

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

12 | 2022

Baudelaire et l'image

Cahier(s) de traduction

Cahier(s) of Translation

Giuseppe Sofo



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/9972>

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Giuseppe Sofo, « Cahier(s) de traduction », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 12 | 2022, mis en ligne le 15 novembre 2022, consulté le 15 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rief/9972>

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2022.



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

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

Cahier(s) de traduction

Cahier(s) of Translation

Giuseppe Sofò

Tiède petit matin de chaleur et de peur
ancestrales
je tremble maintenant du commun tremblement
que notre sang docile chante dans le madrépore.
Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1939

- 1 Le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire est à juste titre considéré comme un texte fondamental de la littérature francophone, en particulier de la littérature antillaise, mais aussi de la littérature mondiale. Si cette œuvre poétique est pour Abiola Irele un « classique de la littérature noire » et un « chef-d'œuvre de la littérature française moderne »¹, Kora Véron va jusqu'à la définir comme « l'une des œuvres majeures du XX^e siècle, dont l'influence reste considérable »². Rappelons également les mots célèbres d'André Breton qui, dans sa préface à l'édition de 1947, écrivait que « ce poème n'était rien moins que le plus grand monument lyrique de ce temps »³.
- 2 Pourtant, comme nous le rappelle Pierre Laforgue, « un des effets négatifs de ce statut de chef-d'œuvre est que l'œuvre dans son historicité, spécialement génétique et éditoriale, n'a plus d'existence »⁴. La canonisation du *Cahier* a eu en effet pour conséquence la désignation d'une des versions du texte comme définitive – généralement la version de 1956, ainsi définie sur la page de titre – et une classification cohérente de ses significations et de ses enjeux, plus souvent politiques que poétiques, risquant ainsi de condamner à l'oubli la révolution poétique et linguistique qui était à la base de sa construction.
- 3 Ce processus a produit un effet de distorsion très important dans la réception du *Cahier* : « On renvoie au *Cahier* comme s'il était intemporel, comme si son texte n'avait connu aucune modification durant sa longue carrière »⁵. Rien ne saurait être plus faux : le mouvement est peut-être la seule constante de ce poème fluide. Comme il est d'usage dans l'œuvre de Césaire, le texte a une longue histoire de révisions et de réécritures qui ne s'arrêtent pas à l'étape de la publication. Ainsi, les révisions du *Cahier* nous encouragent à percevoir l'œuvre de manière tout à fait différente, en suivant

l'évolution non seulement du texte, mais aussi de son auteur. Si l'essence du poème reste sensiblement la même – et le texte de 1939 reste la « charpente et la matrice de toutes les éditions ultérieures »⁶ – on se doit de souligner que le cri du poète qui émerge de la version de 1939 dite « originale » se transforme dans la version de 1956 en un cri collectif contre la colonisation, à l'époque des luttes des pays africains pour leur indépendance. Nous avons donc affaire à un poème qui change au même rythme que son poète, au même rythme que le monde qui l'entoure.

- 4 Cette fluidité est d'autant plus complexe que les nombreuses traductions du *Cahier* en multiplient les possibilités de lecture et d'interprétation. D'une part à cause du mouvement inhérent à tout acte de traduction qui introduit de la diversité dans le texte original, à travers la lecture et l'interprétation du traducteur ou de la traductrice (ce qui dans le cas du poème de Césaire se traduit aussi par des appareils paratextuels qui présentent le texte et son auteur de manière totalement différente). D'autre part, en raison du fait que les traductions sont basées sur des « originaux » différents. De plus, il faut noter que les traductions ont joué un rôle fondamental dans la transformation du texte en français, marquant des étapes importantes de l'évolution génétique du poème.
- 5 Les cinq traductions présentées ici (vers le créole, le portugais, l'anglais, le japonais et l'italien), dont trois entièrement inédites, sont accompagnées par les commentaires de leurs traducteurs et traductrices qui nous proposent de multiples parcours de découverte du *Cahier*. Les deux articles consacrés à la traduction espagnole et aux réécritures « indianocéaniques » du *Cahier* nous permettent d'aller encore plus loin et de suivre le fil de quelques-uns de ces milliers de textes qui ont dialogué avec le *Cahier* dans les quatre-vingts ans qui ont suivi sa publication. Sans aucune intention d'apporter un dernier mot sur le *Cahier* et sur sa traduisibilité, ce numéro de *Seuils poétiques* pourra permettre, au contraire, de continuer l'exploration et, ainsi, de contribuer à une lecture plurielle et multilingue de l'œuvre césairienne.

Les « danses frêles » du poème : la fluidité textuelle du *Cahier*

- 6 Pour commencer cette étude du poème de Césaire, il nous faut partir de la « danse » génétique de ce texte en éternel mouvement entre les temps et les langues. Le *Cahier d'un retour au pays natal* est en effet un exemple idéal de « fluidité textuelle ». Kora Véron l'a défini comme « un patchwork poétique » en raison de la méthode du poète qui « compose son poème à partir de matériaux hétéroclites écrits en vers réguliers, en vers libres ou en prose » et d'une écriture qui se fait ainsi « par fragments, des fragments qu'il combine entre eux, et recombine différemment à la manière d'un patchwork, et à l'intérieur duquel il insère de nouveaux fragments, à moins qu'il n'ait décidé de retirer ceux qu'il avait ajoutés »⁷.
- 7 Cette fluidité et cette fragmentation se multiplient après l'écriture, car nous disposons de différentes versions publiées de ce poème, en revue et en volume, en français et en traduction, qui nous informent sur les phases de son évolution textuelle, ou plutôt de ce qu'Alex Gil a défini à juste titre comme une vraie « (r)évolution textuelle »⁸. En même temps, l'absence presque complète de manuscrits – la seule exception étant le tapuscrit corrigé à la main qui précède la publication dans *Volontés* – rend très complexe son analyse génétique, qui s'est faite surtout en comparant les éditions

successives et en les lisant en parallèle avec les échanges épistolaires de Césaire et les informations concernant sa production d'écrivain, mais aussi avec sa vie personnelle et publique.

- 8 Cela a permis des interprétations très différentes par la critique des remaniements textuels du poème, et des raisons de ces révisions, ainsi que du rôle que Césaire a joué dans ce processus, notamment en suivant la version dite définitive de 1956. Nous savons que pendant la phase d'évolution du texte, Césaire travailla plus par augmentation que par réduction :

Dans l'ensemble, Césaire a revu son texte dans le sens d'un enrichissement. La version dite « définitive » est en effet nettement plus longue que la version primitive publiée dans la revue *Volontés*, selon un mouvement d'amplification qui va dans le sens d'une composition épique. Césaire a souvent redistribué les séquences, afin de mieux les regrouper. Enfin, hormis les additions de séquences, les variantes de détail portent essentiellement sur la disposition, la ponctuation et, plus rarement, sur la lettre de telle ou telle séquence. Césaire développe, transforme la composition d'ensemble plus qu'il ne corrige le détail du texte.⁹

- 9 Ce processus d'enrichissement de l'œuvre est très fréquent dans les textes de Césaire, et si Cyrille François écrit que dans le *Cahier* « la parole travaille par ressassement, variations, accumulation et élan »¹⁰, il faut souligner qu'il n'y a rien d'inusuel dans cette genèse, qui est plutôt la vraie méthode de Césaire dans son écriture poétique et théâtrale¹¹.
- 10 Je ne me concentrerai pas ici directement sur le détail des variations du texte, mais il est fondamental de percevoir le *Cahier* de Césaire comme un texte en constante évolution et en constante mutation qu'Arnold décrit comme un « palimpseste »¹². Soulignons que « ce poème est passé par de multiples états, dont les variations s'étendent sur plus de cinquante ans. Ces variations sont éditoriales, elles sont aussi génétiques »¹³.
- 11 De plus, et cela complique davantage les choses, nous ne disposons ni d'un manuscrit de la version originale du poème ni d'une véritable version définitive, puisque la version de 1956 dite « définitive » n'est pas tout à fait la dernière version du texte.
- 12 Nous savons que Césaire travailla plusieurs années à la première ébauche du *Cahier*. Dans l'absence de sources manuscrites, les chercheurs identifient avec la période entre 1935 et 1938, ou entre 1936 et 1939, celle que Senghor définira « une parturition dans la souffrance »¹⁴. Césaire lui-même dira à ce propos :
- Je l'ai commencé vers 1936, comme un cahier. Un cahier, parce que j'avais renoncé à écrire des poèmes : toute la métrique traditionnelle me gênait beaucoup, me paralysait, je n'étais pas content, un beau jour, je m'étais dit : « Après tout, fichons tout en l'air », puis je m'étais mis à écrire sans savoir ce qui en sortirait, vers ou prose, il m'importait de dire ce que j'avais sur le cœur, il est devenu en réalité un poème, autrement dit, j'ai découvert la poésie à partir du moment où j'ai tourné le dos à la poésie formelle.¹⁵
- 13 L'arrivée à Paris, avec la découverte du monde noir africain à travers ses compagnons de route, le retour en Martinique ainsi que le séjour en Dalmatie auprès de la famille de son condisciple Petar Guberina, poète et linguiste yougoslave qui écrira ensuite la préface du *Cahier* dans l'édition de 1956¹⁶, sont à l'origine de ce poème.
- 14 La première publication du *Cahier d'un retour au pays natal* a lieu dans la revue *Volontés* en 1939¹⁷. Bien que largement ignorée à l'époque de sa publication, tous les remaniements du texte ont eu lieu à partir de cette version, et l'intérêt renouvelé porté

