

« Ce que j'ai fait de votre tragédie » : *Et les chiens se taisaient* entre écriture, réécriture et traduction

Giuseppe Sofo

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract *Und die Hunde schwiegen* is the German version of Aimé Césaire's first play, *Et les chiens se taisaient*, first published in the poetry collection *Les Armes miraculeuses*. Césaire reworked the text several times, especially through his collaboration with Janheinz Jahn, a German translator who played a fundamental rôle in the reception of Francophone African and Caribbean literature in post-war Germany. In this article, the collaboration between Césaire and his translator, which resulted in a parallel version of the text in German, will be analysed. The paths of writing and rewriting of the tragedy between French and German, thus, give us the opportunity to study the collaboration between Césaire and Jahn, as well as the proximity between rewriting and translation.

Keywords Translation. Rewriting. Revision. Drama. Aimé Césaire. Janheinz Jahn.

Sommaire 1 Introduction. – 2 « Passionné mais controversé » : la réception de l'œuvre de Jahn. – 3 « Ce que j'ai fait de votre tragédie » : Jahn à l'œuvre sur la pièce de Césaire. – 4 « Un puzzle très complexe » : deux langues, deux versions. – 5 « Un projet de découpage assez différent du vôtre » : les parcours parallèles de la pièce. – 6 « Janheinz Jahn et moi-même » : une relation contrapuntique. – 7 Conclusion.



Peer review

Submitted	2019-04-09
Accepted	2019-05-15
Published	2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Sofo, Giuseppe (2019). "« Ce que j'ai fait de votre tragédie ». *Et les chiens se taisaient* entre écriture, réécriture et traduction". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 111-130.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/006

1 Introduction

Und die Hunde schwiegen est la version allemande de la première pièce d'Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, tragédie lyrique que l'auteur a publiée dans son recueil de poèmes *Les Armes miraculeuses*. *Et les chiens se taisaient* a souvent été exclue de la plupart des études sur Césaire, et en particulier sur le théâtre de Césaire, avec des justifications plus ou moins convaincantes. Gil souligne que : « si l'on fait abstraction de l'analyse d'Arnold (1990), le texte de *Et les chiens se taisaient*, paru dans le recueil *Les Armes miraculeuses* en 1946, n'a jamais été pris au sérieux comme pièce de théâtre » (Gil 2010, 145), et Ruhe écrit à ce propos :

La recherche littéraire qui s'attache au théâtre de Césaire [...] a beaucoup de difficultés avec cette œuvre. La plupart du temps, elle n'est pas du tout mentionnée dans les études, comme si elle ne pouvait être qu'un élément propre à troubler le beau système logique que forme la trilogie *La tragédie du roi Christophe* (1963) – *Une saison au Congo* (1965) – *Une tempête* (1969). Quelques rares analyses seulement parlent un peu plus en détail de la pièce, soit pour pouvoir l'exclure d'une manière soi-disant plus fondée, soit pour lui consacrer une première analyse approfondie. (Ruhe 2015, 138)

Quelles que soient les raisons des choix individuels des nombreux chercheurs travaillant sur Césaire, c'est certainement révélateur du statut particulier d'*Et les chiens se taisaient* dans le corpus de Césaire. Cependant, *Et les chiens se taisaient* est sans aucun doute la pièce sur laquelle Césaire a le plus travaillé. Il a révisé cette tragédie à plusieurs reprises pour en faire une vraie pièce de théâtre, et cela surtout grâce à sa collaboration avec Janheinz Jahn, traducteur allemand dont le travail a été fondamental pour l'accueil de Césaire et des littératures francophones et anglophones de l'Afrique et de la Caraïbe dans l'Allemagne d'après-guerre. Dans cet article, j'analyserai comment la collaboration entre Césaire et Jahn a engendré une œuvre dont la paternité est largement partagée par deux voix, celle de Césaire et celle de Jahn. Pour présenter le rôle de Janheinz Jahn dans la réception du théâtre césairien, je commencerai par présenter les échanges de Jahn avec Césaire, pour passer ensuite à une discussion des itinéraires assez complexes de révision et de réécriture de la pièce, et à une comparaison tout aussi complexe avec les versions françaises qui ont précédé et suivi la version allemande. Cela nous invitera à analyser tous les mouvements du texte, afin de mieux comprendre la relation particulière entre Césaire et Jahn, et les raisons pour lesquelles cette relation a donné des résultats aussi fructueux.

2 « Passionné mais controversé » : la réception de l'œuvre de Jahn

Le traducteur allemand Janheinz Jahn a d'abord contacté Césaire pour lui demander la permission d'inclure ses poèmes dans l'anthologie qu'il a publiée en 1954, *Schwarzer Orpheus : Moderne Dichtung afrikanischer Völker beider Hemisphären* (Jahn 1954), dont le titre s'inspire évidemment de « Orphée noir », préface de Jean-Paul Sartre à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, publiée par Senghor en 1948 (Sartre 1948). Comme Jahn l'indique très clairement dès sa toute première lettre à l'auteur martiniquais, son intention était de faire de l'œuvre de Césaire le noyau de l'anthologie, précisant également qu'il avait déjà traduit plusieurs de ses poèmes.¹ Césaire répondit très chaleureusement à la demande de Jahn, en accordant sa permission au traducteur, dans une lettre qui marqua le début de cette longue relation fructueuse.²

Cependant, avant de discuter du travail de Jahn avec Césaire, il est très important de parler de la figure de Jahn lui-même, qui était un chercheur assez controversé. Il serait impossible de nier la contribution de Jahn dans le domaine des études africaines en Europe. Flora Veit-Wild et Anja Schwarz écrivent qu'il a été

l'un de ces rares et uniques Européens qui ont joué un rôle éminent dans la formation de ponts entre les cultures noires du monde entier et les cultures occidentales, une de ces personnes qui ont aidé au développement et à la promotion des littératures africaines dans leur pays d'origine. (Veit-Wild, Schwarz 2008, 27)

Cependant, ils définissent Jahn comme « passionné et controversé » (27), et les deux adjectifs sont en fait nécessaires pour définir ce chercheur, écrivain et traducteur aux multiples facettes, qui a beaucoup contribué à rapprocher l'Allemagne (et l'Europe en général) de la littérature et des cultures africaines ou afroaméricaines, mais qui a aussi reçu de vives critiques en Allemagne et en Afrique pour son travail.

Veit-Wild et Schwarz citent un passage d'un article publié par Gertrud Mander, dans le *Stuttgarter Zeitung* et intitulé « L'Afrique est complètement différente » :

Des passionnés de l'Afrique comme Janheinz Jahn avec ses « théories de bureau de la culture néo-africaine » sont ici très suspects et

¹ Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin, Janheinz Jahn-Archiv (JJA), Institut für Asien- und Afrikawissenschaften, dossier Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 4 août 1953.

² JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 17 octobre 1953.

donnent une idée fausse – car trop générale et spéculative – de la situation. En Afrique, il y a au moins autant de différences culturelles qu'en Europe, et on ne peut ignorer les influences européennes sur le continent africain. (Mander, cit. in Veit-Wild, Schwarz 2008, 34)

Elles expliquent aussi de manière significative les raisons pour lesquelles Ulli Beier a demandé à Jahn de ne plus être le co-éditeur de la revue de littérature africaine et afro-américaine *Black Orpheus* :

Un coup d'œil sur la correspondance entre Jahn et Beier, avec qui il a fondé et édité les premiers numéros de la revue *Black Orpheus*, révèle que Beier a essayé d'expliquer à Jahn pourquoi la position de Jahn comme co-éditeur de la revue n'était plus souhaitable au moment de l'indépendance du Nigeria en 1960 et de l'arrivée du nouveau gouvernement du Nigeria dans la vie culturelle du pays. Au lieu de limiter son rôle à l'analyse et à la description de la littérature africaine – comme il se doit – Jahn a été perçu comme imposant ses vues et essayant de pousser l'écriture africaine dans une certaine direction. (Veit-Wild, Schwarz 2008, 34)

Les tentatives de Jahn de contribuer à façonner le travail des écrivains dans la direction qu'il favorisait sont également visibles dans ses lettres à plusieurs auteurs. Il a encouragé Abiola Irele à se concentrer sur la langue et la culture yoruba, par exemple, et il a suggéré à un autre auteur de lire Tutuola et de réfléchir aux paroles de Senghor sur le fait que les écrivains et artistes africains devraient s'inspirer de l'Afrique elle-même. Et il est certainement étrange que « malgré l'absence de la race comme sujet qu'il a observé et son accent sur l'universalité, Jahn a voulu publier exclusivement des poètes noirs » (31) dans son anthologie.

Il serait non seulement difficile mais probablement aussi injuste d'évaluer le travail de Jahn et les critiques qu'il a subies de notre point de vue, après plus d'un demi-siècle, puisque nous devons prendre en considération que Jahn travaillait dans un domaine complètement nouveau en Allemagne dans les années cinquante, avec presque aucun prédécesseur. Ce qui est certain, cependant, c'est qu'en dépit de certaines positions manifestement controversées, la passion et l'intérêt réels de Jahn pour les écrivains africains et ceux de la diaspora sont indéniables, tout comme le rôle clé qu'il a joué pour ouvrir la porte à ces littératures dans l'Europe d'après-guerre. Ulla Schild note dans sa bibliographie des œuvres de Jahn plus de trente ouvrages publiés par lui, dont neuf ouvrages critiques, trois ouvrages de référence et vingt-cinq anthologies et ouvrages dirigés (sans compter toutes les traductions et éditions différentes de ses œuvres), quatre-vingt-sept essais et articles et quarante-cinq essais écrits pour être diffusés à la radio (Schild 1974b). Il est donc facile de comprendre

pourquoi « en dépit de ces réactions différentes, les réalisations extraordinaires de Jahn en révélant le trésor inconnu de la littérature africaine à un public et un lectorat allemands ne font aucun doute » (Veit-Wild, Schwarz 2008, 32). Ces réalisations sont le fruit d'un effort inlassable, qui l'a amené à avoir des contacts directs avec des centaines d'auteurs, dans le monde entier, pour constituer « la collection la plus complète de littérature africaine moderne qui existe » (Sander 1976, 64), ce qui permet à Ulla Schild de dire que « Janheinz Jahn peut sans aucun doute et à juste titre être défini comme le fondateur des études littéraires africaines » (Schild 1992, VII), et à Ulli Beier d'ajouter même que « l'histoire de la littérature africaine est impensable sans lui » (Schild 1974a, 194).

Cependant, j'ai décidé de discuter de la nature controversée du chercheur allemand car je crois que cela peut nous informer sur la relation entre Jahn et Césaire. Césaire était probablement l'un des auteurs les plus proches de Jahn. Leur relation était sans doute riche d'une profonde estime mutuelle, du début à la fin. Pourtant, comme nous le verrons en lisant leur correspondance et en interprétant le destin de leur aventure littéraire commune, il y a quelques éléments qui me font penser à un dialogue animé avec souvent des positions différentes. Les deux restaient convaincus de leurs points de vue respectifs, tout en respectant profondément l'opinion de l'autre.

3 « Ce que j'ai fait de votre tragédie » : Jahn à l'œuvre sur la pièce de Césaire

La relation entre Jahn et Césaire, et en particulier leur version d'*Et les chiens se taisaient*, a été largement étudiée par Ernstpeter Ruhe, dont le travail est fondamental non seulement pour comprendre la réception de l'œuvre de Césaire en Allemagne, mais aussi parce que ses textes nous ont offert une perspective complètement différente du théâtre de Césaire. Récemment, l'œuvre et les découvertes d'Alex Gil ont élargi une fois de plus notre perception du théâtre césairien, et en particulier notre connaissance de la version pour le théâtre d'*Et les chiens se taisaient*, qui semble avoir précédé l'encouragement de Jahn à Césaire dans cette direction, et le travail direct de l'auteur allemand sur la pièce. Les résultats de Ruhe, cependant, ne sont pas niés par ces nouvelles découvertes. Nous devons simplement faire face à un nouveau contexte, dans lequel la découverte fondamentale de Ruhe s'accompagne de la découverte tout aussi importante de Gil, et les deux nous donnent des informations fondamentales sur l'évolution de l'écriture théâtrale du chantre martiniquais.

Ce que je propose dans les pages suivantes est une chronologie de l'évolution de cet ouvrage que je joins, avec mes propres recherches réalisées dans le fonds d'archives Janheinz Jahn, aux découvertes de

Ruhe et Gil, pour offrir une perspective complète sur le processus d'élaboration de cette pièce, dont Césaire a dit : « c'est un peu comme la nébuleuse d'où sont sortis tous ces mondes successifs que constituent mes autres pièces » (Beloux 1969), soulignant l'importance de cette première expérience théâtrale pour ses œuvres suivantes, et pour proposer une perception de la collaboration entre Césaire et Jahn différente de celle qui a été proposée par la critique jusqu'à présent.

Césaire commence très probablement à travailler sur une première version d'*Et les chiens se taisaient* vers 1941, comme le souligne Gil (2013, 857). Cette version, définie comme « L'Ur-texte de 1943 » (Césaire 2013) dans l'édition critique de l'œuvre complète de Césaire dirigée par Albert James Arnold, est très différente des versions connues et publiées de la pièce, et a été retrouvée en 2008 dans le Fonds Claire et Yvan Goll de la Médiathèque de Saint-Dié des Vosges par Alex Gil (Césaire 1943).³ Ce manuscrit, que Césaire avait envoyé à André Breton, avait été ensuite envoyé par ce dernier à Yvan Goll, premier traducteur du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire en anglais avec Lionel Abel (Césaire 1947). Gil écrit à propos de cette version qu'elle « ne correspond ni à celle de la tragédie lyrique publiée dans *Les Armes miraculeuses* ni à l'arrangement théâtral de 1956 », et il ajoute que les analyses effectuées permettent de parler d'« un Ur-texte qui généra successivement la tragédie lyrique de 1946 et, dix ans plus tard, l'arrangement théâtral » (Gil 2013, 867). Ce que cette version pourrait nous montrer, donc, c'est que le texte avait un potentiel dramatique dès le début. Gil écrit à ce propos :

