

Antoine Berman

La théorie spéculative de la traduction

Ce texte fait partie d'un essai sur les théories de la littérature, de la culture et de la traduction dans l'Allemagne classique et romantique. De là les quelques renvois aux chapitres précédents, que nous n'avons pas modifiés. (Note de l'Auteur.)

A la lecture des textes de F. Schlegel et de Novalis, et au premier chef de leurs fragments, on est frappé par une chose : bien qu'une certaine théorie de la traduction soit, immanente à leur théorie de la littérature, les passages consacrés à l'acte de traduire sont fort peu nombreux, surtout si on les compare à ceux qui traitent de la critique littéraire. Bien sûr, ni Novalis, ni F. Schlegel ne sont des traducteurs. Mais n'est-il pas étrange de constater que leurs fragments consacrés à la théorie du livre et de l'écriture manquent de toute référence à la traduction, alors que l'activité critique, elle, y est inlassablement mentionnée? Prenons par exemple cette note de Novalis :

« Encyclopédistique.

Mon livre doit contenir la critique métaphysique de la recension, de l'écriture, de l'expérimentation et de l'observation, de la lecture, du parler, etc. ¹. »

Cette constatation s'étend à la masse entière des notes non publiées de Novalis. On n'y trouve en tout et pour tout que cette remarque, jetée hâtivement sur le papier avec quelques autres :

« Chaque homme a son propre langage. Le langage est l'expression de l'esprit. Langues individuels. Génie du langage. Capacité de traduire dans et d'autres langues. Richesse et euphonie de chaque langue. L'expression authentique fait l'idée claire. Expression transparente, qui guide ². »

Dans un autre fragment, Novalis parle de la « traduction » mutuelle de la qualité et de la quantité – ce qui renvoie directement à la convertibilité généralisée des catégories dans son *Encyclopédie*. Mais il n'y a là aucune réflexion approfondie ³.

On en dirait tout autant de la majeure partie des textes que F. Schlegel a consacré à la traduction. Il s'agit de brèves annotations, parfois banales, parfois plus pénétrantes, traitant avant tout des problèmes de la traduction des auteurs antiques, problèmes que Voss avait mis à l'ordre du jour ⁴. Là encore, ces textes ne sauraient se comparer, ni qualitativement, ni quantitativement, à ceux qu'il consacre à la notion de critique. Tout se passe en réalité comme si cette dernière notion *recouvrait* celle de la traduction, dans tous les sens du terme, et notamment au sens où une figure en recouvre exactement une autre. Car Novalis et F. Schlegel sont fort loin de sous-estimer l'acte de traduire dans sa dimension littéraire, culturelle et historique. La présentation du champ culturel romantique ne manque pas de l'inclure. La suite de *L'Entretien sur la poésie* évoque même le « mérite [de Voss] comme

1. *Fragmente I*, n° 10, p. 11.

2. *Ibid.*, n° 1280, p. 346.

3. *Fragmente I*, n° 489, p. 153.

4. *AL*, n° 73, 76, 119 des *Fragments critiques*, n° 229, 392, 393 et 402 des *Fragments de l'Athenäum*.

traducteur et comme artiste de la langue, qui lui fit défricher une terre nouvelle avec une vigueur et une persévérance indicibles¹ ». Un peu plus loin, F. Schlegel parle, à propos des « artistes allemands », de « ce génie de la traduction qui leur appartient² ». On devine évidemment, derrière ces remarques, la présence imposante d'A. W. Schlegel. Mais c'est chez Novalis que nous allons trouver deux textes exprimant avec la plus grande audace la vision romantique de la traduction, et cette confusion qui lui est propre entre l'acte de traduire et celui de « critiquer ». Le premier de ces textes est un fragment de *Grains de pollen*, et a été publié dans l'*Athenäum* en 1798. Le second est une lettre adressée à A. W. Schlegel le 30 novembre 1797.