à celle-ci ces dernières années, notamment en traduction, nous montre son importance, puisque celle-ci n'avait pas encore subi l'influence ni de la rencontre avec le surréalisme ni de l'engagement direct dans la politique du futur maire de Fort-de-France et député de la Martinique. Comme le fait remarquer Arnold, malgré les continues modifications auxquelles le texte a été soumis, des 109 strophes de cette version « pas une ne change de place durant les quelque quarante ans que Césaire remania son texte d'édition en édition »¹⁸, ce qui pousse Véron à parler paradoxalement de « la stabilité d'une œuvre instable »¹⁹, alors que Laforgue arrive à dire que « son instabilité n'est qu'apparente »²⁰.

- 15 Nous disposons depuis 1995 d'un autre texte qui nous communique de précieuses informations sur la gestation de l'œuvre : le tapuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Assemblée nationale²¹, corrigé à la main à trois reprises²² et qui comprend des pages contenant des notes manuscrites (de la main de Césaire, mais aussi de la main de sa femme, Suzanne Roussi). C'est la dernière révision de Césaire avant publication, qui se fait dans une version presque identique à celle du tapuscrit, sauf pour la correction de certaines coquilles (bien que d'autres coquilles restent et que d'autres encore soient introduites...) et le changement de la mise en page, qui suit le format de la revue et qui enlève les espaces entre les paragraphes.
- 16 Le tapuscrit est aussi accompagné par une lettre du 28 mai 1939 adressée par Césaire à Georges Pelorson, directeur de la revue. Dans cette lettre, Césaire écrit à Pelorson : « Je vous envoie mon manuscrit, revu et corrigé. Ça et là quelques additions. Et surtout j'ai modifié la fin dans le sens que vous m'avez indiqué. Plus vertigineuse et plus finale, je crois »²³. Si la version de 1939 est la première dont nous disposons, elle n'est donc pas la version « originale », cette dernière étant à ce jour introuvable²⁴.
- 17 Même en considérant les versions publiées en volume, il est difficile d'identifier quelle est la première version du texte. Si le texte français paraît pour la première fois en volume en 1947, le *Cahier* a été publié en espagnol quatre ans auparavant à La Havane. *Retorno al país natal*²⁵ est publié en 1943, illustré par le peintre cubain Wifredo Lam et préfacé par Benjamin Péret, dans la traduction faite à partir du texte paru dans *Volontés* par Lydia Cabrera, anthropologue, avec la collaboration probable de la femme de Lam, Helena Holzer Benítez.
- 18 La première version publiée en volume en langue française date de 1947, mais dans deux éditions entièrement différentes l'une de l'autre : une version bilingue, *Cahier d'un retour au pays natal / Memorandum on My Martinique*²⁶, parue chez Brentano's à New York le 7 janvier, accompagnée par la traduction de Lionel Abel et Yvan Goll, et une version contenant seulement le texte français paru chez Bordas en mars²⁷. Le fait que ces deux éditions soient parues presque simultanément a conduit les chercheurs à penser pendant longtemps qu'il s'agissait du même texte, et donc à ignorer la version américaine, alors que ces deux versions correspondent à deux étapes très distantes de l'évolution génétique du texte ainsi que de l'évolution poétique de Césaire.
- 19 La version publiée chez Brentano's est le fruit d'un remaniement influencé par le contact avec le surréalisme, et avec André Breton en particulier. Arnold parle du « développement d'une nouvelle poétique surréaliste qui atteint son apogée dans la version Brentano's, s'atténue dans la version Bordas et s'éclipse dans la première édition chez Présence Africaine en 1956 »²⁸. Ce remaniement du texte a certainement eu lieu entre 1941 et 1942, à la même époque de la publication des poèmes « En Rupture de Mer Morte »²⁹ et « En guise de manifeste littéraire »³⁰ dans *Tropiques*. Un manuscrit

d'Yvan Goll accompagné par des épreuves de cette version bilingue, repéré par Alex Gil en 2008, nous montre que la publication chez Brentano's était initialement prévue pour « 1942/1943 », puis repoussée à « 1944/1945 », et qu'au deuxième semestre 1944 sa parution prochaine était annoncée dans la revue *Hemisphères*, dirigée par Goll.

- 20 On sait aussi que Gallimard préparait une publication du texte français de la version Brentano's en 1946 et que Césaire avait signé un contrat pour cette publication. Pourtant, le 25 mars 1947, le texte est publié chez Bordas sans l'accord de Gallimard³¹, dans une version très différente de celle de Brentano's et de celle que Gallimard avait prévu de publier. Cette édition, nous dit Arnold, « est l'œuvre du nouveau député-maire de Fort-de-France », juste un an après que Césaire avait été le rapporteur du projet de loi mettant fin au statut des nouvelles colonies, et elle « se situe inconfortablement entre l'effervescence et l'espoir d'un changement fondamental de la société de l'immédiat après-guerre, d'une part, et la résistance du gouvernement gaulliste à l'application du statut des DOM, de l'autre »³². Remaniée entre 1946 et 1947, cette version entame le processus qui sera complété pour la version de 1956, c'est-à-dire le nouveau cadrage politique donné au texte, qui superpose au cri personnel du jeune poète la voix collective de l'homme politique. Plusieurs chercheurs se sont interrogés quant aux raisons de cette double publication, en oubliant peut-être que Césaire était habitué à laisser plusieurs versions de ses textes coexister plutôt librement, surtout en traduction, comme le montre le cas de la réécriture et traduction allemande d'*Et les chiens se taisaient* en 1956³³.
- 21 Quand Césaire fait paraître le *Cahier* chez Présence Africaine en 1956³⁴, il l'accompagne de l'indication « version définitive » sur la page de titre. Laforgue nous dit qu'à cause de cette indication, l'édition de 1956 a été « promue [...] abusivement, édition *princeps* »³⁵, alors qu'Arnold parle d'une désignation qui « prête à confusion » et dont l'intérêt était celui de « faire disparaître les versions antérieures du poème au profit du nouvel engagement anticolonialiste du poète »³⁶. C'est surtout dans ce sens qu'il faut lire les modifications apportées au texte par Césaire (à partir de l'édition Bordas de 1947), sans oublier que 1956 est « l'année fatidique de la carrière de Césaire, en politique, mais aussi en littérature »³⁷, car il venait de publier la nouvelle version du *Discours sur le colonialisme* chez Présence Africaine en 1955³⁸, et c'est en 1956 qu'il quitte le Parti communiste, à la suite de sa fameuse « Lettre à Maurice Thorez »³⁹. Laforgue écrit à ce propos que « la reprise du poème en 1956 obéit à des motivations éditoriales et idéologiques, lorsque Césaire transfère une partie de son œuvre chez Présence Africaine et que, conjointement, il élabore une stratégie militante qui voit chez cet éditeur ami la réunion d'ouvrages exaltant une négritude combative illustrée par le *Cahier*, le *Discours sur le colonialisme* et *Et les chiens se taisaient* »⁴⁰. Plus précisément, les modifications vont dans la direction de gommer ou réduire tous les aspects spirituels, érotiques et surréalistes des versions précédentes :

Le fait de retrancher, de gommer ou de rendre insignifiants les marqueurs de la quête spirituelle du « Je » aura assuré une nouvelle lecture politique du poème. (...) L'attitude prophétique du « Je » se lira, à partir de 1956, comme le discours du tribun politique. De même, les marqueurs de l'activité surréaliste, où Césaire s'investit de 1941 à la fin de cette décennie, furent gommés en 1956 pour laisser place à de nouvelles strophes qui rehaussent le propos socio-économique. Finalement, l'érotisme de type surréaliste qui caractérise les deux éditions de 1947 est remplacé par une attitude tiers-mondiste avant la lettre.⁴¹

