné, l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Librairie Droz, Genève, 460 p.

Bar-Yosef Hamutal, 2000, *Simbolizm bashira hamodernit* (Le symbolisme dans la poésie moderne), Hakibutz Hameukhad, Coll. Musag, Tel-Aviv, 122 p. (en hébreu).

Benjamin Walter, 1989, *Bodler* (Baudelaire), [traduit du français par David Aran], Sifriyat Poa'lim, Coll. tea'mim, 156 p. (en hébreu).

Benjamin Walter, 1992, *Mivkhar ktavim* (Choix de textes), [vol. 1 : *Hameshotet* (Le flâneur)], [éd. Nirad Jürgen, Calderon Nissim et Klinov Rina, traduit du français par David Singer], Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 144 p. (en hébreu).

Benjamin Walter, Paris 2003, *Paris, Capitale du XXème siècle*, Bib. Allia, 64 p.

Benjamin Walter, 2006, *The Writer of Modern Life : Essays on Charles Baudelaire*, [éd. Jennings Michael], Belknap Press, MA, 320 p.

Broome, Peter, 1999, *Baudelaire's Poetic Patterns : The Secret Language of Les Fleurs Du Mal*, Rodopi Bv Editions, Amsterdam, 541 p.

Brunel Pierre, 2007, *Baudelaire antique et moderne*, PU Paris Sorbonne, coll. Recherches actuelles en littérature comparée, Paris, 181 p.

Brunel Pierre, 2003, *Baudelaire et "le puits des magies" : six essais sur Baudelaire et sur la poésie moderne*, José Corti, Les essais, Paris, 256 p.

Chérix Robert-Benoît, 1962, *Essai d'une critique intégrale, commentaire des Fleurs du Mal*, Minard, Paris, [réédition], 501 p. [avec introduction, concordances et références, notes et index].

Compagnon Antoine, 2003, *Baudelaire devant l'Innombrable*, PU Paris Sorbonne, Paris, 206 p.

Compagnon Antoine, 2014, *Baudelaire L'irréductible*, Flammarion, Paris, 334 p.

Compagnon Antoine, 2005, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard NRF, Paris, 480 p.

De la Fortelle Anastasia Vinogradova, 2010, *Les aventures du sujet poétique : le symbolisme russe face à la poésie française*, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence, 210 p.

Donchin Georgette, 1958, *The influence of French symbolism on Russian poetry*, Mouton, The Hague, 239 p.

Duthie Enid Lowry, 1933, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne : les Blätter für die kunst de 1892 à 1900*, Champion, Paris, 507 p.

Eigeldinger Marc, 1968, « Baudelaire et la conscience de la mort », *Études Littéraires*, vol. 1, n° 1, Université Laval, Québec, p. 51–65

Emmanuel Pierre, 1982, *Baudelaire, la femme et Dieu*, Seuil, Paris, 159 p.

Fichman Yakov, « Sharl Bodler » (« Charles Baudelaire »), 1921, in *Hatkufa*, vol. 16, Stybel, Varsovie, p. 509–510 (en hébreu).

Fodor Istvan, 1971, « Baudelaire en Hongrie », in *Etudes Baudelairiennes*, n° 2, A la Baconnière, Neuchâtel, p. 145–159.

Fondane Benjamin, 1999, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Editions Complexe, coll. Le regard littéraire, Bruxelles, 433 p.

Frishmann David, Juillet 1905, « Halirika Hakhadasha bifrantzya » (La nouvelle poésie en France), in *Hazman*, p. 201–217 (en hébreu).

Gendre André, 1976, « Examen syntaxique et stylistique de quelques sonnets baudelairiens », in *Etudes Baudelairiennes*, n° 8, A la Baconnière, Neuchâtel, p. 46–94.

Goldberg Léa, 31.5.1957b, « A'l Bodler » (Sur Baudelaire), *A'l hamishmar, hadaf lesifrut*, p. 2–3 (en hébreu). [A l'occasion du centenaire de la publication des *Fleurs du Mal*].

Goldberg Léa, 1961, « Hea'rot laestetika shel hasymbolizm » (Remarques sur l'esthétique du symbolisme), *I'yun* n° 12, p. 158–174 (en hébreu). [republié dans Goldberg Goldberg 1977, p. 61–79].

Goldberg Léa, 6.3.1947, « Shmonim shana leshirav » (80 ans après ses poèmes), *I'tim*, p. 2 (suite – p. 5) (en hébreu) [sur Baudelaire].

Goldmann Saul [Paul], 15.8.1901 et 22.8.1901, « Sharl Bodler » (Charles Baudelaire), in *Hador* vol. 1 n° 32 et n° 33, Varsovie, p. 6–8 et 7–9 respectivement (en hébreu). [essai traduit de l'allemand par David Frishmann, avec des extraits de poèmes de Baudelaire; repris dans le 6ème vol. des œuvres de Frishman, 1931].

Hubert, J.D., 1993 (Réimpression de l'édition de 1953), *L'Esthétique des Fleurs du Mal : essai sur l'ambiguïté poétique*, Stalkine Reprints, Genève, 289 p.

- Jackson John E., 2005, *Baudelaire sans fin : essai sur Les Fleurs du Mal*, José Corti – Les essais, 192 p.
- Jackson John E., 1982, *La Mort Baudelaire, Essai sur les Fleurs du Mal*, Éditions de la Baconnière [Langages, Études baudelairiennes, Nouvelle Série II], Neuchâtel, 147 p.
- Jakobson, Roman, 1967, « Une microscopie du dernier "Spleen" dans les Fleurs du Mal », *Tel Quel* n° 29, p. 12–24.
- Jakobson Roman et Lévi-Strauss Claude, 1962, « "Les chats" de Charles Baudelaire », *L'homme* 2, n° 1, pp 5–21
- Jozan Ildiko, 2009, *Baudelaire traduit par les poètes hongrois*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 322 p.
- Kuhn Irène, 2004, « La naturalisation d'un 'Fanfaron du vice' : les débuts de Baudelaire en Allemagne », in *L'Année Baudelaire* n° 8, p. 18–39
- Katre Talviste, 2011, *La poésie estonienne et Baudelaire*, L'harmattan, Bibliothèque finno-ougrienne, Paris, 336 p.
- Lawler James R., 1997, *Poetry and Moral Dialectic : Baudelaire's "Secret Architecture"*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey, 217 p.
- Lloyd Rosemary, 1979, *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*, Cambridge University Press, 395 p.
- Loker Malka, 1970, *Sharl Bodler* (Charles Baudelaire), Éditions Y.L. Peretz, Tel-Aviv, 120 p. (en yiddish). [une monographie de Baudelaire par la poétesse yiddish Malka Loker].
- Milner Max, 1967, *Baudelaire, enfer ou ciel qu'importe*, Plon, 235 p.
- Neginsky Rosina (éd.), 2010, *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 641 p.
- Pichois Claude, 2005, *Retour à Baudelaire*, Stalkine, Genève, 176 p.
- Pichois Claude et Ziegler Jean, 1987, *Baudelaire : biographie*, Éditions Julliard, Paris, 704 p.
- Potolsky Matthew, 2016, *The Decadent Republic of Letters : Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. University of Pennsylvania Press, 240 p.
- Prevost Jean, 1997, *Baudelaire : essai sur l'inspiration et la création poétique*; Réédition : Zulma – Calman Lévy, Paris, 387 p. [première édition : 1953].

Quesnel Michel, 1983, *Baudelaire solaire et clandestin : les données singulières de la sensibilité et de l'imagination dans Les Fleurs du Mal*, PUF Écrivains, Paris, 336 p.

Richard Jean-Pierre, 1976, *Poésie et profondeur*, Seuil, Points essais, Paris, 320 p.

Richter Mario, 2001, *Baudelaire, Les Fleurs du Mal : lecture intégrale*, Stalkine, Genève, 1705 p. [2 vol].

Robb Graham, 1993, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 469 p.

Ruff Marcel A., 1955, *L'esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, Armand Colin, Paris, 492 p.

Salvan Jacques, 1960, « Le sens de la chute dans l'œuvre de Baudelaire », *The French Review*, vol. 34, n° 2, Dec. p. 127–139.

Sartre Jean-paul, 1988, *Baudelaire*, Gallimard, Folio essais, Paris, 178 p.

Sartre Jean-Paul, 1986, *Bodler* (Baudelaire), [traduit du français par Avi Vimer], Keter, 122 p. (en hébreu).