Quelques années plus tard, Clemens Brentano, dans son roman *Godwi*, consacre un bref chapitre à l'art romantique et à la traduction, qui se termine par cette affirmation frappante :

« le Romantique lui-même est une traduction ». Affirmation que la critique littéraire a souvent relevée, mais jamais vraiment éclairée.

Il s'agira à présent pour nous de procéder à un commentaire de ces trois textes, et au premier chef des textes de Novalis, qui représentent comme l'abrégé de la vision que l'*Athenäum* a de la traduction. Brentano, lui, n'appartient pas à ce groupe; mais son texte constitue comme la résonance lointaine, déjà confuse et déformée, et cependant au plus haut point significative, de cette vision. Une fois ces trois textes éclairés, il nous appartiendra de montrer pourquoi, dans la pensée romantique, le concept de *critique* devait nécessairement recouvrir, déplacer et en partie occulter celui de *traduction*, et pourquoi, par conséquent, on ne peut trouver dans cette pensée de lieu autonome pour l'acte de traduire. Il nous appartiendra de montrer aussi que ce recouvrement renvoie à un problème réel, dès lors que la dimension culturelle et linguistique de l'œuvre littéraire est moins prise en considération que sa « nature » poétique absolutisée.

Abordons maintenant le texte chronologiquement le plus ancien, c'est-à-dire la lettre à A. W. Schlegel de novembre 1797. A cette époque, ce dernier venait juste de s'engager dans sa monumentale traduction de Shakespeare.

« (...) Celui qui a fait la recension de votre Shakespeare est un homme bien intentionné. Mais sa recension n'est vraiment pas de la poésie. Que n'aurait-on pas pu dire sur votre Shakespeare, particulièrement en relation avec le tout. Parmi les traductions, il est ce que " Wilhelm Meister " est parmi les romans. En existe-t-il déjà une semblable? Bien que nous traduisions depuis longtemps, et que ce penchant à la traduction soit national – dans la mesure où il n'y a quasiment pas d'auteur allemand important qui n'ait pas traduit, et qui y ait fait autant œuvre de création que pour une œuvre originale – il me semble que l'ignorance n'est nulle part aussi grande qu'à propos de la traduction. Chez nous, elle peut devenir une science et un art. Votre Shakespeare est un magnifique canon pour l'observateur scientifique. En dehors des Romains, nous sommes la seule nation qui ait vécu de façon aussi irrépressible l'impulsion (Trieb) de la traduction, et qui lui soit aussi infiniment redevable de culture (Bildung). De là mainte ressemblance entre notre culture (Kultur) et la culture littéraire romaine tardive. Cette impulsion est une indication du caractère très élevé, très original du peuple allemand. La germanité est un cosmopolitisme mélangé au plus vigoureux des individualismes. C'est seulement pour nous que les traductions sont devenues des élargissements (Erweiterungen). Il faut de la moralité poétique, et un sacrifice de son penchant propre, en outre, pour se soumettre à une véritable traduction. – On traduit par amour authentique du beau et de la littérature de

1. *Ibid.*, p. 309.

2. *Ibid.*, p. 316.

sa patrie. Traduire est autant faire de la poésie (dichten) que produire des œuvres propres – et plus difficile, plus rare. En fin de compte, toute poésie est traduction. Je suis convaincu que le Shakespeare allemand est à présent meilleur que l'anglais (...)»¹.

Il convient ici de commenter presque chaque phrase de ce texte essentiel. Nous laisserons seulement de côté le passage, déjà éclairé, où Novalis signale la dimension historique de la traduction en Allemagne, passage où il ne fait qu'énoncer, nous le savons, une conviction commune à tous les écrivains allemands.