- 22 Présence Africaine publia en 1960 une « deuxième édition »⁴², d'ailleurs identique à celle dite définitive, ce qui « laissa croire que celle de 1956 fut la première »⁴³, brouillant ainsi un peu les traces génétiques de l'évolution de l'œuvre. Cette deuxième édition sera ensuite reproduite avec la préface de Breton en 1971, puis lors d'une troisième édition en 1983⁴⁴, avec des modifications d'ordre typographique plus que textuel, exception faite pour la correction de quelques coquilles. C'est sur cette édition que se base la version incluse dans le volume *Poésie*, publié au Seuil en 1994⁴⁵ sous la direction de Daniel Maximin et Gilles Carpentier, avec pour seule modification quelques alinéas. Entretemps, en 1976, Désormaux avait publié le *Cahier* dans les volumes des *Œuvres complètes*⁴⁶. Pourtant, cette édition comporte plusieurs coquilles et des changements de mise en page dus surtout à des choix éditoriaux.
- 23 Il est donc déroutant de parler de la version de 1956 comme d'une version définitive, puisque « les versions du *Cahier* postérieures à 1956 présentent des différences non insignifiantes et sont des nouvelles éditions, pas de nouveaux tirages »⁴⁷. En même temps, il est vrai aussi que les modifications qui suivent cette édition ne sont pas aussi importantes que celles apportées lors des vingt premières années du poème, et qu'il ne serait pas facile d'identifier précisément le rôle joué par Césaire dans ces révisions. Le poète ne prêtait que peu d'attention aux aspects typographiques et de mise en page, comme l'écrit Véron :
- Césaire ne dactylographie pas lui-même ses textes qui sont confiés à de bonnes volontés parfois très étourdies. Il ne relit pas attentivement les épreuves de ses ouvrages et n'exprime guère d'exigence concernant la mise en page de ses textes publiés. Si bien qu'elle change au gré des éditions : les lignes ou vers sont coupés de manières variées, en fonction de la largeur de la page, avec des vers tantôt isolés, tantôt collés à une strophe, et la ponctuation varie d'une édition à l'autre. Comme Michelle Hausser l'écrit, il est souvent difficile de savoir ce qui relève de la volonté du poète ou du hasard [...].⁴⁸
- 24 Un dossier génétique complet du *Cahier* devrait comprendre au moins les documents suivants : le tapuscrit qui a servi pour la publication en revue ; la lettre à l'éditeur qui l'accompagne ; le texte publié dans le numéro 20 de *Volontés* en 1939 ; les deux poèmes publiés dans *Tropiques* – « En Rupture de Mer Morte » en octobre 1941 et « En guise de manifeste littéraire » en avril 1942 – ; la première version publiée en volume, à La Havane, en 1943 dans la traduction de Lydia Cabrera ; la première version en français publiée en volume par Brentano's à New York en janvier 1947, accompagnée par la traduction de Lionel Abel et Yvan Goll ; la version publiée par Bordas à Paris en mars 1947 ; la version dite définitive publiée en 1956 par Présence Africaine ; les éditions suivantes publiées chez Présence Africaine en 1960 et 1983 ; l'édition publiée dans les *Œuvres complètes* chez Désormaux en 1976 ; l'édition dirigée par Daniel Maximin et Gilles Carpentier en 1994 pour le volume *La Poésie*, publié par le Seuil. Cela suffit déjà pour mesurer « l'ampleur du chantier entrepris par Césaire dans une véritable *work in progress* », dans lequel « à la "parturition" douloureuse des années 1936-1939 s'ajoute donc la reprise incessante du texte pendant près de quarante années »⁴⁹, mais la vie du poème ne s'arrête pas là, car les traductions de ce texte n'ont pas simplement accompagné son évolution, elles ont contribué à multiplier les mouvements intrinsèques au poème.

« Des molécules qui se déplacent ensemble très librement » : le *Cahier* entre les langues et les traductions

- 25 L'incroyable variété des versions du poème de Césaire en français s'accompagne d'un nombre important de traductions de l'œuvre en plusieurs langues. Dans le chapitre précédent, j'ai déjà mentionné deux traductions fondamentales dans l'histoire du *Cahier* : la traduction espagnole publiée à La Havane en 1943 et la version bilingue publiée à New York chez Brentano's en 1947. Ces deux traductions sont représentatives du rôle central que les langues ont joué dans l'évolution du *Cahier*, très loin du rôle « périphérique » habituellement attribué à la traduction.
- 26 Il existe huit traductions en anglais publiées à différents moments, de statut différent et surtout basé sur différentes versions de l'original. La deuxième traduction anglaise de l'œuvre est celle publiée par Présence Africaine en 1968 dans la traduction d'Émile Snyder⁵⁰, qui prend appui de manière évidente sur celle d'Abel et Goll ; plutôt que de traduire le *Cahier*, Snyder adapte la traduction d'Abel et Goll à une version différente du texte original⁵¹.
- 27 En 1969, Penguin publie la traduction d'Anna Bostock et de John Berger, basée sur la version de Présence Africaine de 1956, sous le même titre, *Return to My Native Land*⁵², et accompagnée par une longue introduction de l'ouvrage par Mazisi Kunene, orientée davantage sur l'Afrique que sur la Caraïbe.
- 28 La quatrième traduction a été publiée en 1983 (après une première parution dans la revue *Montemora* en 1978), à l'intérieur du volume consacré à la poésie d'Aimé Césaire, et a été traduite par Clayton Eshleman et Annette Smith⁵³, qui ont proposé aussi une nouvelle traduction en 2001⁵⁴. Si la première traduction était basée sur l'édition de 1976 chez Désormaux, la deuxième est le fruit de la comparaison entre l'édition de 1994 et celles sous la direction d'Abiola Irele⁵⁵, mais les traducteurs ont également choisi de réviser leur travail.
- 29 Clayton Eshleman a travaillé à une autre traduction, cette fois en collaboration avec Albert James Arnold⁵⁶, choisissant de traduire pour la première fois en anglais la version publiée dans la revue *Volontés* en 1939. La traduction est basée sur celles produites par Eshleman avec Smith. Tout comme Snyder avait adapté la traduction d'Abel et Goll à la nouvelle version du texte qu'il traduisait, Eshleman et Arnold proposent la première traduction d'une version qui n'avait jamais été publiée en anglais auparavant, en se basant en partie sur des traductions précédentes. Entretemps, une autre version avait paru en 1995 chez Bloodaxe Books, dans une traduction de Mireille Rosello avec Annie Pritchard, basée sur la version de 1956 du poème et sous le titre de *Notebook of a Return to My Native Land*⁵⁷.
- 30 La dernière traduction anglaise publiée à ce jour est celle de Gregson Davis aux éditions Duke University Press en 2017⁵⁸. Cette traduction est incluse dans la nouvelle édition de l'œuvre sous la direction d'Abiola Irele, ce qui nous donne un ouvrage critique à part entière accompagnée par une traduction en anglais, avec des lectures parfois différentes entre éditeur et traducteur.
- 31 Concernant la langue espagnole, j'ai déjà parlé de la traduction de Lydia Cabrera publiée à Cuba⁵⁹ qui resta à longtemps inconnue, car très rare, et qui ne fut republiée qu'en 1994 dans un volume consacré aux écrits de Cabrera⁶⁰ et en 1996 en revue⁶¹. C'est

sur cette traduction que se basent deux autres traductions du *Cahier* en espagnol. La première version est signée par Enrique Lihn en 1969⁶². Aucune mention n'est faite du travail de Cabrera, alors que cette traduction ne fait qu'adapter la traduction de Cabrera au texte de 1956, tout comme Snyder l'avait fait pour l'anglais pour sa version basée sur la traduction d'Abel et Goll. En 2007, la version de Lourdes Arencibia se présente comme une sorte de collaboration à distance entre la nouvelle traductrice et Cabrera, devenant ainsi une révision de la traduction de Cabrera opérée par Lourdes Arencibia⁶³.