Shlonsky Avraham, 2011, « Rambo, reo' shel Verlen » (Rimbaud, l'ami de Verlaine), in Shlonsky Avraham [éd. Halperin Hagit, Sagiv Galia et Werdiger-Stepak Rachel], *Masot umaamarim, hea'sor harishon, 1922-1933* (Essais et articles, première décennie, 1922-1933), Sifriyat Poa'lim et Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, p. 173–175 (en hébreu).

Troyat Henri, 1997, *Bodler – biografya* (Baudelaire – une biographie) [traduit du français par Daniel Todar], Dvir, Tel-Aviv, 235 p. (en hébreu).

Valéry Paul, 1921, *Situation de Baudelaire*, Chez Madame Lesage, 61 p.

Valéry Paul, 1997 « Matzav Bodler » (Situation de Baudelaire) [traduit par Manor Dory], in Manor Dory (trad.), [Baudelaire Charles,] *Pirkhey Hara* (Les Fleurs du Mal), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv (en hébreu), p. 90–106.

Verjat Alain (animateur), 1991, « Baudelaire et ses traducteurs contemporains » [actes d'une table ronde avec la participation de Fokas Nicos, Guest Harry et Kemp Friedhelm], in : *Actes des huitièmes assises de la traduction littéraires : traduire la poésie*, Actes Sud, Atlas, Arles, p. 119–147.

Wanner Adrian, 1996, *Baudelaire in Russia*, University Press of Florida, 253 p.

Wilkinson, Lynn R., 1996, *The Dream of an Absolute Language : Emanuel Swedenborg and French Literary Culture*, State University of New York Press, 340 p.

2. Ouvrages sur la poésie et la langue hébraïques et sur les auteurs et les littératures juives

Alter Robert, 1994, *Hebrew and Modernity*, Indiana University Press, Bloomington, 208 p.

Amichay-Michlin Dania, 2000, *Ahavat I.S.H, Avraham Yosef Shtaihl* [L'amour d'Avraham Yosef Stybel], Mosad Bialik, Sifriyat Zagagi, Jérusalem, 469 p. (en hébreu) [L'histoire de la maison d'édition Stybel]

Arpali Boaz, 2004, *Khedvat hahashvaa : tmurot bashira hai'vrit hamodernit* (La joie du rapprochement : les évolutions dans la poésie hébraïque moderne), Hamakhon lepoetika vesemiologia a'l-shem Porter, Université de Tel-Aviv et Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 368 p. (en hébreu).

Bar-Yosef Hamual, 2005c, « Lea Goldberg vehashir halita'i haa'mami » (Léa Goldberg et le poème populaire lituanien), in Holtzman Avner (éd.), *Mimerkazim lemerkaz : Sefer Nurit Govrin* (Entre plusieurs centres et un seul : livre-hommage pour Nurit Govrin), Mekhon Katz lekheker hasifrut hai'vrit, Université de Tel-Aviv, p. 437–459 (en hébreu).

Bar-Yosef Hamual, 2005a, « Bodler basifrut hai'vrit » (Baudelaire et la littérature hébraïque), in Bar-Yosef 2005b, p. 180–194 (en hébreu). [Version révisée de l'article paru en hébreu dans la *Revue européenne d'études hébraïques, édition hors série: Cinquante ans de littérature israélienne*, vol. 2, Paris, p.13–25).

Bar-Yosef Hamutal, 2005b, *Kriot ushrikot : masot umaamarim* (Cris et sifflements : essais et articles), Karmel, Jérusalem, 334 p.

Bar-Yosef Hamutal, 1997, *Magai'm shel dekadens : Bialik, Berdichevsky, Brener* (Contacts de Décadence : Bialik, Berdichevsky, Brener), Université Ben-Gurion du Néguev, 416 p. (en hébreu).

Bar-Yosef Hamutal, 1987, *Metaforot usmalim biytzirato shel Gnessin* (Métaphores et symboles dans l'œuvre de Gnessin), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 284 p. (en hébreu).

Bar-Yosef Hamual, 2005d, « Neo-decadens bashira haisreelit » (Néo-décadence dans la poésie israélienne), in Bar-Yosef, 2005b, p. 195–215 (en hébreu).

Barzel Hillel, 2004, *Shirat erez israel : ekspresionizm nevui – Uri Tsvi Grinberg, Yitzhak Lamdan, Matitiah Shoham* (La poésie d'Eretz Israël : expressionnisme prophétique – Uri Tsvi Grinberg, Yitzhak Lamdan, Matitiah Shoham), Sifriyat Poalim, Tel-Aviv, 734 p. (en hébreu).

Barzel Hillel, 2008, *Shirat erez israel : mistika vesimbolika – Shin Shalom, Zelda Mishkovsky, Aba Kovner* (La poésie d'Eretz Israël : Mystique et Symbolique – S. Shalom, Zelda Mishkovsky, Aba Kovner), Sifriyat Poalim, Tel-Aviv, 943 p. (en hébreu).

Ben-Ari Nitsa, 2006, *Dikuy haerotika : tzenzura vetzenzura a'tzmit basifrut hai'vrit 1930-1980* (La répression de l'érotisme : censure et autocensure dans la littérature hébraïque 1930-1980), Hahotzaa laor shel universitat Tel-Aviv, Tel-Aviv, 424 p. (en hébreu).

Ben-Ezer EHUD, 1998, *Yamim shel laa'na udvash : sipur khayeha shel hamshoreret Ester Rab* (Jours d'armoise et de miel : l'histoire de la vie de la poétesse Esther Raab), A'm O'ved, 599 p. (en hébreu).

Bregman Dvora, 2000, *Sharsheret Hazahav : hasonet Hai'vri ledorotav* (La chaîne d'or : histoire du sonnet en hébreu), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 167 p. (en hébreu).

Cohen Israel, 1972, *Yaa'kov Shtaynberg : haish vitzirato* (Yakov Steinberg : l'homme et son œuvre), Dvir, Tel-Aviv, 471 p. (en hébreu).

Dykman Aminadav, Août 2011, « "Tzemakh haaretz – ani hi" : davar a'l hayelidiyut beshirat Ester Rab » (La plante du pays – c'est moi-même : sur la notion de l'indigent dans la poésie d'Esther Raab), in *Mekhkerey yerusalayim besifrut i'vrit* 24, Jérusalem, p. 159–180 (en hébreu).

Eidar Dror, 2003, *Alterman – Bodler, Pariz – Tel-Aviv : urbaniut umitos beshirey pirkhey hara vekhokhavim bakhutz* (Alterman – Baudelaire, Paris – Tel-Aviv : urbanité et mythe dans les poèmes des *Fleurs du Mal* et dans *Les étoiles dehors*), Karmel, Jérusalem, 239 p. (en hébreu).

Eshed Eli, 2002, *Mitarzan vea'd zbing : hasipur shel hasifrut hapopularit hai'vrit* (De Tarzan à Zbing, l'histoire de la littérature hébraïque populaire), Bavel, Tel-Aviv, 334 p. (en hébreu).

Fichman Yakov, Août 1919b, « Nordoi ben shivi'm » (Nordau a 70 ans), *Maa'barot* vol.1;1, Jaffa, p. 83–85 (en hébreu).

Fichman Yakov, 1946, *Shirat Bialik* (La poésie de Bialik), Mosad Bialik, Jérusalem, 464 p. (en hébreu).

Gilboa Menukha (éd.), 1988, *David Frishman – mivkhar maamrey bikoret a'l yetzirato* (David Frishmann – une sélection d'articles critiques sur son œuvre), Hakibutz Hameuhad, Tel-Aviv, 255 p. (en hébreu).

Gilboa Menukha (éd.), 1975, *Ben realizm leromantika : a'l darko shel David Frishmann babikoret* (Entre le réalisme et le romantisme: la voie critique de David Frishmann), Hakibutz hameukhad et l'Université de Tel-Aviv, 215 p.

Gluzman Michael, 2002, *The Politics of Canonicity : Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, Stanford University Press, 272 p.

Goldberg Lea, « Hameshorer veshiro » (Le poète et son chant), in Govrin (éd.), 1971, p. 175–176.

Goldberg Léa, 1977, *Midor umee'ver : bkhinot utea'mim besifrut klalit* (Au delà de la génération : regards et goûts en littérature generale), [éd. Ora Koris), Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, 332 p. (en hébreu).

Govrin Nurit (éd.), 1971, *Yaa'kov Fichman : mivkhar maamrey bikoret a'l yetzirato* (Yakov Fichman, un choix d'articles critiques sur son œuvre), A'm O'ved, Tel-Aviv, 231 p. (en hébreu).