Je dois insister sur le fait que l'Ur-texte de 1944 était déjà éminemment théâtral. Sa découverte, et sa publication dans les *Œuvres littéraires complètes* de Césaire, obligera la critique à reprendre les conclusions qui prévalent depuis la publication, par les soins d'Ernstpeter Ruhe en 1990, de l'édition d'*Et les chiens se taisaient* due à Janheinz Jahn. Là où on a pu croire que c'est Jahn qui a amené Césaire à la scène, il va falloir se rendre à l'évidence. Avant de reprendre son texte pour le fondre en un recueil lyrique en 1946, Césaire avait déjà présent à l'esprit une mise en scène possible de son drame historique. (Gil 2010, 155)

3 Saint-Dié-des-Vosges, Bibliothèque municipale de Saint-Dié-des-Vosges, Fonds Yvan et Claire Goll, nr. 510.301 II Ms.592 B, Césaire, Aimé. *Et les chiens se taisaient*, 1943. Il est intéressant de noter que Gil a trouvé ce texte lorsqu'il était à la recherche de documentation à propos de la traduction anglaise par Goll et Abel du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire : « La découverte récente d'un texte dactylographié d'*Et les chiens se taisaient*, corrigé par l'auteur, résulte d'un voyage en décembre 2008 qui m'a amené à une petite ville de Lorraine à la recherche de renseignements sur la préparation de l'édition Brentano's du *Cahier* » (Gil 2010, 146).

Dans la présentation de l'Ur-texte publiée dans l'édition critique des œuvres complètes de Césaire, Gil ajoute aussi certaines des raisons pour lesquelles il pense que le texte avait déjà été conçu pour le théâtre :

Des didascalies descriptives suggèrent que Césaire, à ce stade préliminaire, eût songé à une représentation de sa pièce en Martinique, une fois disparue la censure des représentants de Vichy. En effet, l'utilisation de la chanson 'À la Martinique' de Félix Mayol laisse croire que Césaire pensait à un public local. Pris ensemble, ces indices répondent clairement à notre [...] question : au tout début de la rédaction de *Et les chiens se taisaient* Césaire eut l'intention de porter son texte à la scène. (Gil 2013, 858-9)

Cela signifierait que Césaire avait déjà prévu de faire de cette tragédie lyrique une véritable pièce de théâtre dès le début, bien qu'il ait dit quelque chose de complètement différent lors d'autres interviews accordées après la réécriture théâtrale de la pièce. À Sieger, en 1961, Césaire disait : « vous parlez de ma pièce de théâtre. À l'origine, c'était un long poème. J'ai remarqué après coup qu'il suffisait de faire s'enchaîner certains éléments pour obtenir une pièce. Mais le procédé est artificiel, les personnages sont plus des archétypes que de véritables êtres humains » (Sieger 1961, 66), et encore en 1969, il disait à Beloux : « cette première pièce, je ne la voyais pas 'jouée' ; je l'avais d'ailleurs écrite comme un poème » (Beloux 1969). De plus, je dois aussi avouer que je ne suis pas trop convaincu que l'utilisation d'une chanson dédiée à la Martinique, par le chanteur français Félix Mayol, soit une preuve suffisante du fait que Césaire pensait à un public local.

Il n'y avait aucune preuve de cette version de 1943 jusqu'en 2008 et jusqu'à cette date il n'y avait aucune preuve d'une autre version d'*Et les chiens se taisaient* pour le théâtre avant la publication dans *Tropiques* entre 1944 et 1945 (Césaire 1944a, 1944b, 1945). C'est pour cette raison que Ruhe (qui ne pouvait pas être au courant de cette version) pensait que la traduction/réécriture allemande était la première version adaptée de la pièce pour le théâtre, et il n'avait peut-être pas entièrement tort. Même un passage de la correspondance entre Jahn et Césaire qui aurait pu aider à éclaircir la question reste en fait sans réponse, lorsque Jahn demande directement à Césaire dans sa lettre de décembre 1953 s'il avait déjà une version radio ou s'il pouvait lui dire quelles parties omettre de la pièce dans son adaptation.⁴ Cette lettre est l'une des rares de Jahn pour laquelle nous ne trouvons aucune réponse de Césaire dans les archives personnelles de Jahn. Bien sûr, demander si Césaire avait déjà une version pour

⁴ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 7 décembre 1953.

la radio n'est pas exactement la même chose que demander s'il avait une version pour le théâtre, mais puisque ce que Jahn demande est essentiellement une version réduite, qui pourrait être diffusée à la radio dans un délai de 45 à 90 minutes, il est plutôt étonnant que Césaire ne pense pas à cette première version.

Pourquoi Césaire ne mentionne-t-il pas cette version ? Il a peut-être oublié cette version écrite plus d'une décennie auparavant, ou bien il n'en possédait plus de copie ? La raison la plus probable est que Césaire avait rejeté cette version, dont il n'était pas satisfait. Cela semble être prouvé par les mots de Césaire à Breton, dans lesquels nous pouvons voir clairement que le poète martiniquais craignait la possibilité que Goll publie des parties de cette version, car il écrit : « de celui-ci j'espère qu'il aura la délicatesse de ne rien publier, attendu qu'il ne m'a rien demandé, et surtout que je désavoue la version de cette œuvre que vous connaissez ».⁵

Janheinz Jahn, qui avait étudié le théâtre et qui avait écrit, mis en scène et joué des pièces pour les soldats pendant la Seconde guerre mondiale,⁶ a manifesté son intérêt pour cette tragédie lyrique dès le début de ses échanges avec Césaire. Dans sa deuxième lettre au poète, Jahn demanda en effet l'autorisation de Césaire de la traduire et de la proposer aux radios allemandes.⁷ Non seulement il avait déjà lu la tragédie, mais il en avait déjà discuté avec une station de radio, et il avait réfléchi aux aspects pratiques de la production. Une chose qu'il avait comprise, dès le début, grâce à son expérience pratique du théâtre et de la radio, c'était que la pièce ne pouvait pas être enregistrée comme un drame radiophonique sans adaptation, car elle était trop longue.⁸

Cette pièce devient alors un « texte-laboratoire par lequel Aimé Césaire a appris le métier d'auteur dramatique » (Ruhe 1990, 9), et la définition de « nébuleuse » qu'en avait donné Césaire semble confirmer cette vision, surtout si l'on suit la définition que donne Gil d'une nébuleuse, c'est-à-dire : « une soupe astronomique de poussière et de gaz qui s'entrechoquent, qui peut être lue comme une métaphore d'ate-

5 Paris, Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, Fonds André Breton, BRT.C.456, Lettre d'Aimé Césaire à André Breton, 2 avril 1945.

6 Ruhe écrit : « Jahn était on ne peut mieux préparé au rôle d'adaptateur du grand poème, car il avait une longue expérience d'auteur dramatique, de metteur en scène et d'acteur. En effet, pour éviter de servir sous les armes pendant la Seconde Guerre mondiale, il sut tirer parti de ses études d'art dramatique faites à l'Université de Munich avant la guerre et fonda avec des amis une troupe qui jouait pour les soldats du front. Ces années passées à la tête d'un théâtre dont le rôle était de divertir (il présentait des spectacles de variétés, cabaret), au cours desquelles Jahn dut faire preuve de talents multiples, lui avaient permis de compléter sa formation scientifique par des expériences pratiques avec le genre dramatique et les conditions de sa réalisation » (Ruhe 2015, 141-2).