- 32 Deux autres versions de ce texte existent en espagnol. La version d'Agustí Bartra, publiée au Mexique sous le titre de *Cuaderno de un retorno al país natal*, paraît pour la première fois chez Ediciones Era en 1969⁶⁴, puis chez Editorial Laberinto en 2010⁶⁵. Elle est aussi reprise dans le livre d'artiste de Consuelo Gotay en 1993⁶⁶. En 2014, le poème paraît enfin au Venezuela dans une traduction d'Amelia Hernández⁶⁷, continuant ainsi une longue tradition de traductions du *Cahier* dans les Amériques. À ces versions espagnoles, il faut ajouter une version en revue en galicien, *Caderno dun retorno ao país natal*, parue en 2010 dans la traduction d'Enar de Dios Rodriguez⁶⁸.
- 33 L'allemand a toujours été une des langues les plus réceptives aux œuvres d' Aimé Césaire. En 1956, dans le recueil *Sonnendolche: Lyrik von den Antillen*, le traducteur Janheinz Jahn inclut le passage final du *Cahier* sous le titre *Notizen von einer Heimkehr*⁶⁹. Jahn publiera ensuite la traduction complète du *Cahier* en deux éditions, sous un titre entièrement différent, *Zurück ins Land der Geburt*, chez Insel Verlag en 1962⁷⁰ et chez Surkamp en 1967⁷¹. Le poème sera ensuite traduit par Klaus Laabs et Brigitte Weidmann et inclus dans le recueil *Jede Insel ist Witwe*⁷² publié chez Volk und Welt, maison d'édition berlinoise de la République Démocratique Allemande en 1989, quelques mois seulement avant la chute du mur de Berlin⁷³. Une nouvelle version de la traduction de Klaus Laabs sera publiée dans le recueil *Ein Mensch, der schreit: Gedichte aus sieben Jahrzehnten*⁷⁴, peut-être le recueil de poèmes le plus complet jamais imaginé en traduction, en dépit de sa nature de sélection de poèmes, depuis le *Cahier* jusqu'à *Comme un malentendu de salut*, de 1994, en passant aussi par les très rares *Sept poèmes reniés*. La genèse de cette publication a été très compliquée et n'est pas encore finie, car sa parution, après avoir été annoncée à plusieurs reprises (et avec différents titres) à partir de 2017, est pour le moment annoncée pour 2023. Le volume se propose comme ouvrage de référence pour l'œuvre de Césaire, non seulement pour la langue allemande, mais aussi pour tout chercheur césairien, car Laabs ne se limite pas à nous proposer la traduction des poèmes, il nous offre également un vrai travail de recherche et découverte de la poésie de Césaire à travers ses textes critiques, sa bibliographie commentée et son abécédaire césairien nommé « ABCésaire », qui comprend de profondes discussions de certains termes et du rôle qu'ils jouent dans l'œuvre de Césaire.
- 34 En italien, des extraits du *Cahier* ont été initialement publiés en annexe à la revue culturelle *Il Canguro* en 1967⁷⁵, sans aucune indication du traducteur. La première traduction complète paraît en décembre 1978⁷⁶ chez Jaca Book, dans une traduction de Graziano Benelli, chercheur et spécialiste de Césaire et de littératures francophones, qui en propose une deuxième version en avril 2004, dans une traduction révisée⁷⁷.
- 35 La dernière langue dans laquelle existent plusieurs traductions est le japonais. Après une traduction de quelques extraits en revue en 1962⁷⁸, il existe celle de Yukitoshi Sunano⁷⁹, publiée en 1997 dans un volume qui comprend aussi le *Discours sur le Colonialisme*, puis en édition de poche en 2004.

- 36 Le *Cahier* existe à ma connaissance au moins en quatre autres langues : la traduction publiée au Brésil par Lilian Pestre de Almeida⁸⁰, qui a aussi consacré plusieurs études d'analyse littéraire et génétique au poème de Césaire⁸¹, une version en néerlandais, publiée en 1985 dans la traduction de Simon Simonse⁸², une version norvégienne publiée en 2001 dans la traduction de Kjell Olaf Jensen⁸³, et une version en slovaque publiée en 2007 dans la traduction d'Albert Marenčin⁸⁴.
- 37 Ces quelques lignes sur les nombreuses incursions du *Cahier* illustrent pourquoi il est possible de considérer ces traductions comme des « molécules qui se déplacent ensemble très librement »⁸⁵, pour reprendre une phrase que j'ai empruntée au commentaire de Smith sur la poésie de Césaire.

Les « seuils poétiques » du *Cahier* en traduction

- 38 Cette rubrique essaye autant d'étudier que de prolonger les mouvements du texte entre les temps et les langues. Nous proposons ici trois traductions entièrement inédites des premières pages du *Cahier*, c'est-à-dire la traduction vers le créole de Malik Noël-Ferdinand, la traduction vers le japonais de Ryo Fukushima et ma propre traduction vers l'italien, toute trois réalisées exclusivement pour ce numéro de la *RIEF*. Avec ces nouvelles traductions, nous publions aussi deux traductions qui précédaient notre projet : celle de Pestre de Almeida pour le portugais est la seule déjà parue en volume, alors que la version anglaise de Glover et Gil, publiée uniquement sur le site de *The Caribbean Digital*, paraît ici dans une version inédite qui tient compte de cette annotation collective.
- 39 Le choix de la version à traduire a été laissé aux traducteurs respectifs pour permettre un écho des variations perçues par les lecteurs français et francophones du *Cahier*. Cette rubrique qui suit les mouvements du *Cahier*, plutôt que d'essayer de les figer en une version absolue, ne pouvait pas de ce fait viser à imposer « une » version pour toutes les traductions.
- 40 Comme d'habitude pour *Seuils poétiques*, les traductions sont accompagnées par des notes des traducteurs et des traductrices, qui prennent dans ce cas des formes très différentes. Le texte de Malik Noël-Ferdinand est une confrontation du chercheur-traducteur avec Césaire, son poème et ses langues. En partant d'un souvenir personnel, d'un dialogue avec le poète à propos d'une traduction de sa pièce *La Tragédie du roi Christophe* en créole martiniquais pour sa maîtrise de créole, Noël-Ferdinand suggère que cette traduction d'une langue maternelle à une autre n'a besoin d'aucune motivation autre que « le plaisir partagé de l'autre langue aimée ». Les questions qui se posent dans ce cas sont les suivantes : comment traduire dans la langue cible (créole) un texte qui met déjà en scène la relation entre langue source (français) et langue cible (créole) ? Et comment conserver cette éthique d'un dialogisme français/créole ? Noël-Ferdinand répond à travers une traduction qui reconstruit ce dialogue entre les deux langues en laissant « passer librement les marques » de la langue française dans le texte créole. Cela signifie laisser de côté les principes de la « déviance maximale » et de la « langue basilectale » qui ont été au centre de l'effort de la tradition créoliste déviationniste, selon laquelle, pour éviter le risque d'une dilution du créole dans le français et permettre de « (re)constituer ainsi une langue populaire purement théorique : le basilecte », « il faudrait éviter mots et tournures dont la parenté française serait trop transparente et, si nécessaire, ne pas hésiter à inventer des néologismes

opaques ». C'est ainsi que la « jouissance » de cette traduction nous permet une profonde analyse linguistique du *Cahier*, ainsi que de la relation entre créole et français dans le poème, dans l'œuvre de Césaire et en Martinique.

- 41 Le texte de Lilian Pestre de Almeida, une des chercheuses ayant le plus écrit sur Césaire, et seule traductrice en portugais (brésilien) du *Cahier*, nous propose une lecture labyrinthique du *Cahier*. Après avoir reconstruit les événements et les mouvements qui ont contribué à l'écriture, mais surtout aux réécritures de ce texte, elle souligne l'importance pour tout traducteur de suivre ces mouvements. À ce « labyrinthe des textes et des versions » qui existent du poème de Césaire, elle ajoute une autre version encore, dont elle souligne l'influence sur la réception du texte, un *Cahier* « inexistant », « créé, paradoxalement, de façon anonyme et collective, par des citations en série, toujours les mêmes », qui « ignorent (mieux : elles sautent) sans cesse les passages les plus abscons et sans doute les plus fulgurants du poème ». C'est ce *Cahier*, selon Pestre, qui « circule, surgissant non seulement dans des discours comme parfois dans des textes publiés. Les citations, extraites [...] et articulées avec d'autres, presque toujours les mêmes, ignorent le plus souvent leur contexte d'origine : elles constituent par là une lecture idéologique et peuvent aboutir à de vrais contresens ». Le labyrinthe textuel est pourtant accompagné par un labyrinthe temporel, des temps « qui se superposent et s'imbriquent », parmi lesquels le traducteur est obligé à tracer un fil rouge. Dans ce labyrinthe construit par le texte de Césaire, qui est à la fois une « errance dans les méandres de la mémoire », une « œuvre esthétique aux formes non-régulières » et « le labyrinthe des genres qui s'entremêlent », la traductrice cherche sa voie pour une réexpression du texte qui passe par un contact intime. Selon Pestre, la traduction permet ainsi « d'entrer dans une poétique, d'en saisir les différentes couches de sens », mais aussi de déboucher sur « une sorte de négociation intérieure (intérieure à celui ou celle qui traduit) où l'on essaie de compenser certaines pertes (toujours inévitables) par quelques trouvailles qui seraient des gains (secrets), dans la langue d'arrivée ».
- 42 Kaiama Glover et Alex Gil nous proposent une traduction qui est le fruit d'un travail collaboratif intense. Non seulement parce qu'ils ont travaillé ensemble à cette traduction qu'ils définissent « contrapuntique », mais aussi parce qu'ils ont décidé d'ouvrir cette collaboration à d'autres chercheurs et traducteurs lors de la conférence de *The Caribbean Digital* en 2020, avec l'idée de « faciliter le type de partage d'espace et de renforcement de la communauté dont nous avons besoin pendant cette année contraignante et isolante ». Cette traduction, basée sur la version de 1939, a donc été publiée, accompagnée par l'édition du tapuscrit de 1939 établie par Kora Véron et partagée avec les participants à la conférence, qui ont fait des propositions « savantes et pleines de créativité, audacieuses et interrogatives », en prenant au sérieux le mandat de « s'engager différemment et collectivement » dans l'étude ce texte. Le résultat est une traduction plus riche que n'importe quelle autre, parce qu'elle est enrichie par le dialogue, inscrit dans cet « objet original fascinant » sur l'espace en ligne hypothes.is, qui comprend les commentaires, les questions et les réponses, les dialogues nés au fil de la traduction, nous offrant ainsi « une édition multimédia composée de plusieurs couches de l'extraordinaire poème de Césaire en langue anglaise ». L'ouverture à des possibilités ultérieures rend cette expérience encore plus intéressante : comprendre la traduction comme un objet pluriel, qui puisse donner lieu à plusieurs traductions du même poème à la fois, chacune visant un objectif différent, pourrait permettre de donner lieu à un vrai « *Cahier* collectif », dans lequel chaque