Halperin Hagit, 2011, *Hamaestro : khayav vitzirato shel Avraham Shlonsky* (Le Maître : la vie et l'œuvre d'Avraham Shlonsky), Sifriyat Poa'lim Hakibutz hameukhad et l'Université de Tel-Aviv, 630 p. (en hébreu).

Harshav Benjamin [Binyamin], 1993, *Language in Time of Revolution*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 248 p.

Harshav Benjamin [Binyamin], 2007, *The Polyphony of Jewish Culture*, Stanford University Press, 296 p.

Harshav Benjamin [Binyamin], 2014, *Three Thousand Years of Hebrew Versification : Essays in Comparative Prosody*, Yale University Press, New Haven, 376 p.

Hever Hannan, 2015, « Ben khiyuv hagola lishlilata bemasa Avishalom meet Yaa'kov Shtaynberg », in : *Lareshet et haaretz, likhbosh et hamerkhav, a'l reshit hashira hai'vrit beeretz israel*, Mosad Bialik, Jérusalem, p. 131–175 (en hébreu).

Hever Hannan, 2007, *El Hakhof Hamkuve : hayam batarbut hai'vrit uvasifrut hai'vrit hamodernit* (Vers le bord espéré : La mer dans la culture hébraïque et dans la littérature hébraïque moderne), Institut Van Leer et Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 191 p. (en hébreu).

Hever Hannan, 2015, *Lareshet et haaretz, likhbosh et hamerkhav : a'l reshit hashira hai'vrit beeretz israel* (Hériter le pays, conquérir l'espace : sur les débuts de la poésie hébraïque en Eretz-Israël), Mosad Bialik, Jérusalem, 284 p. (en hébreu).

Hever Hannan, 2001, *Pitom mare hamilkhama : leumiut vaalimut beshirat shnot haarbai'm* (Soudain une vision de la guerre : nationalisme et violence dans la poésie des années 1940), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 229 p. (en hébreu).

Hever Hannan, 1999, « Symbolism uleumiyut bashira hai'vrit hamodernit » (Symbolisme et nationalisme dans la poésie hébraïque moderne), in Ben-Porat Ziva (éd.), *Aderet levinyamin : sefer hayovel levinyamin harshav* (Aderet pour Binyamin, le livre de Jubilé de Binyamin Harshav) [tome 2], Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 13–35.

Hillels S., 1951, « Yaa'kov Fichman ben shivi'm » (Yakov Fichman a soixante-dix ans), in *Minkha leyaa'kov Fichman ben hashivi'm* (Hommage à Yakov Fichman à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire), Vaa'd yovel hashiv'im leyaa'kov Fichman, Tel-Aviv, p. 7 (en hébreu).

Hirschfeld Ariel, 2000, « A'l mishmar hanaiviut, tafkida hatarbuti shel shirat Lea Goldberg » (Veillant à la naïveté, le rôle culturel de la poésie de Léa Goldberg) , in : Kartun-Blum Ruth et Weissman Anat (éd.), p. 135–151 (en hébreu).

Jacobs (Tatum) Adriana, Winter/Spring 2006, « Paris or Jerusalem, The Multilingualism of Esther Raab », *Prooftexts*, Vol. 26, n°. 1-2 [Special Issue : Literacy Mappings of the Jewish City], Indiana University Press, p. 6–28.

Kagan Eliezer, 1976, « A'l hasaf : i'yun bamaa'var mimivta lemivta » (Sur le seuil : au sujet du passage entre les deux prononciations), *A'rugot* 2, p. 45–54 (en hébreu).

Kagan Eliezer, 1967, « Tchernikhovsky bahata'ma haisreelit » (tchernikhovsky et la prononciation israélienne), *Leshonenu* n° 31, p. 37–66 (en hébreu).

Kartun-Blum Ruth, 1979, « Haproza hashirit hamukdemet shel Alterman » (La prose poétique de la première période d'Alterman), in : Alterman, 1984, p. 254–290 (en hébreu).

Kartun-Blum Ruth et Weissman Anat (éd.), 2000, *Pgishot i'm meshoreret : masot umekhkarim a'l yetzirata shel Lea Goldberg* (Rencontres avec une poétesse : essais et études sur l'œuvre de Léa Goldberg), L'université hébraïque de Jérusalem et Sifriyat Poa'lim, Jérusalem–Tel-Aviv, 259 p. (en hébreu).

Klausner Yosef, 1947 *Z. Shneour hamshorer vehmsaper* (Z. Shnéour le poète et l'écrivain), Yavne, Tel-Aviv, 84 p. (en hébreu).

Korn Yitzhak, 1983, *Jews at the Crossroads*, Cornwall Books, New York, 204 p.

Kremer Shalom, 1984, *Frishman Hamvaker* (Frishmann comme critique), Mosad Bialik, Jérusalem, 148 p. (en hébreu).

Kronfeld Chana, 1996, *On the Margins of Modernism : Decentering Literary Dynamics*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 275 p.

Kurzweil Baruch, 1963, *Bialik utchernikhovsky : mekharim beshiratom* (Bialik et Tchernikhovsky, études sur leurs poésies), Schocken, Tel-Aviv, 305 p. (en hébreu).

Laor Dan, 2013, *Alterman – biografya* (Alterman – une biographie), A'm-O'ved, Tel-Aviv, 872 p. (en hébreu).

Laor Dan, 1989, « Victor Hugo dans la culture hébraïque », in Claudon Francis (éd.), *Le rayonnement international de Victor Hugo*, P. Lang, New York, p.197–205.

Lieblich Amia, 1985, *El Lea* (Vers Léa), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 295 p. (en hébreu).

Lipsker Avidov, 2013, *Shir adom shir kakhol : sheva masot a'l shirat Uri Tsvi Grinberg ushtayim a'l shirat Else Lasker-Schüler* (Chant rouge chant bleu, sept essais sur la poésie d'Uri Tsvi Grinberg et deux sur celle d'Else Lasker-Schüler), Université Bar-Ilan, Ramat-Gan, 289 p. (en hébreu).

Lipsker Avidov, 1982, *Shirat Shin Shalom tav resh pe bet – tav shin alef : meekspresionizm nusakh haa'liya hashlishit lesimbolizm* (La poésie de S. Shalom, 1922-1941 : depuis l'expressionnisme à la manière de la troisième aliah et jusqu'au symbolisme), Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, 293 p. (en hébreu).

Luz Tsvi, 1989, *Shirat Yaa'kov Fichman : monografya* (La poésie de Yakov Fichman : monographie), Papirus, Tel-Aviv, 208 p. (en hébreu).

Luz Tsvi, 2001, *Shirat Yaa'kov Shtaynberg : monografya* (La poésie de Yakov Steinberg : monographie), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 232 p. (en hébreu).

Meitus Eliahou, 1963, « Kitzur toldotay » (abrégé autobiographique), in Kretzel G. (éd.), *A'l admat bessarabya* (Sur le sol de la Bessarabie), vol. 3, Hahanhala haisreelit shel hakongres heyehudi hao'lami, Tel-Aviv, 197 p. (en hébreu).

Michali Y., 1976, « Khativat idish beshirato » (La part du yiddish dans son œuvre), in : Govrin Nurit (éd.), *A'rugot, kovetz lezikhro shel Yaa'kov Fichman* (Plates-bandes, un recueil à la mémoire de Yakov Fichman), Haigud hao'lami shel yehudey Bessarabia, Tel-Aviv, p. 78–80.

Miron Dan, 2002, *Akdamut Leatzag* (Introduction à Atzag [Uri Tsvi Grinberg]), Mosad Bialik, collection Mevoot – Makor, Jérusalem, 282 p. (en hébreu).

Miron Dan, 1995-6, « A'l hasefer avney bohu leAvraham Shlonsky usvivo » (Du recueil *Pierres de Bohu* d'Avraham Shlonsky et à son propos), in *A'khshav* n° 64, p. 114–133 (en hébreu).

Miron Dan, 1.1.1960, « A'l shirey Lea Goldberg » (Sur les poèmes de Léa Goldberg), *Haaretz*, p. 10, 15.

Miron Dan, 1987, *Boa Layla : hasifrut hai'vrit ben higayon leigayon bemifne hamea hae'srim, i'yunim biytzirot Bialik veberdichevsky* (Vienne la nuit : la littérature hébraïque entre raison et nonsense au tournant du siècle, lectures d'ouvrages de Bialik et de Berdichevsky), Dvir, Tel-Aviv, 234 p. (en hébreu).