7 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 7 décembre 1953.

8 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 7 décembre 1953.

lier, plutôt que d'œuvre » (Gil 2012, 2 ; traduction de l'Auteur).⁹ En mai 1955, Jahn confirma à Césaire qu'il avait déjà fait des progrès concernant ses intentions d'enregistrer la pièce pour la radio et de la publier en allemand, et qu'il avait l'intention de lui rendre visite pour recevoir quelques clarifications concernant sa traduction, afin de faire une « bonne traduction ». ¹⁰ Ce qu'il entend faire, ce n'est pas seulement, comme l'écrit Ruhe : « d'adapter le texte aux conditions particulières de la scène » (Ruhe 2015, 141), mais une refonte complète, une version entièrement nouvelle. Cela est déjà clair dans la première lettre que Jahn a écrit à Césaire après l'avoir rencontré à Paris, dans laquelle il demandait les nouvelles scènes pour la nouvelle version de l'œuvre.¹¹

Lors de leur rencontre, Césaire et Jahn avaient discuté des changements que la tragédie avait dû subir pour devenir une véritable pièce, qui pouvait être jouée dans les théâtres allemands, et Jahn avait réussi à convaincre Césaire que le poème ne pouvait être mis en scène sans une adaptation. Seulement un mois plus tard, Césaire envoya à Jahn une première scène, qui marquait le début du travail de Césaire à la nouvelle version, basée sur les demandes et les conseils de Jahn au dramaturge.¹² Le travail de Jahn était encore plus rapide. Lorsqu'il répondit à la lettre de Césaire, huit jours plus tard, il avait déjà terminé le montage de la version radio qu'il avait lue avec succès aux représentants de Radio Francfort, et il n'attendait qu'une scène supplémentaire promise par Césaire.¹³

Dans cette lettre, Jahn expliquait en détail à Césaire la toute nouvelle « architecture » de la pièce issue de sa réécriture : Jahn avait ajouté un nouveau personnage, une nouvelle scène, et il avait transformé certains passages du texte en chansons, révélant une fois de plus l'ambiguïté – ou plutôt les possibilités – de ce texte, qui semblait pouvoir passer continuellement d'un genre à un autre. Jahn ajouta aussi qu'il allait continuer à travailler sur la version pour le théâtre, tant pour le texte publié que pour sa représentation.¹⁴ Mais ce qui est

⁹ En anglais : « an astronomical soup of clashing dust and gasses, can be read as a metaphor for atelier, as workshop more than work ».

¹⁰ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 28 mai 1955. Cette erreur, qui plairait probablement aux partisans de la trop répandue maxime « traduttore traditore », est due à la particularité du français écrit par Jahn. Gil parle à ce propos de « Jahn's pidgin French » (Gil 2012, 218), car Jahn faisait beaucoup de fautes d'orthographe en français, et il orthographiait mal même le titre de la pièce de Césaire sur laquelle il travaillait, *Et les chiens se taisaient*, qu'il appelait souvent « Et les chiens se taisent ». Cette erreur qui fait de la traduction une « traduction », cependant, est certainement intéressante, bien qu'il s'agisse évidemment d'une simple erreur orthographique.

¹¹ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 13 juillet 1955.

¹² JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 12 août 1955.

¹³ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 20 août 1955.

¹⁴ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 20 août 1955.

encore plus important, c'est la réaction de Césaire à ce plan. Dans la réponse de Césaire, nous lisons que l'auteur accorde au traducteur le droit de faire son propre montage de la pièce, lui demande son avis à propos des nouvelles parties qu'il avait écrites et le remercie des efforts consacrés à une pièce si importante pour lui.¹⁵

Jahn ne pouvait pas espérer mieux : Césaire avait non seulement accepté sa version de la pièce, mais il lui avait également accordé le droit de continuer à travailler dessus, et il avait même commencé à travailler sur de nouvelles scènes pour s'adapter au plan envisagé par le traducteur. Cela nous montre déjà que le rôle du traducteur dans cette œuvre est très différent de celui que nous imaginons habituellement : c'était à Jahn de montrer à Césaire la nouvelle direction que la pièce devait prendre.

Le 31 décembre 1955, la pièce fut enregistrée pour la radio et deux semaines plus tard, le 16 janvier 1956, elle fut diffusée. Dans la même période, la nouvelle version allemande était également en préparation pour la publication, puisque Jahn écrit à Césaire le 9 février qu'elle était sous presse, ajoutant : « j'espère de pouvoir aller à Paris en mai pour vous expliquer ce que j'ai fait de votre tragédie ». ¹⁶ Malgré le français maladroit de Jahn, un traducteur qui dit qu'il a l'intention d'expliquer à l'auteur ce qu'il a fait de son œuvre, est certainement significatif de la liberté dont Jahn a bénéficié dans sa rencontre avec Césaire et dans sa rencontre créative avec les œuvres de Césaire.

Ils se sont rencontrés en mai 1956¹⁷ et la réaction de Césaire à la nouvelle version de l'œuvre est très éloquente : « j'ai terminé la lecture de 'notre' version théâtrale. Elle me satisfait tout à fait. Elle me paraît excellente en tous points ». ¹⁸ Les paroles de Césaire semblent très claires ; les deux hommes étaient parvenus à une version commune, à propos de laquelle ils étaient d'accord, et pour laquelle Césaire parlait d'une paternité partagée avec Jahn. Cependant, comme nous le verrons, la situation était beaucoup plus complexe que ce que ces mots semblent suggérer.

¹⁵ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 26 août 1955.

¹⁶ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 9 février 1956.

¹⁷ Ruhe écrit qu'ils se sont rencontrés fin avril 1956, mais les cahiers privés de Jahn, dans lesquels il notait soigneusement tous ses mouvements, nous montrent qu'il était à Paris entre le 7 et le 14 mai 1956, et qu'ils se sont rencontrés quatre fois (les 8, 9, 11 et 12 mai).

¹⁸ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, (15) mai 1956. Ruhe date cette lettre non datée de mai 1956, car elle fait suite à la rencontre entre Jahn et Césaire à Paris, mais elle précède la lettre du 1 juin 1956. Il me semble que la lettre a été envoyée avec le contrat à propos de la nouvelle version de la pièce, daté du 15 mai 1956.