traduction explore un aspect du poème, pour nous restituer toute sa complexité, sa richesse, et sa diversité.

- 43 Ryo Fukushima nous propose une traduction vers le japonais accompagnée d'un texte sur la réception de l'œuvre de Césaire au Japon ainsi que sur sa propre découverte de cette œuvre. Fukushima souligne la rapidité avec laquelle l'œuvre de Césaire a été traduite en japonais, ainsi que le profond intérêt porté par les intellectuels japonais au poète martiniquais. Mais c'est de sa propre rencontre avec Césaire que Fukushima commence sa contribution, en parlant de l'émotion éprouvée face au *Cahier* grâce à la « force des mots, l'étincellement des images, l'accumulation des sonorités... », lorsqu'il l'a lu pour la première fois en 2012. C'est justement « l'énigme insondable de la traduction du *Cahier* » qui attire Fukushima vers l'œuvre de Césaire, à laquelle il consacre actuellement sa thèse, et c'est grâce à cela qu'il a commencé son « voyage à la recherche de la poésie d'Aimé Césaire » et qu'il est, dès lors, « devenu nomade ». De plus, dans l'archipel antillais, Fukushima trouve de quelque sorte un miroir de son pays archipélique, le Japon :

Ma lecture du *Cahier* a des racines invisibles non seulement dans les paysages de la Martinique, mais aussi dans l'espace-temps de mon pays natal, du Japon. À partir de ce livre de quatre-vingt-dix pages, j'ai commencé petit à petit à reconstruire le « monde ». En suivant la piste tracée par la traduction d'Aimé Césaire, je suis maintenant arrivé au carrefour de la culture, de l'histoire et de la politique. La lecture, c'est un voyage. Et le voyage est infini.

- 44 Le voyage est aussi au centre du texte qui accompagne ma traduction vers l'italien. Ce texte est à lire comme un carnet de notes autour du *Cahier* de Césaire, ou plutôt un carnet de voyage de la recherche qui suit les mouvements du poème de Césaire, ainsi que de ma découverte de ce poème. Un voyage qui se fait en lisant et écoutant la voix de Césaire, mais aussi en visitant les lieux qui lui ont donné la voix. C'est en suivant les mouvements – des poètes, de leurs textes, de leurs îles – que j'ai découvert la littérature antillaise, et c'est pour cela que ce texte qui se concentre sur les mouvements du *Cahier* ne pouvait qu'être accompagné par une étude des mouvements et des rencontres qui m'ont amenés à lire le *Cahier* de façon plus profonde. Des découvertes à la Bibliothèque Schoelcher aux repas face à la statue de Victor Schoelcher brisée en 2020 au milieu des protestations contre le meurtre de George Floyd ; du bruit des vagues au Diamant, chez Glissant, au fracas des dominos sur la table d'un bar de pêcheurs à Gros Islet, chez Walcott ; tout cela n'est qu'un apprentissage nécessaire pour oser traduire le premier mot du *Cahier*. Et il s'avère que la traduction d'un poème oblige à écrire soi-même, avant toute chose, car « la seule traduction possible est peut-être un long cahier sans fin – étalé – ouvert sur son devenir, un carnet de notes, un journal de voyage, ou plutôt un journal de bord qui garde la trace des incidents de parcours, des rochers contre lesquels on s'écrase pour recommencer à chaque fois, le matin, au bout du petit matin », lorsqu'on se trouve à traduire – ou même simplement à lire – un texte de ce genre. Pour écrire sur la traduction, il devient ainsi nécessaire « d'écrire en éclats, d'écrire le mouvement, les vagues, les allers et les retours ».
- 45 Cette rubrique est complétée par deux articles qui ne proposent pas de traduction, mais qui nous permettent de suivre d'autres mouvements du *Cahier* entre les langues et les lieux. L'article de Laetitia Saint-Loubert nous amène à découvrir Césaire « *lot koté la mer* », à travers les « traversées indianocéaniques du *Cahier* ». On sait très bien qu'au-delà de la fluidité interne du *Cahier*, dont nous avons largement parlé, s'ajoute celle créée par les « nombreux échos et réécritures » du *Cahier* dans les littératures de

plusieurs continents. C'est le cas des deux textes analysés par Saint-Loubert : *Cahier d'un retour impossible au pays natal*⁸⁶ du Mauricien Khal Torabully, qui présente des références spécifiques au *Cahier* dans lesquels l'auteur parle directement à Césaire de son texte, ainsi que des échos plus subtils, y compris des rimes rappelant le texte original ; et *Carnets d'un retour au pays natal*⁸⁷ du Réunionnais André Robèr de 2002, qui nous offre une sorte de « réécriture du *Cahier* dans la tradition du *fonnkèr* réunionnais », et dans lequel l'auteur suggère « une filiation hors des sentiers battus et au-delà de toute consécration littéraire » par rapport aux figures clés des littératures antillaise et africaine, telles que Césaire, Senghor et Perse. La chercheuse fait dialoguer ces deux textes avec « d'autres adaptations et mises en voix du *Cahier*, pour l'essentiel réalisées en contexte indianocéanique ». La lecture de Saint-Loubert nous permet ainsi de prolonger les échos du texte de Césaire, de nous déplacer de l'archipel antillais et de ses deux mers pour aller « de l'autre côté de la mer », « proposant une lecture variationnelle et relationnelle du *Cahier* », qui met en exergue à la fois la fluidité du *Cahier* et les possibilités d'une lecture glissantienne de la mise en Relation de ces textes.

- 46 L'article de Katerina Gonzalez Seligmann se concentre sur une des traductions les plus mentionnées et les moins connues à la fois du *Cahier*, celle publiée à La Havane en 1943 par Lydia Cabrera. Seligmann souligne l'importance de la rencontre entre Césaire et le peintre cubain Wifredo Lam, ainsi que la relation d'étroite collaboration entre ce dernier et Cabrera, qui travaillaient souvent ensemble et dans le même lieu, et celle entre Cabrera et la femme de Lam, Helena Holzer Benítez, qui l'assista probablement dans la traduction du poème. Seligmann nous parle d'une « solidarité poétique » entre Césaire et Cabrera, qui permet à cette dernière de produire une traduction aujourd'hui très appréciée du *Cahier*, mais aussi des variations opérées par cette traduction qui arrivent jusqu'à « déplacer son sens ». Une de ces variations se retrouve dans la traduction de l'anaphore « Au bout du petit matin », pour laquelle Cabrera propose deux traductions alternatives, suivant un projet très précis :

Aux moments où le narrateur du poème énonce sa masculinité, plutôt que « *al morir el alba* », nous avons « *al fin del amanecer* » (à la fin du lever de soleil)⁸⁸. La perturbation de l'anaphore et le nouveau choix de traduction montrent Césaire au-delà du lever de soleil dans ces moments, comme si la masculinité prenait effet et limitait l'émancipation qui imprègne le lever de soleil. Alors que chez Césaire il existe une possibilité latente d'autocritique autour de la masculinité, Cabrera rend cette possibilité latente évidente dans ses traductions. Cela préfigure certaines critiques ultérieures du masculinisme dans le discours anticolonialiste caribéen.