Miron Dan, 1987, *Bodedim Bemoa'dam : lidyokna shel harepublika hasifrutit hai'vrit bitkhilat hamea hae'srim* (La rencontre des solitaires : un portrait de la république littéraire hébraïque au début du vingtième siècle), A'm O'ved, Coll. Ofakim, 585 p. (en hébreu).

Miron Dan, « Hamakhteret haidilit beshirat Yaa'kov Fichman » (La résistance idyllique dans la poésie de Yakov Fichman), in : Shamir Ziva (éd.), *A'rugot (3) : reshimot, maamarim umekharim a'l Yaa'kov Fichman letziun shnat hamea lehuladto* (Plates-bandes : notes, articles et études sur Yakov Fichman à l'occasion du centenaire de sa naissance), Haigud hao'lami shel yehudey Bessarabia, 1976, Tel-Aviv, p. 36–44 (en hébreu).

Miron Dan, « Hamerkhav kesafa : habrekha keshalav balshani bahafrada ben haani lao'lam » (L'espace comme langage : La mer comme une étape linguistique entre le moi et le monde), in Shavit Uzi et Shamir Ziva (éd.), 1995, *A'l sfat habrekha : hapoema shel Bialik biri habikoret* (Au bord de La mer : Le long poème de Bialik reflété par la critique), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 165–176 (en hébreu).

Miron Dan (2007a), « Hamodernizm bashira ha'ivrit a'd kom hamdina » (Le modernisme dans la poésie hébraïque jusqu'à la création de l'Etat), in Miron Dan et Hever Hannan (éd.), 2007, p. 138–154 (en hébreu).

Miron Dan, 1986, *Hapreda min haani hea'ni : mahalakh behitpatkhut shirato hamukdemet shel Bialik, 1891-1901* (L'adieu au moi pauvre : une étape dans le développement de la poésie de Bialik des premiers temps, 1891-1901), Hauniversita Haptukha, Tel-Aviv, 421 p. (en hébreu).

Miron Dan, 2004, *Imahot meyasdot, akhayot khorgot : a'l reshit shirat hanashim hai'vrit* (Mères fondatrices, demi-sœurs : sur le commencement de la poésie féminine hébraïque), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 464 p. (en hébreu).

Miron Dan, 1997, *Khakhim beapo shel hanetzakh : yetzirato shel Uri Nissan Gnessin, khamisha makhzorey i'yunim* (Un tord-nez dans le museau de l'éternité : l'œuvre d'Uri Nisan Gnessin, cinq cycles d'études), Mosad Bialik, Jérusalem, 631 p. (en hébreu).

Miron Dan, 2001, *Parpar min hatolaa't : Alterman hatza'ir, ishiuto viytzirato* (Le vers se fait papillon : le jeune Alterman, sa personnalité et son œuvre), Hauniversita Haptukha, Tel-Aviv, 694 p. (en hébreu).

Miron Dan (2007b), « Sifrut Hahaskala Bei'vrit » (La littérature de la Haskala en hébreu), in Miron Dan et Hever Hannan (ed.), 2007, p. 25–41, (en hébreu).

Miron Dan, « Yetzirat Yaa'kov Fichman » (L'œuvre de Yakov Fichman), in Govrin (éd.), 1971, p. 163–174 (en hébreu).

Miron Dan et Laor Dan (éd.), 1986, *Uri Nissan Gnessin : mekharim uteu'dut* (Uri Nissan Gnessin : études et documents), Mosad Bialik, coll. Kvatzim lekheker hasifrut hai'vrit, Jérusalem, 434 p. (en hébreu).

Netz Reviel, 2008, « A'l hakria beAlterman, klomar a'l Pasternak » (Sur la lecture d'Alterman, c'est à dire sur Pasternak), in *Mekom Hataa'm : masot a'l sifrut isreelit ben tzlil lehistorya* (Le lieu accentué : essais sur la littérature israélienne entre son et histoire), [en collaboration avec Maya Arad], Akhuzat Bayit, p. 19–59 (en hébreu).

Ofengenden Avi, 2009, *Hahea'der beshirato uvahaguto shel Avraham Shlonsky* (L'absence dans la poésie et la pensée d'Avraham Shlonsky), Magnes et l'Université hébraïque de Jérusalem, Jérusalem, 189 p.

Ofek Uriel, 1982, « Hanania Reichman zal » (Feu Hanania Reichman), *Sifrut yeladim vanoar 9-2*, p. 35–6 (en hébreu).

Parush Iris, 1992, *Kanon Sifrut Veideologia leumit* (Le canon littéraire et l'idéologie nationale), Mosad Bialik et L'Université Ben Gurion du Néguev, Jérusalem, 388 p. (en hébreu).

Ratok Lili (éd.), 1977, *Uri Nissan Gnessin : mivkhar maamrey bikoret a'l yetzirato*, (Uri Nissan Gnessin – une sélection d'articles critiques sur son œuvre), A'm O'ved, Tel-Aviv, 220 p. (en hébreu).

Rogani Hagai, « Shalosh a'rim belei kayitz : shirey krakh meet Bialik veAlterman behashpaa't bodler » (Trois ville en un soir d'été : des poèmes urbains de Bialik et Alterman sous l'influence baudelairienne), sur le site Nathan Alterman, disponible sur : www.alterman.org.il/LinkClick.aspx?fileticket=otyuv1bLbF0%3d&tabid=65&mid=455 (en hébreu).

Rübner Tuvia, 1980, *Lea Goldberg : monografya* (Léa Goldberg : monographie), Mekhon Katz lekheker hasifrut hai'vrit et Sifriyat poa'lim, Tel-Aviv, 240 p. (en hébreu).

Sadan Dov, 1962, *Avney Bedek : a'l sifrutenu, masada vaagapea* (Pierres de sonde : sur notre littérature, ses fondations et ses ailes), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 288 p. (en hébreu).

Sandbank Shimon, 2001, *Hakol hu Haakher : od masot a'l ksharim umakbilot ben hashira hai'vrit vехаeropit* (La voix est l'autre : d'autres essais sur les contacts et les parallèles entre la poésie hébraïque et la poésie européenne), Karmel, Jérusalem, 198 p. (en hébreu).

Sandbank Shimon, 1976, *Shtey brekhot bayaa'r : ksharim umakbilot ben hashira hai'vrit vehashira haeropit* (Deux mares dans la forêt : contacts et parallèles entre la poésie hébraïque et la poésie européenne), Hakibutz hameukhad, 252p. (en hébreu).

Sandbank Shimon, « "Habkhina hatzionit vehabkhina hashirit", Yaa'kov Fichman vehaimpressionizm hagermani » (« L'aspect sioniste et l'aspect poétique » : Yakov Fichman et l'impressionisme allemand), in : Sandbank, 1976, p. 57–69 (en hébreu).

Sandbank Shimon, « E'rvat hape : Yaa'kov Shtaynberg ubodler » (La nudité de la bouche : Yakov Steinberg et Baudelaire), in : Sandbank, 2001, p. 28–40 (en hébreu).

Schachter Allison, 2012, *Diasporic Modernisms, Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford, 208 p.

Shamir Ziva, 2009a, « A'l rakbuvit pirkhey haroa', hea'rot akhadot a'l haspaa't bodler a'l hashira hai'vrit hakhadasha » (De la flétrissure des Fleurs du Mal, quelques remarques sur l'influence de Baudelaire sur la nouvelle poésie hébraïque), in Shamir 2009b, p. 228–244 [postface] (en hébreu).

Shamir Ziva, 2013, *Hamshorer, hagvira vehashifkha, Bialik ben i'vrit leidish* (Le poète, la maîtresse et la servante : Bialik entre hébreu et yiddish), Safra et Hakibutz hameukhad, Bnei brak, 359 p. (en hébreu).

Shamir Ziva, 2011, *Hanigun shebilvavo : hashir haliri hakatzar shel Haim Nahman Bialik* (Le chant dans son coeur : le court poème lyrique de Haim Nahman Bialik), Safra et Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 316 p. (en hébreu).

Shamir Ziva, 1987, *Hashira meain timatze : ars poetika beshirat Bialik* (Et la poésie, où la trouve-t-on ? L'art poétique dans l'œuvre poétique de Bialik), Papyrus, Tel-Aviv, 291 p. (en hébreu).

Shamir Ziva, 2010, *Helekh Umelekh : Alterman, bohemian umshorer leumi* (Vagabond et roi : Alterman, bohémien et poète national), Safra, Tel-Aviv, 352 p. (en hébreu).