Observons d'abord, à propos de cette lettre, que Novalis écrit à A. W. Schlegel au sujet d'une recension de sa traduction. Cette recension, apparemment favorable, ne serait pas de la « poésie ». A l'arrière-plan de cette remarque, il y a l'exigence romantique que toute critique soit aussi poésie, comme l'a exprimé F. Schlegel dans *l'Athenäum*. Voici donc la critique, quoique de manière indirecte, présente dans ce texte comme l'exigence d'une recension de la traduction poétique qui soit l'exposition de l'essence et de la vérité de cette traduction. Quelle essence? Quelle vérité? Cela reste à voir. Le Shakespeare d'A. W. Schlegel apparaît à Novalis comme un modèle, comme une œuvre occupant parmi les traductions le rang du *Wilhelm Meister* parmi les romans. Le *Meister* a ceci de particulier pour les Romantiques qu'il leur paraît être la première œuvre moderne réflexive, la première œuvre qui se présente comme œuvre et tende, par le biais de l'ironisation de son contenu et de sa forme, à une dimension symbolico-allégorique. Aussi bien F. Schlegel que Novalis lui ont consacré des « recensions » enthousiastes, du moins à l'époque de cette lettre. Dire que la traduction d'A. W. Schlegel est aux traductions ce que le *Meister* est aux romans, c'est dire que la traduction y devient visible *comme* traduction, devient auto-présentée, ce qui la hausse au niveau d'un « art » et d'une « science » au sens éclairé dans nos chapitres précédents. C'est dire aussi que le Shakespeare d'A. W. Schlegel, d'une certaine façon, se rapporte à sa forme et à son contenu d'une manière pour le moins homologue à celle dont le *Meister* se rapporte à ceux-ci : réflexivité, ironisation, symbolisation, élévation infinie au niveau de la *Kunstsprache* du « langage d'art ». Rapprochons ce passage d'une des phrases de la fin de la lettre : « Je suis convaincu que le Shakespeare allemand est à présent meilleur que l'anglais. » D'où surgit une telle appréciation? D'une comparaison avec l'original? Absolument pas, même si l'on suppose – ce qui est plus que douteux – que Novalis a lu Shakespeare en anglais, lecture pour laquelle lui manquaient des connaissances linguistiques et culturelles suffisantes. S'agit-il d'un jugement de type « nationaliste »? Certainement pas, puisque la germanité évoquée dans la lettre est avant tout conçue, comme chez Herder, Goethe et Schleiermacher, par la capacité de traduire. Qu'est-ce qui permet donc de dire que le Shakespeare allemand est meilleur que l'anglais? Ce Shakespeare, A. W. Schlegel était particulièrement fier de l'avoir traduit fidèlement, c'est-à-dire en restituant exactement les passages de prose et ceux de poésie. Sa traduction, dans sa propre optique, était donc un équivalent de l'original, équivalent qui pourtant, comme toute traduction, ne constituait cependant qu'une approximation. Le jugement de Novalis paraît donc curieux. Mais il n'est pas immotivé. Le Shakespeare allemand est « meilleur » que l'anglais *justement parce que c'est une traduction*. Certes, les traductions antérieures de Shakespeare sont moins bonnes que le Shakespeare anglais. Mais c'est parce que ce sont des traductions prosaïques, libres, souvent affadissantes, qui n'affrontent pas la poéticité du texte shakespearien, comme a entrepris de le faire A. W. Schlegel. En quelque sorte, ce ne sont pas des traductions conscientes d'elles-mêmes, tout comme les romans antérieurs au *Meister* ne sont pas pleinement arrivés à l'essence romanesque. Dès lors que la traduction allemande de Shakespeare s'efforce de « mimer »

1. Ed. Wasmuth, *Briefe und Documente*, p. 366-368.

authentiquement l'original, elle ne peut que le dépasser. Essayons d'éclairer ce paradoxe. Sur l'opération « mimique » qui œuvre à la fois dans la traduction et dans la critique, Novalis nous dit dans un fragment :

« Le mime vivifie en lui le principe d'une individualité déterminée volontairement. Il y a une imitation symptomatique et une imitation génétique. Seule cette dernière est vivante. Elle présuppose l'union la plus intime de l'imagination et de l'entendement. Ce pouvoir d'éveiller réellement en soi une individualité étrangère – de ne pas simplement tromper par une imitation superficielle – est encore totalement inconnu, et repose sur une pénétration et une mimique spirituelle extrêmement surprenantes. L'artiste devient tout ce qu'il voit et veut être ¹. »