4 « Un puzzle très complexe » : deux langues, deux versions

Césaire n'est pas le seul à indiquer que la nouvelle version de la pièce le satisfait complètement. Dans la préface de la version allemande publiée par Lechte, Artur Müller - l'éditeur de la série *Dramen der Zeit* - nous dit que la version proposée en allemand allait être identique à la version française en développement chez Présence Africaine : « L'auteur, Césaire, a accepté le résultat de ce processus également pour la version française, et la nouvelle édition, qui sera bientôt publiée par Présence Africaine à Paris, sera identique à l'édition allemande » (Müller 1956, 8 ; traduction de l'Auteur).¹⁹ Müller décrit également dans sa préface le rôle particulier que Jahn a joué dans ce processus de révision du texte :

Le traducteur, Janheinz Jahn, n'a pas seulement été le traducteur de cette œuvre, il a été en fait contraint de la remanier en tant que dramaturge, puisque la Hessische Rundfunk l'avait chargé d'écrire une version radiophonique de la pièce. Des conversations fructueuses ont eu lieu entre le traducteur et l'auteur, au cours desquelles la pièce a fait l'objet de corrections dramaturgiques considérables, qui ont évidemment aussi influencé la version pour la scène. (Müller 1956, 8 ; traduction de l'Auteur)²⁰

L'œuvre a en effet été publiée aussi en français en 1956, par Présence Africaine (Césaire 1956), qui a préparé un « arrangement théâtral » d'*Et les chiens se taisaient* pour le Congrès des écrivains et artistes noirs organisé en septembre 1956 à Paris. Cependant, même si la nouvelle version allemande d'*Et les chiens se taisaient* et l'arrangement théâtral publié à Paris paraissent la même année, avec seulement quelques mois entre les deux publications, et apparemment avec la même intention (celle de créer une version de la tragédie lyrique comprise dans *Les Armes miraculeuses* qui pouvait être représentée sur scène), les deux versions sont très loin d'être identiques. Comme l'écrit Ruhe : « les éditions allemande et française diffèrent totalement : des nouvelles scènes apparaissent, d'autres manquent, tout comme des nombreux personnages à la place desquels en sur-

19 En allemand : « Der Autor Césaire hat diese Ergebnisse auch für die französische Fassung akzeptiert, und die Neuausgabe, die in Kürze in dem Verlag Présence Africaine, Paris, erscheinen wird, wird der deutschen Ausgabe völlig gleichen ».

20 En allemand : « Der Übersetzer Janheinz Jahn beschäftigte sich nicht nur als Übersetzer mit dem Werk, sondern er war gezwungen, sich auch dramaturgisch damit intensiv zu befassen, als der Hessische Rundfunk ihm den Auftrag gab, eine Hörspielfassung zu erstellen. Zwischen Übersetzer und Autor ergaben sich fruchtbare Gespräche. Das Stück erfuhr dabei wichtige dramaturgische Korrekturen. Und diese wirkten sich natürlich auch auf die Bühnenfassung aus ».

gissent d'autres, etc. » (Ruhe 2015, 140). Si, d'une part, la version française est très proche de la version originale publiée en 1946 dans *Les Armes miraculeuses*, avec très peu de modifications, d'autre part, les omissions, les déplacements et les ajouts dans la version de Jahn sont nombreux. Ruhe nous donne même des chiffres assez éloquents :

Jahn supprime dans les trois actes environ un tiers du texte original de Césaire [...]. Il complète ce qu'il a conservé par des scènes et des indications scéniques qu'il a lui-même rédigées et qui constitueront environ 20% de la totalité du texte définitif de cette version. [...] La version de Jahn se présente finalement comme un puzzle très complexe ordonné à partir du texte original morcelé et totalement redistribué. [...] Jahn n'hésite pas à réordonner et à fractionner les répliques, à en modifier totalement la succession où même à les mettre dans la bouche d'un autre personnage. (Ruhe 2015, 149-50)

Les versions sont donc très différentes l'une de l'autre, à la fois en ce qui concerne la longueur, le ton et le style. Le processus suivi par Jahn est également tout à fait particulier, puisqu'il a complètement réorganisé l'œuvre, déplaçant de nombreuses répliques, qui changent aussi de personnage. Ce qui est encore plus surprenant, cependant, c'est de voir qu'il ne semble y avoir dans la version française de la même année aucun signe du travail collaboratif incroyable accompli par Césaire et Jahn durant des mois d'échanges :

Lorsque l'on a suivi les échanges entre Jahn et l'auteur qui ont marqué les années 1955 et 1956, l'édition française publiée par Césaire en 1956 a donc de quoi surprendre. Le dialogue très intensif qu'il a eu avec Jahn, la production de nouvelles scènes et de nouveaux passages, nés de ce dialogue, ainsi que les projets qu'avait Césaire pour de nouvelles conceptions de toute la pièce, tout cela a finalement laissé peu de traces dans le texte français de 1956. [...] L'idée qui était née du dialogue avec Jahn de retravailler à fond la structure du texte poétique pour en faire une pièce adaptée au théâtre a été pour l'essentiel abandonnée par Césaire au moment de la publication. Quant aux scènes nouvelles, celle importante pourtant, entre le Rebelle et l'Administrateur, est restée inédite. (Ruhe 1990, 16-17)

Pourquoi avons-nous deux versions complètement différentes, et pourquoi la préface de la première édition disait-elle que cette dernière serait identique, si ce n'était pas le cas ? Ces questions sont importantes, notamment en raison de la méthode suivie par Césaire et Jahn pour la rédaction de leur nouvelle version, un échange créatif constant et profond à propos de l'évolution du texte. La version

allemande est sans doute le résultat d'un travail commun, alors pourquoi ce travail a-t-il disparu dans la version française ? Ruhe a raison de dire que la question n'est toujours pas résolue et qu'essayer d'offrir une réponse unique pourrait s'avérer un acte spéculatif. Cependant, en m'appuyant sur les échanges entre Césaire et Jahn, je vais tenter d'apporter une explication, qui pourrait résider dans le fait que la relation entre eux était moins 'harmonieuse' qu'elle ne paraît à première vue.

5 « Un projet de découpage assez différent du vôtre » : les parcours parallèles de la pièce

Nous avons vu combien de fois Césaire et Jahn se sont trouvés d'accord pendant l'évolution d'*Et les chiens se taisaient*, et cette proximité culmine probablement dans la lettre que Césaire a écrite à Jahn le 26 août 1955, dans laquelle l'auteur donne au traducteur son accord pour son propre montage de la pièce.²¹ Toutefois, moins d'une semaine après avoir écrit cette lettre, Césaire en a écrit une autre à son traducteur allemand, qui avait des implications complètement différentes :

Mon cher Jahn,

je me suis remis ces jours à relire d'assez près 'Et les chiens se taisaient', et je me suis arrêté à un projet de découpage assez différent du vôtre. Je m'empresse de vous dire que je vous laisse toute liberté pour l'adaptation allemande, surtout l'adaptation radiophonique. Mais pour ce qui est une éventuelle adaptation française, ou de la version théâtrale, voici à quoi je me suis arrêté.²²

Césaire avait conçu un « découpage assez différent » de celui de Jahn, et bien qu'il ait laissé toute liberté au traducteur concernant l'adaptation allemande, et en particulier la version radiophonique, il écrit clairement qu'une adaptation française ou une version pour le théâtre pourrait être très différente du projet allemand.

Les archives ne contiennent aucune réponse de Jahn, et c'est encore une fois l'un des très rares cas où cela se produit. Cette lettre est toujours citée par tous les commentateurs de la relation Césaire-Jahn, mais elle est généralement considérée comme surmontée par les lettres suivantes dans lesquelles ils continuent à travailler sur leur nouvelle version, et qui amènent Césaire à parler d'une œuvre écrite en commun dans sa lettre de mai 1956.

²¹ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 26 août 1955.

²² JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 1 septembre 1955.

Cependant, même cette lettre nous donne une indication du fait que Césaire et Jahn n'étaient pas tout à fait d'accord sur l'arrangement du texte. En fait, Césaire a commencé la lettre en informant Jahn qu'il envoyait de nouveaux passages, pour remplacer ceux que le traducteur avait 'empruntés' au *Cahier d'un retour au pays natal* et à *Soleil cou coupé*.²³ La réponse de Jahn est aussi très révélatrice, car il semble 'résister' aux intentions de Césaire. Si jusqu'à présent nous avons vu le libre travail de montage de Jahn sur le texte de Césaire, et les réactions de Césaire, c'est la première fois que nous avons une contre-réaction de Jahn, qui demande à Césaire la permission de garder le passage du *Cahier d'un retour au pays natal* qu'il avait choisi, au lieu de celui que Césaire avait écrit exprès pour cette nouvelle version.²⁴

Les épisodes de confrontation poétique ne s'arrêtent pas là. En juillet 1956, après la parution de la version allemande, mais avant la parution de la nouvelle version française par Présence Africaine, Césaire écrit à Jahn pour lui dire qu'il continuait à travailler sur la pièce et pour lui expliquer ce qu'il avait fait, mentionnant un nouvel acte (qui ne fut jamais publié) représentant un procès métaphorique au colonialisme,²⁵ ce qui souligne une fois de plus sa vision du théâtre comme outil politique de décolonisation. Cependant, cette lettre montre une fois de plus comment les projets pour la pièce de Césaire d'une part et de Jahn de l'autre allaient parfois dans des directions parallèles, bien que tous deux se soient influencés mutuellement. On peut justement parler de deux œuvres différentes : Jahn avait le droit de travailler sur la version allemande autant qu'il le voulait, alors que pour la version française, Césaire avait des projets différents.

Une dernière preuve en est probablement la dernière tentative de Jahn de publier sa version avec Césaire en français, dont on peut lire dans la dernière lettre entre eux deux,²⁶ mais qui reste sans réponse de la part de Césaire, qui n'était peut-être pas intéressé par ce projet. Le fait que cette traduction française de la version allemande n'ait jamais vu le jour pourrait certainement être dû au fait que Césaire n'avait pas beaucoup de temps à consacrer à ce qui aurait été un travail assez long, mais cela pourrait aussi être dû au choix de garder la version française du texte beaucoup plus proche de la version originale de la tragédie lyrique, permettant en même temps une évolution différente pour la version allemande du texte, qui vivait comme en parallèle de celle-ci.

Le ton de la lettre écrite par Jahn en 1968 montre que les deux n'avaient pas été en contact depuis un certain temps, et ils ne se

²³ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, (15) mai 1956.

²⁴ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 1 juin 1956.

²⁵ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 23 juillet 1956.

²⁶ JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 30 septembre 1968.

sont probablement jamais revus après cette lettre, aussi à cause de la mort prématurée de Jahn en octobre 1973, cinq mois seulement après la mort de l'autre initiateur du théâtre césairien, Jean-Marie Serreau, décédé en mai. Ce qui est curieux dans cette lettre, c'est que le traducteur demandait à son auteur de le traduire, de corriger le texte et de reformuler les nouveaux passages qu'il avait écrits. C'est une preuve supplémentaire que Jahn n'était pas un simple traducteur, mais plutôt l'un des deux auteurs de cet ouvrage, et que Césaire – s'il avait corrigé les extraits envoyés par Jahn – serait devenu son traducteur.

Une dernière remarque s'impose sur quelques passages des échanges entre Césaire et Jahn, dans lesquels il semble y avoir une certaine tension entre eux deux, principalement du côté de Jahn, puisque les deux lettres restent sans réponse de Césaire, et seule la première reçoit une réponse de sa première épouse, Suzanne Roussi.²⁷ Deux mois seulement après la publication de la version française d'*Et les chiens se taisaient* en 1956 (qui n'est jamais mentionnée dans aucune des lettres échangées entre eux), Jahn écrit à Césaire pour se plaindre de ne pas avoir été informé directement de sa décision de quitter le Parti communiste, demandant très sèchement d'être informé rapidement de tout geste politique ou de toute publication.²⁸ La lettre était remplie de questions rhétoriques et ses demandes n'étaient pas loin d'être des ordres. De plus, la conclusion de la lettre – si l'on ne sait pas à quel point Césaire et Jahn étaient proches – pourrait presque ressembler à une 'menace', et semble transformer la figure du traducteur en une sorte de porte-parole de l'auteur : « n'oubliez pas : je suis votre voix en Allemagne ». ²⁹ Lorsque Suzanne Roussi répondit, plus de trois mois après, elle justifia le silence de Césaire par le changement politique drastique qui apporta de nouvelles élections à Fort-de-France, et elle confirma également l'admiration et l'amitié de son mari pour Jahn.³⁰ La réponse de Jahn

27 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Suzanne Roussi Césaire à Janheinz Jahn, 23 février 1957. Fonkoua suggère que la « malheureuse fin » du mariage entre Aimé Césaire et Suzanne Roussi a causé la « marginalisation » de la figure de cette dernière dans l'histoire littéraire et même dans l'histoire de la famille Césaire : « Cette malheureuse fin [...] a entraîné la marginalisation de Suzanne Césaire ; sa mise au ban de l'histoire littéraire et même (un peu) familiale. [...] On ne ressortira clairement Suzanne des limbes, comme on peut le voir ces derniers temps, qu'à la mort de son mari. Ce qui renforce d'autant la violence de son exclusion » (Fonkoua 2010, 290). Ces dernières années, plusieurs œuvres ont été consacrées au rôle fondamental que Suzanne Roussi a joué dans la négritude, et surtout au sein de *Tropiques*. Voir à ce propos : Césaire 2009 ; Wilks 2008 ; Boni 2014.

28 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 21 novembre 1956.

29 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 21 novembre 1956.

30 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Suzanne Roussi Césaire à Janheinz Jahn, 23 février 1957.

n'arriva qu'en août,³¹ et bien qu'il ait pris un ton très différent dans cette nouvelle lettre, le traducteur n'avait pas du tout lâché prise.

Une autre lettre dont le ton semble différent des échanges habituels est une lettre de novembre 1961, dans laquelle Jahn demanda à Césaire de l'aider à empêcher un éditeur allemand d'obtenir des Éditions du Seuil l'accord de publier ses œuvres en allemand sans l'autorisation de Jahn. Pour demander le soutien de Césaire, Jahn lui rappela très franchement combien il avait été central dans la diffusion des idées de la négritude en Allemagne, et combien d'ennemis il s'était faits à cause de cela.³² Comme je l'ai déjà dit, les deux hommes ont toujours eu de l'admiration l'un pour l'autre et se sont profondément respectés, tant sur le plan humain que sur le plan littéraire, mais il serait erroné d'ignorer ces mots, comme l'ont fait trop de chercheurs. Il faut absolument comprendre la nature de leur relation d'une manière différente de celle qui nous a été proposée jusqu'à présent, car cette relation n'est pas basée sur une harmonie à laquelle Césaire et Jahn sont parvenus grâce à leur collaboration, mais plutôt sur ce que le dialogue entre deux voix qui étaient et qui sont restées différentes a apporté à leur travail commun.