Shamir Ziva, 1989a, « Leylot Kayitz bepariz, miBodler vea'd Alterman : ben hamodernizm hatzarfati lamodernizm haeretz isreeli » (Les nuits de Paris en été – de Baudelaire à Alterman : entre le modernisme français et le modernisme d'Eterz-Israel), *Moznayim* 63-3, Tel-Aviv, p. 29–33 (en hébreu).

Shamir Ziva, 1989b, *O'd khozer hanigun : shirat Alterman bir'i hamodernizm* (Le chant qui revient : la poésie d'Alterman reflétée par le modernisme), Papirus, Tel-Aviv, 339 p. (en hébreu).

Shavit Uzi, Décembre 1978, « Kavim leofyo ulhitpatkhuto shel hamishkal hayambi hai'vri » (Les caractéristiques et l'évolution de l'iambe hébraïque), *Hasifrut* n° 27, p. 54–63 (en hébreu).

Shavit Uzi, 2003, *Shira mul totalitariyut : Alterman vehirey makot mitzrayim* (La poésie face au totalitarisme, Alterman et les poèmes des plaies de l'Egypte), Université de Haïfa, 211 p. (en hébreu).

Shavit Uzi et Shamir Ziva [éd.], 1995, *A'l sfat habrekha : hapoema shel Bialik biri habikoret* (Au bord de La mare : Le long poème de Bialik reflété par la critique), Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, 236 p. (en hébreu).

Shem-Tov Vered, 2012, *Miktzavim mishtanim : likrat teorya shel prozodya beheksher tarbuti* (Rythmes changeants : pour une théorie de la prosodie dans un contexte culturel), Hotzaat universitat Bar-Ilan, Ramat-Gan, 147 p. (en hébreu).

Stanislavski Michael, 2001, *Zionism and the Fin de Siècle : Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, University of California Press, 303p.

Ticotsky Giddon (éd.), 2011, *Haor beshuley hea'nan : hekerut mekhudeshet i'm khayeha vitzirata shel Lea Goldberg* (La lumière à l'orée du nuage : pour une redécouverte de la vie et l'œuvre de Léa Goldberg), hakibutz hameukhad sifriyat poa'lim, Bnei Brak, 224 p. (en hébreu).

Ticotsky Giddon, 2004, « Mekhaloni vegam mekhalonkha, hitkatvut dialektit i'm muskamot sifrutiyot beshir shel Lea Goldberg » (De ma fenêtre et de la tienne, la réaction dialectique aux conventions littéraires dans un poème de Léa Goldberg), *A'ley Siakh* n° 53, p. 69–83.

Tsur Reuven, 1985, *Yesodot romantiim veanti romantiim beshirey Bialik, Tchernikhovsky, Shlonsky veAmikhai* (Aspects romantiques et anti-romantiques dans la poésie de Bialik, Tchernikhovsky, Shlonsky et Amichai, Papirus, Tel-Aviv, 173 p. (en hébreu).

Wieseltier Meir, 13.9.2000 « Hakeisar haakharon shel bizantyon » (Le dernier empereur de Byzance), *Haaretz sfarim* (en hébreu).

Yafe A.B, 1963, « Eliahu Meitus veshirato » (Eliahou Meitus et sa poésie), in Kretzel G. (éd.), *A'l admat bessarabya* (Sur le sol de la Bessarabie), vol. 3, Hahanhala haisreelit shel hakongres heyehudi hao'lami, Tel-Aviv, p. 200 (en hébreu).

Yafe A.B (éd.), 1980, *Lea Goldberg, mivkhar maamarim a'l yetzirata* (Léa Goldberg, articles choisis sur son œuvre), A'm O'ved, Tel-Aviv, 250 p. (en hébreu).

Yeglin Ofra, 2002, *Ulay mabat akher : klasika modernit umodernizm klasi beshirat Lea Goldberg* (Peut-être un regard différent : classicisme moderniste et modernisme classique dans la poésie de Léa Goldberg), Hakibutz hameukhad, Tel-Aviv, 143 p. (en hébreu).

Yeshurun Helit (éd.), 1981 « Neu'rey hashira beeretz lo zrua' » (La jeunesse de la poésie dans un pays désert) [interview avec Esther Raab réalisée le 9 mai 1971], *Khadarim* n° 1, p.101–116 (en hébreu).

Zach Nathan, 2011, « Hakol hamakharish : a'l shirat Yaa'kov Shtaynberg » (La voix assourdissante : sur la poésie de Yakov Steinberg), in : Zach, 2011, p. 230–244 (en hébreu).

Zach Nathan, 1959, « Hirhurim a'l shirat Alterman » (Réflexions sur la poésie d'Alterman), in *A'khshav* n° 3-4, Tel-Aviv, p. 109–122 (en hébreu).

Zach Nathan, 1986, « Masa Bekhakhol » (Voyage en bleu), in *Igra* 2, Tel-Aviv, p. 302–318 (en hébreu).

Zach Nathan, « Raita et hageshem ? anakhnu shketim » (As-tu vu la pluie? Nous sommes calmes), in : Yafe A.B (éd.), 1980, p. 70–79 (en hébreu) [l'article a été originellement publié dans le quotidien *Davar*, le 6.11.1959].

Zmora Israel, 24.11.1961, « Gilguley meshorer i'vri » (Les métamorphoses d'un poète hébraïque), *Davar*, (en hébreu) [sur la poésie de Meitus].

3. Études et textes sur les traductions hébraïques

Avrunin A. [Avraham], 1934, « Leshon Bialik betirgumav » (La langue des traductions de Bialik); in: *Sefer Bialik* (Le livre de Bialik), [éd. Fichman Yakov], Hotzaat vaa'd hayovel et Omanut, Tel-Aviv, p. 109–122 (en hébreu) [première série].

Ben-Ari Nitsa, 1998, « Hishtanut hanormot batirgum leteatron: shiva' tirgumim letartif shel Molyer » (Changement de normes dans les traductions en hébreu pour le théâtre: le cas de *Tartuffe* de Molière), *Khelkat lashon* n°. 26, p. 117–125 (en hébreu).

Ben-Ari Nitsa, 1999, « 'Tirgumit' o i'vrit shel tirgumim » ('traductolangue' ou l'hébreu des traductions), in Ben-Porat Ziva (éd.), *Aderet levinyamin : sefer hayovel levinyamin harshav* (Aderet pour Binyamin, le livre de Jubilé de Binyamin Harshav) [tome 1], Hakibutz Hameukhad, Tel-Aviv, p. 293–304 (en hébreu).

Ben-Shaul Moshe, 30.3.1963 « Haruakh habodlerit ulvusha hai'vri » (L'esprit baudelairien et sa tenue hébraïque), *Maariv*, p. 14 (en hébreu) [sur la traduction de Meitus].

Cutter William, « Translation and the Project of Culture: On Transforming Western Literature into Hebrew, 1893-1930 », in Chyet Stanley F. and Ellenson David H. (éd.), 1993, *Bits of Honey: Essays for Samson H. Levey*, Rowman and Littlefield Pub., coll. Studies in the History of Judaism, Atlanta, p.209–228.

Dykman Aminadav, « A'l Lea Goldberg kintargemet shira » (Sur Léa Goldberg comme traductrice de poésie), in : Kartun-Blum Ruth et Weissman Anat (éd.), 2000, p. 218–248 (en hébreu).

Dykman Aminadav, « Targumim basifrut hai'vrit bitkufat hatkhiya » (Traductions dans la littérature hébraïque à l'époque de sa Renaissance), in Miron Dan et Hever Hannan (ed.), 2007, p. 96–98, (en hébreu).

Goldberg Léa, « Avraham Shlonsky kintargem shira », in : Fichman Yaa'kov, Alterman Nathan et autres (éd.), 1950, *Yevul : kovetz ledivrey sifrut umakhshava i'm yovel Avraham Shlonsky* (Récolte : une sélection de textes littéraires et théoriques à l'occasion du cinquantième anniversaire d'Avraham Shlonsky), Sifriyat Poa'lim, Tel-Aviv, p. 31–32 (en hébreu).

Goldberg Léa, 1951, *Sifrut yafa o'lamit betirgumeha lei'vrit* (La littérature mondiale et ses traductions en hébreu), Hamerkaz letarbut, 165 p. (en hébreu).

Even-Zohar Itamar, 1975, « 'Splint' lebodler betirgum Lea Goldberg : leofi hahakhrao't betirgum shira » (Spleen de Baudelaire dans la traduction de Léa Goldberg : sur la nature des décisions dans la traduction poétique), *Hasifrut* n° 21, p. 32–45 (en hébreu).