Cette capacité mimique pénètre l'individualité étrangère et la reproduit : elle est donc « génétique ». Dans un autre fragment, Novalis affirme :

« Nous ne comprenons naturellement tout ce qui est étranger que par un se-rendre-étranger – une modification de soi ². »

F. Schlegel, quant à lui, nous l'avons vu, définit ainsi la traduction dans l'horizon de la philologie :

« Des notes sont des épigrammes philologiques, des traductions, des mimes philologiques; maint commentaire où le texte n'est que le prétexte ou le non-Moi, des idylles philologiques ³. »

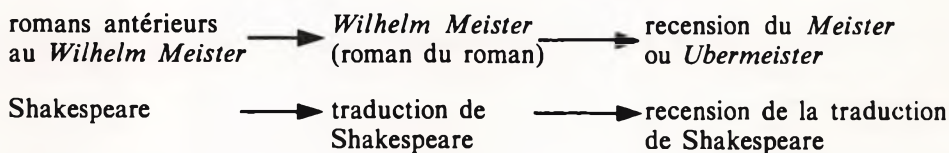
Mais pourquoi cette mimique génétique et philologique, loin de ne fournir qu'une modeste approximation de l'original, en fournirait-elle une meilleure version? Parce qu'elle en constitue, par son mouvement même, une *potentialisation*. Sa visée n'est pas simplement l'original dans son être brut (en l'espèce, les pièces de Shakespeare dans leur anglais du XVI^e siècle). L'original lui-même, dans ce que les Romantiques appellent sa « tendance », possède une visée *a priori* : l'Idée de l'Œuvre que l'œuvre veut être, *tend* à être

1. *Fragmente II*, n° 1890, p. 41. Que l'acte de traduire repose effectivement sur une telle pénétration de l'individualité étrangère et sur une « mimique génétique », c'est ce qu'atteste l'expérience de tout traducteur littéraire : le rapport du traducteur au texte qu'il traduit (à son auteur et à sa langue) est tel qu'il pénètre cette zone de l'œuvre où elle est, bien qu'achevée, encore en genèse. Le traducteur pénètre pour ainsi dire dans l'intimité de l'auteur avec sa langue, là où sa langue privée cherche à investir et métamorphoser la langue commune, publique. Et c'est à partir de la pénétration de ce rapport que le traducteur peut espérer « mimer » dans sa langue l'œuvre étrangère. L'acte *critique*, au contraire, repose sur une approche, non sur une pénétration. En ce sens, ce n'est pas une *expérience*, et le traducteur est plus proche de l'acteur ou de l'écrivain que du critique. Ou plutôt, son mode d'identification est différent. Les Romantiques ont tendance à confondre ces rapports sous le terme générique de « mimique ». Le champ de cette « mimique » est infini et sans délimitations : une fois de plus, nous retrouvons la théorie de la versabilité infinie, théorie qui peut peut-être rendre compte de l'activité critique, mais certainement pas de l'activité traduisante ou, *a fortiori*, poétique. La théorie de l'auto-limitation, ici, ne constitue qu'un garde-fou insuffisant.

2. *Fragmente I*, n° 236, p. 77.

3. AL, p. 90. Cf. aussi le n° 401 : « Pour comprendre quelqu'un qui ne se comprend qu'à moitié, il faut d'abord le comprendre à fond et mieux que lui-même, puis à moitié et tout juste comme lui » (p. 165). Tous ces axiomes valent évidemment à la fois pour la critique et pour la traduction. Schleiermacher tirera la leçon de la réflexion de F. Schlegel, en édifiant une théorie systématique de l'herméneutique, c'est-à-dire de l'interprétation et de la compréhension, et en développant sa théorie de la traduction dans l'horizon de celle-ci.