6 « Janheinz Jahn et moi-même » : une relation contrapuntique

Les pages précédentes ont clairement montré que Jahn a bénéficié d'un statut particulier dans sa relation avec Césaire, qui ne nous permet pas de parler de lui simplement comme traducteur de Césaire, car il a plutôt été un co-auteur de ses œuvres. En tant que tel, il a eu la possibilité de refuser les décisions de l'auteur, ce que Jahn a fait plusieurs fois dans son propre montage d'*Et les chiens se taisaient*. C'est Césaire lui-même qui a accordé cette opportunité à Jahn, et Jahn n'en a jamais abusé, car il précisait à chaque fois à l'auteur ce qu'il avait fait ou ce qu'il avait l'intention de faire de son texte, et il envoyait toujours à Césaire les versions définitives auxquelles il était parvenu. Cette collaboration a également été définie d'un point de vue légal car, dans un contrat signé en mai 1956, Césaire autorise Jahn à s'occuper des droits et de tous les contrats relatifs à la pièce dans l'espace germanophone, et il écrit que la pièce appartient à eux deux, en ajoutant qu'il s'agit de la traduction allemande de la nouvelle version de l'œuvre, sur laquelle Jahn et lui-même se réservent tous les droits.³³

31 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 8 août 1957.

32 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 13 novembre 1961.

33 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, Contrat, 15 mai 1956. Il faut également souligner que le fait que les droits de la nouvelle version ap-

Jahn a même écrit qu'il était « l'auteur » de la nouvelle version d'*Et les chiens se taisaient*, dans la lettre de 1968 dans laquelle il demandait à Césaire de traduire les parties de la pièce qu'il avait écrites en allemand,³⁴ ce qui aurait complètement inversé les rôles dans la relation, Césaire devenant le traducteur des textes dont Jahn était l'auteur. Ce qui est peut-être encore plus significatif, c'est qu'il y a aussi plusieurs autres occasions où les paroles de Césaire à Jahn montrent qu'il le voyait comme un auteur. Dans une lettre à Jahn, il demanda au traducteur une photo de lui à ses côtés, en plus des quelques photos qu'il lui avait promises pour la publication d'un livre de Lilyan Kesteloot (Kesteloot 1979), disant qu'il aurait utilisé comme légende : « Aimé Césaire et J. Jahn, l'auteur de *Muntu* ». ³⁵ Césaire, dans un volume consacré à son œuvre, aurait donc préféré définir Jahn comme l'auteur de *Muntu* plutôt que comme son traducteur allemand. Plus éloquente encore est la dédicace que Césaire écrit à Jahn dans l'exemplaire du traducteur de la version publiée à Paris par Présence Africaine : « à Janheinz Jahn, qui, plus qu'il ne traduit, recrée la poésie noire, avec l'expression de mon amitié et mon immense gratitude » (Ruhe 1990, 24). Cette courte dédicace est peut-être la meilleure description de la relation entre Aimé Césaire et Janheinz Jahn, qui a donné lieu à un dialogue extrêmement fructueux et créatif, dans lequel Jahn ne peut être considéré simplement comme un traducteur mais plutôt comme un nouveau créateur, un deuxième auteur de l'œuvre césairienne. Si Césaire présente Jahn comme auteur plutôt que comme traducteur, c'est parce qu'avec Jahn, Césaire n'a pas rencontré seulement un traducteur mais aussi un auteur, une voix distincte.

L'immense gratitude que Césaire a sincèrement exprimée à Jahn ne laisse aucun doute sur la relation humaine entre eux deux, mais cela ne doit pas nous amener à parler d'une relation caractérisée par l'harmonie, comme cela a souvent été fait. Sylvère Mbondobari commente la correspondance entre les deux hommes, et en particulier les lettres d'août/septembre 1955,³⁶ parlant d'un « échange qui permet d'harmoniser les points de vue » (Mbondobari 2009, 81). Il écrit aussi :

partiennent à eux deux pourrait aussi être à l'origine du choix de Césaire, ou de Présence Africaine, de publier en 1956 une œuvre qui ne tient pas compte de la nouvelle version révisée avec Jahn.

34 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre de Janheinz Jahn à Aimé Césaire, 30 septembre 1968.

35 JJA, Korrespondenz K-O. Lettre d'Aimé Césaire à Janheinz Jahn, 25 août 1961.

36 Mbondobari cite les lettres de Césaire du 26 août 1955 et du 1er septembre 1955 sans faire de distinction entre les deux et passant de l'une à l'autre plutôt librement. Cependant, les deux lettres ne sont pas seulement séparées, mais aussi très différentes, car elles impliquent des choix opposés de la part de Césaire à propos de l'évolution de la pièce en français et en allemand.

en définitive, l'harmonie de la pièce vient de ce que l'on sent une étroite concordance de point de vue entre le poète et son traducteur. Entre eux, aucun point de frottement. Les divergences d'appréciation de tel ou tel autre aspect sont le lieu d'une négociation et d'un échange créateur. (Mbondo Bari 2009, 84)

Bien que « échange créateur » soit peut-être la meilleure définition possible de la relation entre Jahn et Césaire, je crois que leurs différences et leurs approches divergentes du texte sur lequel ils ont travaillé ensemble sont exactement ce qui a rendu leur rencontre si fascinante, et si fructueuse. Refuser de parler d'une harmonie entre eux ne signifie évidemment pas juger négativement leur relation et leur collaboration, mais cela signifie plutôt indiquer une compréhension différente de cette relation et de cette collaboration, ce qui peut également nous aider à comprendre pourquoi la version française et la version allemande sont restées parallèles plutôt que d'avoir été harmonisées en une seule version.

Si l'harmonie est une combinaison de notes musicales jouées simultanément pour produire un effet agréable, la qualité de former un ensemble agréable et cohérent, un « accord de sons entre eux » (Imbs, Quemada 1971-94, IX, 686), la voix de Jahn a plutôt servi de contrepoint à celle de Césaire, puisque ce type particulier de polyphonie indique une « technique de composition suivant laquelle on développe simultanément plusieurs lignes mélodiques » (Imbs, Quemada 1971-94, VI, 95), et donc une seconde ligne d'écriture qui se développe parallèlement à la première. Voilà le rôle que Jahn a joué dans l'évolution d'*Et les chiens se taisaient* de Césaire. Sa version allemande est une mélodie indépendante, ajoutée à la mélodie du texte original, et les nouvelles scènes, les fragments produits par Césaire grâce à la rencontre avec Jahn, fonctionnent aussi comme des mélodies indépendantes ajoutées à celle de l'original. Même lorsqu'elles sont combinées, pour former une seule texture musicale, chacune de ces mélodies conserve son caractère et nous offre une œuvre polyphonique, plutôt que la simple évolution d'une œuvre, d'un état original à sa version définitive.