Hassine Juliette, 1982, « Ben makor letirgum : tirgum hashir Boaz hanirdam leviktor Hugo » (Entre l'original et le texte traduit : la traduction de Booz endormi de Victor Hugo), *Bikoret ufarshanut* n° 28, p. 131–140 (en hébreu).

Hassine Juliette, 1989, « Pirkhey Haroa' veavney bohu : hashpaa't bodler a'l shirat hakrakh beavney bohu shel Shkonsky » (*Les Fleurs du Mal* et *Pierres de Bohu* : l'influence baudelairienne sur la poésie urbaine dans *Pierres de Bohu* de Shlonsky), *Moznaim* 63-3, p. 50–53 (en hébreu).

Itzhaki Masha, 2005, « Traduire la poésie hébraïque – le cas de Dan Pagis », in *D'une langue à l'autre* [dir. M. Nowotna], Aux lieux d'être, Paris, p. 211-220.

Jacobs X. Adriana, 2014, « The Go-Betweens : Leah Goldberg, Yehuda Amichai, and the Figure of the Poet-Translator », in Bermann Sandra and Porter Catherine (éd.), *The Blackwell Companion to Translation Studies*, Blackwell Publishing, Malden, MA, p. 479–491.

Kuperty-Tsur Nadine, 2000, « Traduire Agrippa d'Aubigné en hébreu : un parcours triangulaire », *Albineana, cahiers d'Aubigné* n° 12, p. 11–33

Lakhower Shmuel, 1950-1951, « Gete bei'vrit » (Goethe en hébreu), *Yad lakore* 2, p. 200–226 (en hébreu) [bibliographie des traductions hébraïques de Goethe].

Lakhower Shmuel, 1956–7, « Haynrikh Haine bei'vrit » (Hainrich Heine en hébreu), *Yad lakore* 4, p. 143–193 (en hébreu) [bibliographie des traductions hébraïques de Heine].

Lakhower Shmuel, 1959, « Vicktor Hugo bei'vrit » (Victor Hugo en hébreu), *Yad lakore* 6, p. 38–51 (en hébreu) [bibliographie des traductions hébraïques de Victor Hugo].

Litvin Rina, 1995, « A'l signono haishi shel metargem » (Au sujet du style personnel du traducteur), in *Hakakhol haamiti : masot vetekstim* (Le vrai bleu : essais et textes), Hakibutz hameukhad, coll. Ot hazman, Tel-Aviv, p. 85–96 (en hébreu).

Sandbank Shimon, 1977, « Kama hea'rot lemaamaro shel Reuven Tsur » (Quelques remarques au sujet de l'article de Reuven Tsur), *Hasifrut* n° 24, p.134–135 (en hébreu).

Sandbank Shimon, « Lea Goldberg kimtargemet shira » (Sur Léa Goldberg comme traductrice de poésie), in Sandbank Shimon, 1982, *Hashir hanakhon* (Le poème exact), Sifriyat Po'alim, coll. poetika uvikoret, Tel-Aviv, 147 p. (p. 59–64; en hébreu).

Sandbank Shimon, 1975, « Lea Goldberg vehasonet hapetrarki » (Léa Goldberg et le sonnet pétrarquéen), *Hasifrut* n° 21, p. 19–31 (en hébreu) [article repris dans Sandbank, 1976, p. 122–151].

Sandbank Shimon, « Nehefakh berutzo lemet : Alterman merasen et Rasin » (Il mourût en courant : Alterman freine Racine), in : Sandbank, 2001, p. 41–54 (en hébreu).

Shavit Zohar, 2002, « Fabriquer une culture nationale : le rôle des traductions dans la constitution de la littérature hébraïque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, n° 1, p. 21–32.

Shavit Zohar (avec Even-Zohar Basmat), 1996, « Tekstim sheturgemu mimaa'rekhet lemaa'rekhet; mikre mivkhan : mase'y Guliver » (Textes trasuit d'un système à l'autre; cas d'étude : Les voyages de Gulliver), in Shavit Zohar (avec Even-Zohar Basmat), *Mavo lepoetika shel sifrut yeladim* (Introduction à la poétique de la littérature destinée aux enfants), Hauniversita haptukha et A'm O'ved, Tel-Aviv, p. 337–364 (en hébreu).

Shavit Zohar et Shavit Yakov, Octobre 1977, « Lemale et haaretz sfarim : sifrut mekorit leu'mat sifrut meturgemet betahalikh yetzirato shel hamerkaz hasifuti beertetz israel » (Remplir le pays de livres : la littérature en hébreu face à la littérature traduite dans le processus de la création du centre littéraire en Eretz-Israël), *Hasifrut* n° 25, p. 45–68.

Singer Moshe [signé Moshe Hanaa'mi], 2012, « Tirgum shira, tirgum likhora, tirgum ra' » (Traduction poétique, traduction en apparence, mauvaise traduction), *Karmel* n° 16, Jérusalem, p. 36–39 (en hébreu).

Toury Gideon, « Hebrew [Translation] Tradition », in Mona Baker [éd.], 1998, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London and New York, p. 439–448

Toury Gideon, 1988, « Reshit hatirgum hamoderni lei'vrit : o'd mabat ekhad » (Les débuts de la traduction moderne en hébreu : encore un regard), *Dapim lemekhar hasifrut* n° 11, p. 105–127.

Toury Gideon, « Translating English Literature via German — and vice versa: A Symptomatic Reversal in the History of Modern Hebrew Literature », in Kittel Harald (éd.), 1988, *Die literarische Übersetzung: Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, Schmidt Erich Verlag, Berlin, p.139–57

Tsur Reuven, 1977, « O'd a'l tirgumey Lea Goldberg vea'l shirata hamkorit » (Toujours au sujet des traductions de Léa Goldberg et de sa poésie en hébreu), *Hasifrut* n° 24, p.117–133 (en hébreu).

4. Traductologie, théories, études littéraires...

Baker Mona (éd.), 2010, *Critical Readings in Translation Studies*, Routledge, London, 512 p.

Ballard Michel, 2007, *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, Presses universitaires du Septentrion, coll. Traductologie, Lille, 298 p. [première édition 1992].

Bakhtine Mikhaïl et Volochinov Valentin Nikolaevich, 1977, *Le Marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 233 p.

Berman Antoine, 1999, *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*, Seuil, coll. L'ordre philosophique, Paris, 141 p.

Berman Antoine, 1984, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 322 p.

Berman Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Coll. Bibliothèque des idées, Paris, 288 p.

Biguenet John et Schulte Rainer (éd.), 1989, *The craft of translation*, University of Chicago Press, Chicago, 170 p.

Biguenet John et Schulte Rainer (éd.), 1992, *Theories of translation : An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, 260 p.

Blum-Kulka Shoshana, « shifts of cohesion and coherence in translation », in: Venuti Lawrence (éd.), 2000, *The Translation Studies Reader*, Routledge/Taylor & Francis, London, p. 291–305.

Bourdieu Pierre, 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 576 p.

Burton Raffel, 1988, *The Art of Translating Poetry*, Penn State University Press, PA, 220 p.

Carne Ross Donald, « The Two Voices of Translation », in Parkinson Thomas (éd.), 1968, *Robert Lowell, A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, New Jersey, p. 152–168

Casanova Pascale, septembre 2002, « Consécration et accumulation de capital littéraire : la traduction comme échange inégal », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 144, n° 1, p. 7–20.

Casanova Pascale, 1999, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris, 492 p.

Darnton Robert., 1984, *La Fin des Lumières : le mesmérisme et la Révolution*, Librairie académique Perrin, Paris, 220 p.

D'hulst Lieven, 2005, « Polysystème », in *Vocabulaire des études francophones, Les concepts de base* [sous la direction de Beniamino Michel et Gauvin Lise], Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Francophonies », p. 157–158.

Dimic Milan V., « Polysystem Theory », in *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, [sous la direction d'Irena Makaryk], 1993, University of Toronto Press, Toronto, p. 151–155.

Douay-Soublin François et autres, 2010, « Constellation de contraintes : un poème de Baudelaire sous le feu des traducteurs », in Zaremba Charles et Noël Dutrait (éd), *Traduire, un art de la contrainte*, Publications de l'Université de Provence, p. 201–218.

Eagleton Terry, « Phenomenology, Hermeneutics, and Reception Theory », in Eagleton Terry [éd.], 1996, *Literary Theory*, University of Minnesota Press, p. 47–48.

Eco Umberto, 2007, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Grasset, Paris, 464 p.

Even-Zohar Itamar, 1997, « Factors and Dependencies in Culture : A Revised Draft for Polysystem Culture Research », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 24, n°1, p. 15–34.