- 47 Seligmann propose de voir cette déviation du texte comme le signe de formes d'une « fidélité déviante » plutôt que comme un échec du point de vue éthique. Ce qui est évident, c'est que ce choix nous montre à quel point la traduction peut intervenir sur le texte et en influencer la réception. En outre, cette discussion autour de la traduction en espagnol de l'incipit me permet de terminer mon introduction en revenant au début du poème, à cette anaphore qui marque le texte et qui marque aussi les interventions recueillies ici. S'il y a un passage du *Cahier d'un retour au pays natal* qu'aucun traducteur ni critique n'a pu se lasser de commenter, c'est bien son incipit, et les auteurs de ces articles ne font pas exception puisqu'ils ont proposé non seulement des traductions de cet incipit qui diffèrent de celles déjà existantes, mais aussi un commentaire de leurs choix de traduction et de celles d'autres traducteurs.
- 48 Noël-Ferdinand, qui propose de son côté « *O fin fin ti douvan doujou* », cite les traductions de Confiant, « *Nan finisman wouvèjou-a* », de Christian Lapoussinière, « *Oliwon douvan*

jou », et de Jean-Pierre Arsaye, « *Nan bout a ti maten-la* », en créole de Guadeloupe. Noël-Ferdinand nous dit surtout que sa traduction est « le fruit d'une collaboration mélodique avec deux autres locuteurs martiniquais », soulignant ainsi la nature collaborative de son effort, qui est propre à plusieurs traductions du *Cahier*, comme nous l'avons vu. Une version pour laquelle la collaboration a été fondamentale est certainement celle de Glover et Gil qui proposent « *When the early morning ends* », et qui nous parlent de la « panoplie de méditations perspicaces sur – et des interprétations alternatives en anglais de – la formulation évocatrice du début de Césaire : “au bout du petit matin” ». S'ils nous disent qu'« une conclusion ferme » reste « insaisissable » à propos de ce passage, ils soulignent surtout que « l'échange lui-même atteste des couches de signification possible qui résonnent dans l'énigmatique anaphore de Césaire ». Parmi ces versions alternatives, que les auteurs ne citent pas explicitement, nous trouvons par exemple : « *When the early hours end* », « *Where the early morning ends* », et « *At the very end of early morning* ».

- 49 Réfléchir sur cette anaphore signifie surtout imaginer des traductions alternatives. Pestre de Almeida écrit dans ces pages qu'elle « hésite encore aujourd'hui quant au leitmotif “au bout du petit matin” et l'expression choisie au départ, plus neutre, “*no final da madrugada*” est le fruit d'une négociation intérieure (inachevée) », mais elle nous propose surtout une possible nouvelle traduction, qu'elle utiliserait pour une nouvelle édition revue et augmentée du *Cahier* : « “*no fim da manhãzinha*”, expression beaucoup plus colloquiale et orale ». Même Seligmann, qui n'a jamais traduit le *Cahier*, nous offre une proposition de traduction pour cet incipit, même deux, une en anglais et une en espagnol. Elle cite non seulement les deux versions choisies par Cabrera, « *al morir el alba* » et « *al fin del amanecer* », mais elle commente certains des choix de traductions faits dans les versions anglaises signalant sa préférence pour la version de Gregson Davis, « *at the close of foreday morning* » et pour « *at the edge of dawn* », qui n'a pourtant été choisi dans aucune traduction publiée et serait donc à considérer comme une nouvelle proposition de Seligmann, tout comme celle qu'elle fait pour l'espagnol : « *en la esquina del amanecer* » (« au coin du petit matin »).
- 50 J'ai dialogué longuement à propos de cet incipit avec Klaus Laabs, qui m'a parlé de toutes les différentes traductions qu'il a imaginées pour ce passage, dont certaines parues dans versions précédentes et dans un cas même dans un catalogue qui annonçait la parution du *Cahier* en traduction allemande. Avant de s'arrêter à « *Endet der früheste Morgen* », Laabs en avait imaginé au moins trois autres versions, parmi lesquelles « *Nach dem ersten Morgenlicht* » (après la première lumière du matin), choisie pour la première version de *Ein Mensch, der Schreit* en 2017. D'ailleurs, d'autres traductions nous montrent un processus de variation très similaire. C'est le cas notamment des traductions d'Eshleman qui a avancé trois propositions différentes dans ses trois versions du poème : « *At the end of the wee hours* »⁸⁹, « *At the end of daybreak* »⁹⁰, et « *At the end of first light* »⁹¹. Cela est similaire à la traduction inédite de Derek Walcott dont les propositions de traduction de l'incipit variaient considérablement, comme je l'ai précisé dans un article à ce sujet⁹². Si Davis nous dit qu'il adopte « *foreday morning* » de Walcott⁹³, dans sa version du poème, le poète-traducteur saint-lucien nous offrait sept traductions possibles pour les vingt-deux occurrences de l'incipit dans le passage qu'il a traduit. Il utilise en effet douze fois « *At daybreak's end* », trois fois « *At foreday morning* », trois fois « *At dawn's end* », deux fois « *At dawn* » et « *In the small hours* », et une fois « *At dawn's edge* » et « *(near daybreak)* ».

- 51 Notre traduction en italien, « *sul finire del primo mattino* » diffère aussi de la version par Benelli, « *Alla fine dell'alba* » et naît de l'intention de choisir une formulation plus idiomatique en italien – en pensant à des formules telles que « *di prima mattina/di primo mattino* » et « *sul finire del mattino* » – et de garder cette impression de se trouver à la frontière entre deux temps qui se croisent, aux confins entre la fin de l'aube et le début du matin, tout en conservant l'aspect primordial d'un matin qui est le « premier matin » d'un monde qui vient de naître.

(In)conclusion

- 52 Pestre de Almeida a sans aucun doute raison quand elle écrit dans son article que, pour un traducteur, « la connaissance d'une œuvre, comme le *Cahier*, est progressive ». Cela n'est pas seulement vrai pour les traducteurs, qui découvrent le poème au fur et à mesure des versions qu'ils en proposent dans leur langue respective, mais aussi pour les lecteurs, confrontés aux variations temporelles et linguistiques de ce poème. Nous espérons avoir aidé les lecteurs à explorer ces variations dans toute leur richesse, et à créer leurs propres parcours au cœur du *Cahier* de Césaire.
- 53 Notre but ici a finalement été très proche du projet que Serge Martin se fixait pour sa « mise en voix » du poème : « Il ne s'agirait pas d'expliquer un tel poème, mais seulement de le faire résonner, de le continuer dans et par autant de réénonciations qui soient des recommencements. À chacun son *Cahier* composé [...] à chacun ses marque-pages dans *Le Cahier* de Césaire »⁹⁴. Dans cette perspective, il ne s'agit donc pas de « vérifier ou aboutir à une quelconque vérité de la composition du *Cahier* », mais plutôt de « permettre à chacun de sentir l'enchaînement-déchaînement d'une telle organisation de la parole »⁹⁵.
- 54 Ce que nous proposons à nos lecteurs et à nous-mêmes, essentiellement, ce n'est que d'écouter la voix, les voix, les voies du *Cahier* à travers les temps et les lieux qui ont forgé ce texte fondamental du XX^e siècle, mais aussi entre les langues qui ont contribué au « déchaînement » de toute sa révolutionnaire force poétique et linguistique.

NOTES

1. F. A. Irele, « Introduction », dans A. Césaire, *Journal of a Homecoming / Cahier d'un retour au pays natal*, éd. F. A. Irele, trad. ang. N. G. Davis, Durham-Londres, Duke University Press, 2017, p. 1-73, p. 1. En anglais : « a classic of black literature », « a masterpiece of modern French literature ».
2. K. Véron, « *Cahier d'un retour au pays natal*. Le manuscrit de 1939 : Introduction à l'histoire du poème », 2020, consulté le 30/06/2022, URL : <https://cahier1939ms.github.io/texts/introduction/>.
3. A. Breton, « Un grand poète noir (Préface à l'édition de 1947) », dans A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 77-87, p. 81.