7 Conclusion

On a analysé dans ces pages le rôle joué par Jahn non seulement dans la traduction et la réécriture de cette pièce, mais surtout dans l'introduction au théâtre d'un auteur pour lequel ce genre est devenu ensuite un outil poétique fondamental pour aider la lutte culturelle de la négritude, et la lutte politique de la décolonisation africaine. Le théâtre césairien est ainsi né et a évolué à travers deux rencontres : la première, avec Janheinz Jahn, et la seconde, avec Jean-Marie Ser-

reau, et il est né de la fluidité introduite par révision, réécriture et traduction dans son œuvre, à travers ces collaborations. Ces pratiques, plutôt que d'être secondaires pour le théâtre césairien, sont donc les forces mêmes qui ont créé le « théâtre nègre » (Césaire 1969) que Césaire projetait.

Cette relation contrapuntique est la raison pour laquelle la collaboration de Jahn avec Césaire a aidé l'auteur martiniquais à démêler la 'nébuleuse' de cette œuvre, en lui montrant les chemins à emprunter pour les pièces suivantes, la trilogie de décolonisation que constitue le cœur de sa production théâtrale. Ces mélodies indépendantes, s'éloignant ou touchant à la mélodie principale, ont en fait fonctionné comme de nouvelles voies, de nouveaux chemins, s'ouvrant sur les directions que le théâtre de Césaire a prises dans les années soixante.

Bibliographie

Sources primaires

- Césaire, Aimé (1944a). « Intermède ». *Tropiques*, 10, février, 39-41.
 Césaire, Aimé (1944b). « Poème ». *Tropiques*, 11, mai, 134-5.
 Césaire, Aimé (1945). « Poème ». *Tropiques*, 13-14, septembre, 263-4.
 Césaire, Aimé (1946a). « Et les chiens se taisaient (Tragédie) ». Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*. Paris : Gallimard, 96-191.
 Césaire, Aimé (1956). *Et les chiens se taisaient : Tragédie (Arrangement théâtral)*. Paris : Présence Africaine.
 Césaire, Aimé (2013). « Et les chiens se taisaient (l'Ur-texte de 1943) ». Césaire, Aimé, *Poésie, théâtre, essais et discours : Édition critique*. Sous la direction d'Albert James Arnold. Paris : CNRS Éditions-Présence Africaine, 855-983.

Autres sources

- Beloux, François (1969). « Un poète politique : Aimé Césaire ». *Le Magazine littéraire*, 34, novembre, 27-32. URL <http://www.potomitan.info/cesaire/politique.php> (2019-07-25).
 Boni, Tanella (2014). « Femmes en Négritude : Paulette Nardal et Suzanne Césaire », dans « Négritude et philosophie ». *Rue Descartes*, 83(4), 62-76. DOI <https://doi.org/10.3917/rdes.083.0062>.
 Césaire, Aimé (1946b). *Les armes miraculeuses*. Paris : Gallimard.
 Césaire, Aimé (1947). *Cahier d'un retour au pays natal / Memorandum on My Martinique*. Trad. d'Yvan Goll et Lionel Abel. New York : Brentano's.
 Césaire, Aimé (1969). *Une tempête*. Paris : Seuil.
 Césaire, Suzanne (2009). *Le Grand camouflage : Écrits de dissidence (1941-1945)*. Sous la direction de Daniel Maximin. Paris : Seuil.
 Fonkoua, Romuald (2010). *Aimé Césaire*. Paris : Éditions Perrin.
 Gil, Alex [Alexander Gil Fuentes] (2010). « Découverte de l'Ur-texte de *Et les chiens se taisaient* ». Cheymol, Marc ; Ollé-Laprune, Philippe (éds), *Aimé Cé-*

- saire à l'œuvre = *Actes du colloque international* (Paris, 8-9 octobre 2008). Paris : Éditions des archives contemporaines, 145-56.
- Gil, Alex [Alexander Gil Fuentes] (2012). « Migrant Textuality : On the Fields of Aimé Césaire's *Et les chiens se taisaient* » [thèse inédite]. Charlottesville (VA) : University of Virginia.
- Gil, Alex [Alexander Gil Fuentes] (2013). « Présentation ». Césaire, Aimé, *Poésie, théâtre, essais et discours : Édition critique*. Sous la direction d'Albert James Arnold. Paris : CNRS Éditions ; Présence Africaine, 857-74.
- Imbs, Paul ; Quemada, Bernard (éds) (1971-94). *Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*. Paris : Éditions du CNRS.
- Jahn, Janheinz (éd.) (1954). *Schwarzer Orpheus : Moderne Dichtung afrikanischer Völker beider Hemisphären*. München : Carl Hanser Verlag.
- Kesteloot, Lilyan (1979). *Aimé Césaire*. Paris : Seghers.
- Mander, Gertrud (1963). « Afrika ist ganz anders ». *Stuttgarter Zeitung*, cit. in Veit-Wild, Schwarz 2008.
- Mbondobari, Sylvère (2009). « 'Je suis votre voix en Allemagne' : Contextes et réception critique de *Et les chiens se taisaient* en Allemagne ». Madébé, Georice Berthin ; Renombo, Steeve Robert (éds), *Césaire, le veilleur de consciences : L'homme, le politique & le poète*. Libreville : Presses Universitaires du Gabon, 65-89.
- Müller, Artur (1956). « Vorwort ». Césaire, Aimé, *Und die Hunde schwiegen*. Trad. de Janheinz Jahn. Emsdetten : Lechte Verlag, 5-8.
- Ruhe, Ernstpeter (1990). *Aimé Césaire et Janheinz Jahn : Les débuts du théâtre césairien : La nouvelle version de "Et les chiens se taisaient"*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Ruhe, Ernstpeter (2015). *Une œuvre mobile : Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950-2015)*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Sander, Reinhard W. (1976), « The Mainz International Symposium in Memory of Janheinz Jahn ». *Research in African Literatures*, 7(1), 64-5.
- Sartre, Jean-Paul (1948). « Orphée noir ». Sédar Senghor, Léopold (éd.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : Presses Universitaires de France, IX-XLIV.
- Schild, Ulla (1974a). « Janheinz Jahn, 1918-1973 ». *Research in African Literatures*, 5(2), 194-5.
- Schild, Ulla (1974b). « A Bibliography of the Works of Janheinz Jahn ». *Research in African Literatures*, 5(2), 196-205.
- Schild, Ulla (ed.) (1992). *On Stage = Proceedings of the Fifth International Janheinz Jahn Symposium on Theatre in Africa* (Mainz, 1987). Göttingen : Edition Re.
- Sieger, Jacqueline (1961). « Entretien avec Aimé Césaire ». *Afrique*, 5 (octobre), 64-7. URL http://www.potomitan.info/cesaire/entretien_1961.php (2019-07-25).
- Veit-Wild, Flora ; Schwarz, Anja (2008). « Passionate and Controversial : Janheinz Jahn as a Mediator of Cultures Among Europe, Africa, and America ». Phaf-Rheinberger, Ineke ; Oliveira Pinto, Tiago de (eds), *AfricAmericas : Itineraries, Dialogues and Sounds*. Madrid : Iberoamericana Vervuert, 27-35.
- Wilks, Jennifer M. (2008). *Race, Gender, & Comparative Black Modernism : Suzanne Lacascade, Marita Bonner, Suzanne Césaire, Dorothy West*. Baton Rouge (LA) : Louisiana State University Press.