Even-Zohar Itamar, 1978, *Papers in Historical Poetics*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv, 101 p.

Even-Zohar Itamar, 1990, « Polysystem Studies », numéro special de *Poetics Today*, vol. 11, n° 1.

Even-Zohar Itamar, 1979 (1-2, Autumn), « Polysystem Theory », in *Poetics Today* 1, p. 287–310.

Even-Zohar Itamar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », in Venuti Lawrence [éd.], 2000, *The Translation Studies Reader*, Routledge, New York, p. 192–197.

Fichman Yakov, « A'l hatirgumim » (Sur les traductions), in : Fichman, 1959, p. 390–401 (en hébreu) [Essai en 2 parties].

Goldberg Léa, « Bkhinot mesuyamot shel khikuy vetirgum beshira » (Considérations sur l'imitation et la traduction en matière de poésie), in: Goldberg, 1977, p. 56–51. [texte rédigé en anglais en 1964 et traduit en hébreu par Rina Litvin].

Grutman Rainier, 2009, « Le virage social dans les études sur la traduction : une rupture sur fond de continuité », *Texte*, n° 44-45, p. 135–152.

Hamilton Ian, 1983, *Robert Lowell, A Biography*, Random House, New York, 523p.

Harshav Benjamin [Binyamin], 2007, *Explorations in Poetics*, Stanford University Press, 296 p.

Heilbron Johan et Sapiro Gisèle, 2002, « La traduction littéraire, un objet sociologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, n° 1, p. 3–7

Hermans Theo, 1999, *Translation in Systems : Descriptive and Systemic Approaches Explained*, Manchester, St Jerome, 195p.

Holmes S. James, 1988, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi Bv Editions, Amsterdam, 118 p.

Holub Robert C., 1984, *Reception Theory : A Critical Introduction*, Methuen, London, 189 p.

Iser Wolfgang, 1978, *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 239 p.

Jakobson Roman, « On the Linguistic Aspects of Translation », in Venuti Lawrence (éd.), 2000, *The Translation Studies Reader*, Routledge/Taylor & Francis, London, p. 113–118 (première publication 1959).

Jakobson Roman, 1973, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 508 p.

Jauss, Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Coll. Bibliothèque des idées, Paris, 312 p.

Jauss, Hans Robert, 1988, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, Coll. Bibliothèque des idées, Paris, 464 p.

Kenner Hugh, 1971, *The Pound Era*, University of California, Los Angeles, 606 p.

Ladmiral Jean-René, 2015, *Sourcier ou cibliste : les profondeurs de la traduction*, Les Belles Lettres, Coll. Traductologiques, Paris, 304 p.

Ladmiral Jean-René, 1994, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 274 p. [édition revue et augmentée].

Lambert José, 1997, « Itamar Even-Zohar's Polysystem Studies : An Interdisciplinary Perspective on Culture Research », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 24, n° 1, p. 7–14.

Lefebvre Jean-Pierre, « Traduire les poèmes: ce que le temps apporte-empporte », in Broda Martine (éd.), 1999, *La traduction/Poésie, à Antoine Berman*, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 105–114.

Lefevre André, 1975, *Translating Poetry : Seven Strategies and a Blueprint*, Van Gorcum, Amsterdam, 127 p.

Lombez Christine, 2016, *La seconde profondeur : la traduction poétique et les poètes-traducteurs en Europe au XXe siècle*, Les Belles Lettres, Coll. Traductologiques, Paris, 432 p.

Lombez Christine, 2012-3, « L'étude des textes littéraires traduits : un nouvel objet d'investigations en littérature comparée ? », *Revue de littérature comparée* (n° 343), p. 261–281.

Meschonnic Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 468 p.

Mounin Georges, 1955, *Les belles infidèles*, Editions des cahiers du sud, Marseille, 159 p.

Mounin Georges, 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 301 p.

Nida Eugene, « Principles of Correspondence », in Venuti Lawrence (éd.), *The Translation Studies Reader*, Routledge/Taylor & Francis, London, 2000, p. 153–167.

North Michael, 2013, *Novelty : a History of the New*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 264 p.

Nowotna Magdalena (éd.), 2005, *D'une langue à l'autre : Essai sur la traduction littéraire*, Aux Lieux d'être, Paris, 271 p.

Ortega y Gasset José, 2013, *Splendeurs et misères de la traduction*, Les Belles Lettres, Coll. Traductologiques, Paris, 144 p. [édition bilingue].

Oseki-Dépré Inês, 1999, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, Paris, 283 p.

Pym Anthony, 2009, *Exploring Translation Theories*, Routledge, London, 201 p.

Pym Anthony, 1997, *Pour une éthique du traducteur*, Presses de l'Université d'Ottawa, Coll. Pédagogie de la traduction, Ottawa, 155 p.

Ramzani Jahan, 2009, *A Transnational Poetics*, University of Chicago Press, Chicago, 240 p.

Reiss Katharina, 2002, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, 170 p.

Reiss Katharina, 2009, *Problématiques de la traduction*, Bibliothèque de la traductologie, Economica–Anthropos, Paris, 197 p. [préface de Jean-René Ladamir].

Ricoeur Paul, 2016, *Sur la traduction*, Les Belles Lettres, Coll. Traductologiques, Paris, 114 p.

Robert Lucie, « Polysystème » in *Le Dictionnaire du littéraire*, [sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques & Alain Viala], 2002, Presses Universitaires de France, Paris, p. 456–457.

Ruthven, K. K., 1969, *A Guide to Ezra Pound's Personae*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 281 p.

Sapiro Gisèle, 2010, « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2 (n° 6), p. 13–23.

Saussure Ferdinand de, 1979, *Cours de linguistique générale* [1916], Tullio de Mauro [éd.], Paris, Payot, 512 p.

Scott Clive, 2000, *Translating Baudelaire*, University of Exeter Press, 287 p.

Schlie Michael, 2009, « Betraying images: Paul Celan's translation of Baudelaire's "La Mort des pauvres" », *Naharaim* [Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte] 3-2, p. 177–199.

Steiner George, 1998, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, Paris, 804 p.

Toury Gideon, 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia, 311 p.

Toury Gideon, 1980, *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University Tel-Aviv, 159 p.

Toury Gideon, 1977, *Normot shel tirgum vehatirgum hasifrut lei'vrit bashanim 1930-1945* (Normes de traduction et la traduction littéraire en hébreu 1930-1945), *Hamakhon lepoetika vesemiologia a'l-shem Porter*, Université de Tel-Aviv, Tel-Aviv, 296 p. (en hébreu).

Venuti Lawrence [éd.], 1992, *Rethinking Translation : Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London, 204 p.

Venuti Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility, A History of Translation*, Routledge London and New York, 324 p.

Venuti Lawrence [éd.], 2000, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 560 p.

Weissbrod Rachel, 2007, *Lo a'l hamila levada : sugiyot yesod betirgum* (Au delà du mot : questions fondamentales en traduction), *Hauniversita haptukha, Raa'nana*, 310 p. (en hébreu).

Weizman Elda and Blum-Kulka Shoshana, 1987, « Identifying and Interpreting Translated Texts: On the Role of Pragmatic Adjustment », in: Toury Gideon (éd.), 1987, *Translation Across Cultures (Indian Journal of Applied linguistics 13:2)*, Bahri Publications, New Delhi, p. 63–76.

Yardeni (Sackheim Ben-Avraham) Moshe (éd.), 1928, *Hasifrut halitait haa'mamit* (La littérature lituanienne populaire), *Yidishe Shtime*, Kaunas (en hébreu).

5. Articles divers dans la presse populaire, thèses, interviews

Barnea Nahum, 26.9.1969, « Haprofesor bedjins » (Le professeur en jean), *Davar*, p. 26–30 (en hébreu) [interview avec Arie Sachs].

Ben-Reuven Sarah, 24.4.2011, « Haish haze mile et hafunktzya shelo, a'sa mashehu bishvil hatarbut hai'vrit » (Cet homme a rempli son rôle, il aura fait quelque chose pour la littérature hébraïque), *Haaretz – tarbut vesifrut* (en hébreu).

Fichman Yakov, 9.9.1949, « Nemirov », (Némirov), *Davar*, P. 3 (en hébreu). [souvenirs autobiographiques].

Gros-Rophe Ariela, 2004, *Intelektualim ben shtey tarbuyot : mehamodernizm hatzarfati latarbut hai'vrit, 1920-1948* (Les intellectuels entre deux cultures : du modernisme français à la culture hébraïque, 1920-1948), [Thèse de Doctorat sous la direction de Nurit Gertz et Shlomo Sand], Université de Tel-Aviv (en hébreu).