4. P. Laforgue, « Le Cahier d'un retour au pays natal de 1939 à 1947 (de l'édition *Volontés* à l'édition Bordas). Étude de génétique césairienne », dans *Études françaises*, vol. 48, 1, 2012, p. 131-179, p. 131.
5. Ibidem.
6. A. J. Arnold, « Cahier d'un retour au pays natal : Présentation », dans A. Césaire, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours. Édition critique*, éd. A. J. Arnold, Paris, CNRS-Présence Africaine, « Planète libre », 2013, p. 65-68, p. 65.
7. K. Véron, « Cahier d'un retour au pays natal. Le manuscrit de 1939 », cit.
8. A. Gil, « Bridging the Middle Passage: The Textual (R)evolution of Césaire's Cahier d'un retour au pays natal », dans *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 38, 1, *Discourses on Trans/National Identity in Caribbean Literature*, éd. J. Couti, 2011, p. 40-56.
9. D. Combe, *Aimé Césaire : Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, PUF, 2014, p. 54.
10. C. François, *Cahier d'un retour au pays natal : étude critique*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 80.
11. Voir G. Sofo, *Les Éclats de la traduction : langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2020.
12. A. J. Arnold, « Introduction », dans A. Césaire, *The Original 1939 Notebook of a Return to the Native Land*, éd. A. J. Arnold, tr. ang. A. J. Arnold et C. Eshleman, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2013, p. XI-XXII, p. XVI-XVII. En anglais : « palimpsest ».
13. P. Laforgue, art. cit., p. 131.
14. L. S. Senghor, « Comme les lamantins vont boire à la source », dans Id., *Éthiopiennes : poèmes*, Paris, Seuil, 1964, p. 156.
15. G. Ngal, *Aimé Césaire : un homme à la recherche d'une patrie*, Abidjan-Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1975, p. 64.
16. P. Guberina, « Préface », dans A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 12-14.
17. A. Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal », dans *Volontés*, 20, 1939, p. 23-51.
18. A. J. Arnold, « Cahier d'un retour au pays natal [publication en revue 1939] : Présentation », dans A. Césaire, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours. Édition critique*, cit., p. 69-73, p. 73.
19. K. Véron, « Cahier d'un retour au pays natal. Le manuscrit de 1939 », cit.
20. P. Laforgue, art. cit., p. 173.
21. A. Césaire, Tapuscrit corrigé à la main du *Cahier d'un retour au pays natal*, Bibliothèque de l'Assemblée nationale, section Manuscrits littéraires français du XX^e siècle, Cote Ms. AN 1825^{bis}.
22. C'est dans cette version, par exemple, que Césaire corrige un passage mal orthographié dans l'incipit « les Antilles danses d'anses frêles », où les « anses » frêles, les plages de la Martinique, se transforment en « danses frêles », en offrant ainsi involontairement une image très fascinante du mouvement de ce texte fluide, que j'ai choisi d'adopter pour le titre de ce chapitre. Voir : K. Véron, « Cahier d'un retour au pays natal. Le manuscrit de 1939 », cit.
23. A. Césaire, *Lettre à G. Pelorson*, 28 mai 1939, Bibliothèque de l'Assemblée nationale, section Manuscrits littéraires français du XX^e siècle, Cote Ms. AN 1825^{bis}.
24. L'absence d'archives de l'œuvre de Césaire est parfois compensée par des documents trouvés dans les archives d'écrivains avec lesquels il a été en contact, mais cela ne peut bien sûr que nous donner un aperçu très partiel et fragmenté de la genèse de ses œuvres. Voir K. Véron, « Les archives d'Aimé Césaire sur le site André Breton » dans *Continents manuscrits*, 8, 2017, consulté le 30/6/2022, URL : <https://journals.openedition.org/coma/855>.
25. A. Césaire, *Retorno al país natal*, tr. es. L. Cabrera, préface de B. Péret, illustrations de W. Lam, La Havane, Molina y Compañía, 1943.
26. Id., *Cahier d'un retour au pays natal / Memorandum on My Martinique*, tr. L. Abel et Y. Goll, préface d'A. Breton, New York, Brentano's, 1947.
27. Id., *Cahier d'un retour au pays natal*, préface d'A. Breton, Paris, Bordas, 1947.

28. A. J. Arnold, « *Cahier d'un retour au pays natal* [version originale en librairie, Brentano's, New York, 1947] : Présentation », dans A. Césaire, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours. Édition critique*, cit., p. 101-105, p. 104.
29. A. Césaire, « En Rupture de Mer Morte », dans *Tropiques*, 3, octobre 1941, p. 74-76.
30. Id., « En guise de manifeste littéraire », dans *Tropiques*, 5, avril 1942, p. 7-12.
31. Ce contrat sera d'ailleurs la cause de la manquée réimpression par Bordas de cette version, car Gallimard s'y opposa, comme l'a écrit l'éditeur, Pierre Bordas : « Notre premier titre, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, se vendit très bien ; mais quand nous voulûmes le rééditer, Gallimard s'y opposa. Un contrat lui donnait le droit de le faire, ce que l'auteur savait fort bien avant de s'engager avec nous. Il m'en avait certainement averti, mais j'avais dû oublier. L'opération resta sans lendemain. Nous avons été joués », P. Bordas, *L'édition est une aventure*, Paris, Éditions de Fallois, 1997, p. 179.
32. A. J. Arnold, « *Cahier d'un retour au pays natal* [Première édition française, Bordas, Paris, 1947] : Présentation », dans A. Césaire, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours. Édition critique*, cit., p. 149-150, p. 149.
33. Publiée une première fois en 1946, en conclusion du recueil de poèmes *Les Armes miraculeuses*, la tragédie lyrique *Et les chiens se taisaient* avait été publiée en allemand dans une nouvelle version, *Und die Hunde schwiegen*, traduite par Janheinz Jahn, qui avait largement contribué à son profond remaniement, en accord avec Césaire. Pourtant, seulement quelques mois après cette traduction, la pièce a été publiée en français dans une version très proche de celle parue en 1946, ignorant toutes les révisions faites pour la version allemande (A. Césaire, « Et les chiens se taisaient (Tragédie) », dans Id., *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946, p. 96-191 ; Id., *Und die Hunde schwiegen*, nouvelle version, traduction et adaptation de J. Jahn, Emsdetten, Lechte Verlag, 1956 ; Id., *Et les chiens se taisaient : tragédie (Arrangement théâtral)*, Paris, Présence Africaine, 1956). Voir G. Sofu, « "Ce que j'ai fait de votre tragédie" : *Et les chiens se taisaient* entre écriture, réécriture et traduction », dans *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, septembre 2019, p. 111-130.
34. A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal : Poème*, préface de P. Guberina, Paris, Présence Africaine, 1956.
35. P. Laforgue, art. cit., p. 172
36. A. J. Arnold, « *Cahier d'un retour au pays natal* : Présentation », cit., p. 67.
37. Id., « *Cahier d'un retour au pays natal* [Poème (première édition chez Présence Africaine, 1956)] : Présentation », dans A. Césaire, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours. Édition critique*, cit., p. 183-185, p. 183.
38. Id., *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1956.
39. Id., *Lettre à Maurice Thorez*, Paris, Présence Africaine, 1956.
40. P. Laforgue, art. cit., p. 172. Arnold avait aussi écrit à ce propos : « alors que les deux éditions de 1947 ont été révisées exclusivement par l'ajout de nouveaux éléments au texte préoriginal de 1939, infléchissant et intensifiant ses effets, l'édition de 1956 a supprimé une grande partie de ces mêmes éléments et les a remplacés par des blocs de texte qui alignaient le poème sur la nouvelle position politique de Césaire, qui embrassait la décolonisation immédiate de l'Afrique sur un ton militant », A. J. Arnold, « Introduction », cit., p. XIX. En anglais : « whereas the two 1947 editions were revised exclusively by the addition of new material to the 1939 preoriginal, inflecting and intensifying its effects, the 1956 edition excised much of that same material and substituted for it blocks of text that would align the poem with Césaire's new political position, which embraced the immediate decolonization of Africa in militant tones ».
41. Id., « *Cahier d'un retour au pays natal* [Poème (première édition chez Présence Africaine, 1956)] : Présentation », cit., p. 183-184.
42. A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal : Poème*, préface de P. Guberina, Paris, Présence Africaine, 1960.