(indépendamment ou non des intentions de l'auteur), mais empiriquement n'est jamais. L'original, à cet égard, n'est que la copie – la traduction, si l'on veut, de cette figure *a priori* qui préside à son être et lui donne sa nécessité¹. Or, la traduction vise précisément cette Idée, cette origine de l'original. Par cette visée, elle produit nécessairement un « meilleur » texte que le premier, ne serait-ce que parce que le mouvement de passage d'une langue à l'autre, l'*Übersetzung*, a nécessairement éloigné, écarté de force l'œuvre de cette couche empirique première qui la sépareit de sa propre Idée : en d'autres termes, l'œuvre traduite est plus proche de sa visée interne, et plus éloignée de sa pesanteur finie. La traduction, seconde version de l'œuvre, la rapproche de sa vérité. Et telle est l'essence du mouvement « mimique », cette essence que nous avons approchée en comparant le mouvement interne de l'œuvre romantique et celui de la traduction. La critique, nous le verrons, a le même statut, et F. Schlegel n'a pas hésité à appeler sa recension du *Wilhelm Meister* un *Übermeister*, un « Sur-Meister » (comme Nietzsche dit *Übermensch*, « Surhomme »)². Toute *Übersetzung* est un mouvement dans lequel l'*Über* est un dépassement potentialisant : ainsi peut-on dire que le Shakespeare d'A. W. Schlegel est un *Übershakespeare*. L'original est inférieur à sa traduction dans la mesure où la « Nature » est inférieure à la « Facture ». Plus l'on s'éloigne du naturel, plus l'on se rapproche du noyau poétique absolu. Souvenons-nous de ce fragment de F. Schlegel sur les « copies d'imitations », les « examens de recensions », etc.³. Ici, nous aurions des chaînes d'œuvres qui potentialisent chacune les précédentes :



L'examen du second texte de Novalis confirmera une telle interprétation. Mais nous pouvons déjà mieux comprendre les affirmations de Novalis : que toute poésie soit en fin de compte traduction, c'est là un point que nous avons déjà effleuré. Si la poésie est essentiellement dépassement, potentialisation du « langage naturel », constitution d'une langue « stellaire », elle est déjà en soi traduction⁴, puisque la traduction n'est pas autre chose que ce mouvement. En tant que traduction restreinte – passage d'une langue à l'autre –, elle n'en est certes que l'une des formes empiriques. Mais cette forme empirique peut sans doute être conçue – et Novalis, au moins ici, le pressent – comme la *forme canonique* de cette traduction généralisée qui est à l'œuvre dans le travail poétique et d'ailleurs aussi scientifique (*l'Encyclopédie*). Et cette traduction immanente qu'est la poésie ne peut se concevoir que comme une auto-traduction : l'œuvre se traduit, *setzt sich über*, est passage au-delà d'elle-même, vers l'éther de sa propre infinité. La traduction, en faisant passer l'original, non simplement d'une langue x à une langue y, mais de sa langue maternelle (c'est-à-dire d'adhérence empirique) à une langue étrangère en général (qui constitue comme telle la

1. *Fragments II*, n° 2411 : « Toute œuvre d'art a un Idéal *a priori*, une nécessité en soi d'être là. C'est seulement ainsi que devient possible une authentique critique du peintre » (p. 168).

2. Walter Benjamin, *Der Begriff...*, p. 67, *op. cit.*

3. « C'est avoir un goût sublime que de préférer toujours les choses à la deuxième puissance. Par exemple, des copies d'imitation, des examens de recensions, des additifs aux appendices, des commentaires sur les notes. » (*AL*, p. 111, Fragment n° 110 de *l'Athendum*).