Lévy-Melinski Liora, 2008, « Hatirgum keemtzei lekidum model shiri : nituakh turgumo shel Dory Manor lefirkhey hara' shel Bodler bemisgeret teoryat harav-maa'rekhet » (La traduction comme moyen de promotion d'un modèle poétique : une analyse de la traduction des Fleurs du Mal de Baudelaire par Dory Manor dans l'optique de la théorie du polysystème [Thèse de Master sous la direction de Rachel Weissbrod], L'Université Bar-Ilan, Ramat-Gan, 267 p. (en hébreu).

Singer Moshe, 22.10.1993, « Tni li neshika » (Donne-moi un baiser), *Haaretz, Tarbut vesifrut* [dans la rubrique « Inyeny lashon » (Questions de langue)] (en hébreu).

Sonis Ronen, 2013, *Make it new! Megamot khadashot betirgumey hashira hai'vriim meanglit umerusit* (Make it new! nouvelles tendances dans les traductions de poésie en hébreu de l'anglais et du russe) [Thèse de Doctorat sous la direction d'Aminadav Dykman], L'Université hébraïque de Jérusalem, 228 p. (en hébreu).

Weissbrod Rachel, 1989, « Megamot betirgum siporet meanglit lei'vrit, 1958-1980 » (Les tendances dans la traduction de prose de l'anglais en hébreu, 1958-1980) [Thèse de Doctorat sous la direction de Gideon Toury], Université de Tel-Aviv (en hébreu).

Yardeni Galia, 1961, *Tet Zayin sikhot i'm sofrim* (Seize conversations avec des écrivains), Hakibutz Haleukhad, En Harod, 181 p. (en hébreu).

Zer Ataya, 27.4.04, « Em Habanim Smekha » (La mère des fils est joyeuse), *Besheva'* (en hébreu) [Interview en ligne avec Shulamit Katan, la veuve du traducteur Moshe Katan).

Zoran Gabriel, 1988, « Past and Present in Hebrew Literary Translation », *Harvard Library Bulletin* 36, p. 333–72.

6. Lexiques, dictionnaires, encyclopédies

Aron Paul, Saint-Jacques Denis et Viala Alain [Sous la direction de], 2002, *Le Dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, 768 p.

Baker Mona (éd.), 1997, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, New York, 680 p.

Beniamino Michel et Gauvin Lise (éd.), 2005, *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Francophonies », 210 p.

Eagleton Terry [éd.], 1996, *Literary Theory*, University of Minnesota Press, 240p.

Encyclopaedia Judaica, 2006, New York, Macmillan Reference USA, 22 vol. [deuxième édition],

Even-Shoshan Avraham, 2009, *Milon Even-Shoshan* (Le dictionnaire Even-Shosan), Kiryat-sefer, Jérusalem, (en hébreu) [le dictionnaire hébraïque de référence en 6 vol].

Gur Yehuda, 1971, *Milon shimushi lasafa hai'vrit* (Dictionnaire d'usage de la langue hébraïque), Dvir, Tel-Aviv, 680 p. (en hébreu).

Guilbert Louis, Lagane René et Niobey Georges, 1986, *Grand Larousse de la langue française*, Larousse, Paris [7 vol].

Kressel Getzel, 1965-1967, *Leksikon hasifrut hai'vrit badorot haakhronim* (Lexique de la littérature hébraïque des dernières générations), Sifriyat Poa'lim, Merkhavia, en hébreu [2 vol.].

Laffont Robert et Bompiani Valentino, 1993, *Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et tous les pays*, Bouquins, Paris, 1166 p. [4 vol.; nouvelle éd. actualisée].

Makaryk Irena (éd.), 1993, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, , University of Toronto Press, Toronto, 656 p.

Miron Dan et Hever Hannan (ed.), 2007, *Zman Yehudi Khadash : tarbut yehudit bei'dan khiloni, mabat entziklopedi* (Les nouveaux temps juifs : la culture juive à l'ère séculaire, regard encyclopédique), tome 3 (art et littérature), Keter, Jérusalem, 400 p. (en hébreu).

Rey Alain et Chantreau Sophie (éditeurs), 1997, *Le Robert, Dictionnaire d'expressions et des locutions*, Paris, 1086 p.

Schwartz Yigal et Stavi Zisi (ed.), 2014, *Leksikon heksherim lesofrim isreelim* (Lexique Heksherim des auteurs israéliens), Université Ben-Gurion du Néguev et Dvir, Beer-Sheva [en hébreu].

Singerman Robert, 2002, *Jewish Translation History : A Bibliography of Bibliographies and Studies*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia 6 Amsterdam, 420 p.

Tan-Pai Yehoshua, 1966, *Milon tzarfati-i'vri* (Dictionnaire français-hébreu), Zak, Jérusalem, 688 p.

Tidhar David, 1948-1970, *Entziklopedya lalhalutzey hayishuv uvonav* (Encyclopédie des fondateurs et des constructeurs d'Israël), Tel-Aviv, (en hébreu) [19 vol.].

Dory MANOR
L'arbre sans tronc
Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire en hébreu :
présence, influence, traductions

Résumé

La présente thèse cherche à étudier l'histoire de la réception et de la présence de Charles Baudelaire dans l'univers poétique de l'hébreu moderne, à travers l'influence de son œuvre sur la création poétique en hébreu comme à travers les traductions hébraïques de sa poésie. Cette dernière partie inclut une analyse comparative approfondie de différentes traductions de la poésie de Baudelaire parues en hébreu au courant du XX^e siècle.

À travers cette approche nous cherchons à voir dans quelle mesure il existe des corrélations entre la traduction et la réception poétique de Baudelaire d'une part, et l'évolution particulièrement rapide du langage poétique de l'hébreu moderne d'autre part.

Dans toutes les générations de la poésie de l'hébreu moderne, des auteurs majeurs ont traduit Baudelaire. Ce grand intérêt pour sa poésie s'explique, entre autres raisons, par le motif suivant : traduire Baudelaire en hébreu constitue un projet singulier de par le statut unique de son œuvre qui est à la fois la pierre angulaire de la Modernité poétique en général, et le point de départ de la poésie hébraïque moderne en particulier.

La poésie hébraïque moderne peut être comparée à un arbre sans tronc ; ses racines, les textes de l'hébreu classique, sont profondes et séculaires. Sa cime, la nouvelle création poétique des 120 dernières années, est fraîche et verdoyante. Mais s'il tient debout, c'est grâce à ses branches qui sont suspendues sur les riches ramifications de ses voisins – les corpus poétiques étrangers qui ont toujours alimenté ce jeune corpus. Traduire Baudelaire en hébreu moderne, c'est – symboliquement – contribuer à greffer, rétroactivement, un tronc sur cet arbre.

Mots-clés : Charles Baudelaire ; traduction poétique ; traductologie ; réception littéraire ; poésie française ; poésie hébraïque ; littérature hébraïque ; hébreu moderne ; littérature comparée ; histoire des traductions

Résumé en anglais

This thesis examines the history of the reception and of the immanence of Charles Baudelaire in Modern Hebrew poetry through the influence of his work on original poetic work in Hebrew and through the translations of his poems into Hebrew. As part of the latter, a detailed comparative analysis is offered of some of Baudelaire's poems translated into Hebrew and published through the 20th century.

In examining these questions we wish to examine the extent to which one may trace a correlation between, on the one hand, the translation and reception of Baudelaire's poetry and, on the other hand, the exceptionally rapid evolution of Modern Hebrew poetic language.

In every generation of Modern Hebrew poetry, Baudelaire was translated by major authors. This significant interest in his poetry can be attributed, among other reasons, to the *constructive* role that such translation plays in Hebrew. For, in the Hebrew context, Baudelaire's poetry has a unique role: he is both a keystone of Modern poetry in general and the starting point of Modern Hebrew poetry in particular.

Modern Hebrew poetry can be compared to a tree without a trunk: Its roots – the classical Hebrew texts – are ancient and deep. Its crown – the New Hebrew creation of the last 120 years – is fresh and green. But what keeps it standing are its branches that lean on the rich offshoots of its neighbours in the forest: the foreign poetic corpora which have always nourished this young literature, born modern. Translating Baudelaire into Modern Hebrew implies, symbolically, a contribution to the retrospective grafting of a trunk to the tree.

Mots clés en anglais : Charles Baudelaire ; Translation Studies ; Poetry Translation ; Literary reception ; Poetry ; Hebrew Poetry ; Hebrew Literature ; Modern Hebrew ; Flowers of Evil ; Comparative Literature