43. A. J. Arnold, « *Cahier d'un retour au pays natal* : Présentation », cit., p. 68.
44. A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* : Poème, préface de P. Guberina, Paris, Présence Africaine, 1983.
45. Id., *Cahier d'un retour au pays natal* dans Id., *La Poésie*, éd. D. Maximin et G. Carpentier, Paris, Seuil, 1994, p. 7-65.
46. Id., *Cahier d'un retour au pays natal* dans Id., *Œuvres complètes*, t. I, *Poésie*, Fort-de-France, Désormaux, 1976, p. 29-78.
47. P. Laforgue, art. cit., p. 172.
48. K. Véron, « *Cahier d'un retour au pays natal*. Le manuscrit de 1939 », cit.
49. D. Combe, *Aimé Césaire* : *Cahier d'un retour au pays natal*, cit., p. 53-54.
50. A. Césaire, *Return to My Native Land*, tr. ang. É. Snyder, Paris, Présence Africaine, 1968.
51. Snyder n'a pas exactement travaillé sur la « version définitive » du texte, puisqu'il travaillait sur un texte précédent à celui de 1956. Nous avons donc une situation très particulière, dans laquelle le texte original ne correspond pas exactement à la traduction qui lui fait face.
52. Id., *Return to My Native Land*, tr. ang. A. Bostock et J. Berger, préface de M. Kunene, Harmondsworth, Penguin Books, 1969.
53. Id., *Notebook of a Return to the Native Land*, tr. ang. C. Eshleman et A. Smith, dans Id., *The Collected Poetry*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1983, p. 32-85.
54. Id., *Notebook of a Return to the Native Land*, tr. ang. C. Eshleman et A. Smith, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2001.
55. Id., *Cahier d'un retour au pays natal*, éd. A. Irele, Ibadan, New Horn Press, 1994; Id., *Cahier d'un retour au pays natal*, éd. A. Irele, Columbus, Ohio State University Press, 2000.
56. Id., *The Original 1939 Notebook of a Return to the Native Land*, cit.
57. Id., *Notebook of a Return to My Native Land*, tr. ang. M. Rosello et A. Pritchard, Tarsset, Blood Axe Books, 1995.
58. Id., *Journal of a Homecoming / Cahier d'un retour au pays natal*, cit.
59. Id., *Retorno al país natal*, tr. es. L. Cabrera, cit.
60. L. Cabrera, *Páginas sueltas*, éd. I. Castellanos, Miami, Ediciones Universal, 1994.
61. A. Césaire, *Retorno al país natal*, tr. es. L. Cabrera, dans *Guaragua*, 2, 1996, p. 34-63.
62. Id., *Poesías*, tr. es. E. Lihn, La Havane, Casa de las Americas, 1969.
63. Id., *Retorno al país natal*, tr. es. L. Cabrera et L. Arencibia, Zamora, Fundacion Sinsonte, 2007.
64. Id., *Cuaderno de un retorno al país natal*, tr. es. A. Bartra, México, Ediciones Era, 1969.
65. Id., *Cuaderno de un retorno al país natal*, tr. es. d'A. Bartra, México, Editorial Laberinto, 2010.
66. C. Gotay, *Cuaderno de un retorno al país natal*, livre d'artiste, 1993.
67. A. Césaire, *Cuaderno de un retorno al país natal*, tr. es. A. Hernández, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 2014.
68. Id., *Caderno dun retorno ao país natal*, tr. E. de Dios Rodriguez, dans *Boletín galego de literatura: Estudios de orientación universitaria*, 43, premier semestre 2010, p. 182-233.
69. Id., « *Cahier d'un retour au pays natal (fin) / Notizen von einer Heimkehr (Schluß)* », dans Id., *Sonnendolche: Lyrik von den Antillen*, tr. al. J. Jahn, Heidelberg, Wolfgang Rother Verlag, 1956, p. 74-83.
70. Id., *Zurück ins Land der Geburt*, tr. al. J. Jahn, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1962.
71. Id., *Zurück ins Land der Geburt*, tr. al. J. Jahn, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967.
72. Id., *Jede Insel ist Witwe. Gedichte*, tr. al. K. Laabs et B. Weidmann, Berlin (R.D.A.), Volk und Welt, 1989.
73. Il ne s'agit très probablement pas seulement d'une coïncidence, si nous pensons au fait qu'Aimé Césaire a longtemps été considéré un « ennemi » en R.D.A. à cause de son départ très polémique du Parti communiste français.
74. Id., *Ein Mensch, der schreit: Gedichte aus sieben Jahrzehnten*, éd. et trad. Al. K. Laabs, Berlin, Mattes & Seitz, à paraître.

75. Id., *Ritorno al paese natale*, annexe à *Il Canguro: bimestrale di cultura*, 2, novembre/décembre 1967.
76. Id., *Diario di un ritorno al paese natale*, tr. it. G. Benelli, Milan, Jaca Book, 1978.
77. Id., *Diario di un ritorno al paese natale*, tr. it. G. Benelli, nouvelle édition revue, Milan, Jaca Book, 2004.
78. Id., « *Cahier d'un retour au pays natal* », extraits, tr. jp. H. Kubota, dans *Shigaku*, vol. 17, 8, 1962, p. 116-117 ; *Kaigai shi kenkyu*, 2, 1962, p. 37-39.
79. Id., *Kikyo noto / Shokuminchi shugi ron*, tr. jp. Y. Sunano, Tokyo, Heibonsha, 1997 ; Id., *Kikyo noto / Shokuminchi shugi ron*, tr. jp. Y. Sunano, Tokyo, Heibonsha, 2004.
80. Id., *Cahier d'un retour au pays natal / Diário de um retorno ao país natal*, tr. pt. L. Pestre de Almeida, São Paulo, EDUSP (Editora da Universidade de São Paulo), 2012.
81. Voir L. Pestre de Almeida, *Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; Id., *Aimé Césaire. Une saison en Haïti*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010.
82. A. Césaire, *Logboek van een terugkeer naar mijn geboorteland*, tr. S. Simonse, Haarlem-Bruxelles, In de Knipscheer-Zuid, 1985.
83. Id., *Opptegnelser ved hjemkomsten til fødelandet*, tr. K. O. Jensen, Oslo, Pax, 2001.
84. Id., *Zošit o návrate do rodného kraja*, tr. A. Marenčin, Bratislava, Marenčin PT, 2007.
85. A. Smith dans H. Aspaturian, « Interview with Annette J. Smith », 10-11 décembre 2010, *Oral History Project*, California Institute of Technology Archives, 2012, p. 97, consulté le 30/06/2022, URL : http://oralhistories.library.caltech.edu/200/1/Smith%2C_Annette_OHO.pdf. En anglais : « molecules moving together very freely ».
86. K. Torabully, *Cahier d'un retour impossible au pays natal*, Ille-sur-Têt, Éditions K'A, 2009.
87. A. Robèr, *Carnets de retour au pays natal*, Ille-sur-Têt, Éditions K'A, 2002.
88. A. Césaire, *Retorno al país natal*, tr. es. L. Cabrera, cit., p. 5, p 12, p. 22.
89. Id., *Notebook of a Return to the Native Land*, tr. ang. C. Eshleman et A. Smith, cit., 1983, p. 35.
90. Id., *Notebook of a Return to the Native Land*, tr. ang. C. Eshleman et A. Smith, cit., 2001, p. 1.
91. Id., *The Original 1939 Notebook of a Return to the Native Land*, cit., p. 3.
92. G. Sofo, « "Au bout du petit matin" : l'errance créatrice de l'incipit du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire en traduction », dans R. L. Omgba et Y. M.-E. Abouga (dir.), *Francophonies nomades : déterritorialisation, reterritorialisation et enracinement*, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 215-233.
93. G. Davis, « Translator's Preface », dans A. Césaire, *Journal of a Homecoming / Cahier d'un retour au pays natal*, cit., p. XI-XVIII, p. XV.
94. S. Martin, « La Voix, le discours (inscription vs. incorporation) : Césaire en mouvements de voix », dans *Hypothèses*, 10/10/2013, consulté le 30/06/2022, URL : <https://ver.hypotheses.org/610>.
95. Ibidem.

RÉSUMÉS

Le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, texte fondamental de la littérature francophone, est un poème fluide, qui change au même rythme que son poète et au même rythme que le monde qui l'entoure. De plus, nous ne disposons ni d'un manuscrit de la version originale du poème ni d'une véritable version définitive, puisque la version de 1956 dite « définitive » n'est

pas tout à fait la dernière version du texte. Cette fluidité est d'autant plus complexe que les nombreuses traductions du *Cahier* en multiplient les possibilités de lecture et d'interprétation, à cause du mouvement inhérent à tout acte de traduction qui introduit de la diversité dans le texte original, et en raison du fait que les traductions sont basées sur des « originaux » différents. Dans cette introduction, après une brève histoire de l'évolution génétique du poème, je soulignerai aussi le rôle fondamental joué par la traduction dans l'évolution du texte, ce qui nous permettra d'en continuer l'exploration et de contribuer à une lecture plurielle et multilingue de l'œuvre césairienne.

Aimé Césaire's *Cahier d'un retour au pays natal*, a fundamental text of French literature, is a fluid poem that changes at the same pace as its poet and the world around him. Moreover, we have neither a manuscript of the original version of the poem nor a true definitive version, since the so-called "definitive" version of 1956 is not the last existing version of the text. This fluidity is further complicated by the numerous translations of the *Cahier*, which multiply the possibilities of reading and interpreting it, because of the movement inherent in any act of translation that introduces diversity into the original text, and because of the fact that these translations are based on different "originals". In this introduction, after a brief history of the genetic evolution of the poem, we will also highlight the fundamental role played by translation in the evolution of the text, which will allow us to continue its exploration and to contribute to a plural and multilingual reading of Césaire's work.

INDEX

Mots-clés : Césaire (Aimé), *Cahier d'un retour au pays natal*, traduction, génétique textuelle, littératures antillaises

Keywords : Césaire (Aimé), *Cahier d'un retour au pays natal*, translation, textual genetics, Caribbean literatures