4. A. W. Schlegel, dans ses *Leçons sur l'art et la littérature*, ne dit pas autre chose que Novalis et Valéry : la poésie « est la cime de la science, l'interprète et la traductrice de cette révélation céleste, elle qu'à bon droit les Anciens nommaient une langue des Dieux » (*AL*, p. 350).

langue « lointaine », la figure allégorique du *langage pur*)¹, la soumet à ce grand tour dont parle F. Schlegel. Et c'est dans cette optique qu'il faut relire le fragment 297 de l'*Athenäum* :

« Une œuvre est cultivée lorsqu'elle est (...) parfaitement fidèle à soi, partout égale, et pourtant supérieure à elle-même. Ce qui la couronne et l'achève, c'est, comme dans l'éducation d'un jeune Anglais, le grand tour. Il faut qu'elle ait voyagé à travers les trois ou quatre continents de l'humanité, non pour limer les angles de son individualité, mais pour élargir sa vision, donner à son esprit plus de liberté et de pluralité interne, et par là plus d'autonomie et d'assurance². »

Ce qui revient à dire que la traduction est littéralement *Bildung*, mais une *Bildung* poétique et spéculative, non plus simplement littéraire et humaniste comme pour Goethe. Ou encore : la traduction est une *Erweiterung*, mais en un sens désormais idéaliste.

Novalis, dans cette lettre, semble plus proche que jamais du caractère archétypal de la traduction pour le travail poétique et littéraire. Il peut d'autant moins le perdre de vue que le rôle essentiel de la traduction dans la culture allemande ne lui échappe pas. Il en a une conscience aussi nette, sinon plus, que Goethe. Et pourtant, ce renversement hyperbolique qui fait de la poésie une traduction, et même de celle-ci quelque chose de plus « rare » et de plus « difficile », n'aboutit pas chez lui à une théorie globale de l'acte de traduire, parce que la spécificité de la traduction « restreinte » est sans cesse recouverte, ou identifiée à celle, plus essentielle dans son optique, de la traduction potentialisante qui, sous les noms les plus divers, caractérise le mouvement d'affirmation de l'œuvre à partir de la destruction du langage naturel. Ces deux traductions ne se recoupent *qu'en un point* : le fait que le mouvement de destruction de la *Natursprache*, de la « langue naturelle », passe évidemment, dans une œuvre, par celle d'une langue particulière. On pourrait tout aussi bien dire que l'acte de traduire consiste à allumer le feu de la destruction poétique d'une langue à l'autre. Telles sont les conjectures, assurément hasardeuses, auxquelles mène la pensée de Novalis.

Comme on voit, cette pensée aboutit à deux propositions extrêmes, logiques dans leur cadre, mais bien faites pour choquer le sens commun : toute poésie est traduction, toute traduction est supérieure à son original. La première affirmation revient à déclarer que toute œuvre est animée par un mouvement auto-réfléchissant. Mais après tout, quand un Rilke déclare que les mots, dans le poème, sont sidéralement éloignés des mots du langage courant, il entend énoncer quelque chose qui vaut pour toute poésie. Resterait à savoir si toute poésie peut se réclamer d'une telle visée. Ou encore : si toute poésie est d'essence monologique.

La seconde affirmation est liée à la première : si toute traduction est traduction de la traduction, ce mouvement de potentialisation ne peut que « couronner » et « achever » l'original. L'essentiel n'est pas ce qui, dans l'œuvre, est origine, mais le fait que, par son « grand tour », elle devienne toujours plus « universelle » et « progressive³ ». On peut aussi

1. Ainsi apparaît, nous dit G. Genette, l'anglais à Mallarmé : comme cette langue parfaite « où se projettent à distance toutes les vertus dont est privée la langue propre comme langue *réelle* (...) toute autre langue, ou plutôt toute langue *autre*, eût peut-être aussi bien fait l'affaire, c'est-à-dire office de langue "suprême" (...) la langue suprême étant toujours, pour chacune, celle d'en face » (*Mimologiques*, éd. Seuil, Paris, 1976, p. 273). Voilà pourquoi le Shakespeare allemand serait meilleur que l'anglais.

2. *AL*, p. 141.

3. Que la traduction soit un processus « progressif », c'est évident : elle n'est jamais définitive et achevée, et ne peut songer l'être. Disons que les traductions sont plus mortelles que les œuvres. Et que toute œuvre autorise une infinité de traductions. L'acte de traduire appartient donc à cet espace de l'écriture fragmentaire que les Romantiques cherchent à définir et à légitimer. La théorie du fragment devrait inclure une théorie de l'écriture dans la traduction.

dire : la traduction représente un échelon supérieur de la vie de l'original. Affirmation hyperbolique? Sans doute. Mais on peut faire observer la chose suivante : il arrive parfois que certaines traductions donnent l'impression d'une supériorité sur leur original qui n'est pas simplement d'ordre littéraire. Pensons par exemple à la traduction que Paul Celan a donné de ces vers de Jules Supervielle :

*Jésus, tu sais chaque feuille
Qui verdira la forêt,
Les racines qui recueillent
Et dévorent leur secret,
la terreur de l'éphémère
à l'approche de la nuit,
et le soupir de la Terre
dans le silence infini.
Tu peux suivre les poissons
tourmentant les profondeurs,
quand ils tournent et retournent
et si s'arrête leur cœur...*

*Jesus, du kennst sie alle :
das Blatt, das Waldgrün bringt,
die Wurzel, die ihr Tiefstes
aufsammelt und vertrinkt,
die Angst des Taggeschöpfes,
wenn es sich nachthin neigt,
das Seufzen dieser Erde
im Raum, der sie umschweigt.
Du kannst den Fisch begleiten,
dich wühlen abgrundwärts
und mit ihm schwimmen, unten,
und länger als sein Herz !...*

George Steiner, à qui nous sommes redevables de cette confrontation, montre bien comment l'univers que Supervielle a cherché à capter dans ses vers un peu plats et discursifs est comme ressaisi et approfondi dans les vers de Celan. On pourrait simplement dire qu'il y a là une recréation poétique qui ne peut plus être appelée une « traduction », même si Celan a cru pouvoir l'intituler de la sorte. Ou encore, qu'il y a là l'opposition de deux poétiques. Mais l'on ne peut se défendre de l'impression que Celan a su capter *précisément* la visée poétique de Supervielle, et que cette captation a produit un poème poétiquement supérieur. Non que Supervielle soit un poète inférieur à Celan (ce n'est pas le lieu d'en discuter), mais la traduction du poète allemand a su « potentialiser » le poème français, le mettre à la hauteur *de sa propre visée*, voire le purifier des défauts qui affectent la poésie de Supervielle en général et qui concernent en partie son rapport à la langue et à l'énonciation poétique comme telle. S'il en est ainsi, le poème de Supervielle traduit par Celan représenterait un *Über-Supervielle*. La traduction des poèmes de Poe par Mallarmé a donné parfois lieu à des commentaires analogues. La rareté de tels exemples dans le champ de la traduction signifierait que, comme le dit Novalis, traduire est quelque chose de rare et de difficile. Elle pourrait aussi signifier que ce type de traduction n'est possible que dans un certain espace

1. George Steiner, *After Babel*, p. 404-405.

poétique, défini historiquement par le Romantisme, auquel appartiennent aussi bien Superville et Celan que Poe et Mallarmé. Nous sommes bien loin de comprendre clairement tout cela. Mais le fait qu'aucune traduction des *Sonnets* de Shakespeare ne soit satisfaisante (bien que de grands poètes et de grands traducteurs s'y soient essayés) n'indique-t-il pas *a contrario* que ces poèmes, dans leur écriture poétique, relèvent d'une visée qui rend impossible, sinon toute traduction, du moins toute traduction « potentialisante »? Et cette traduction potentialisante ne suppose-t-elle pas un rapport de l'œuvre à son langage et à elle-même qui est lui-même de l'ordre de la traduction, et qui donc appelle, permet et justifie le mouvement de sa traduction?

Abordons maintenant le second texte de Novalis, celui des *Grains de Pollen* :

« Une traduction est soit grammaticale, soit transformante, soit mythique. Les traductions mythiques sont les traductions du style le plus haut. Elles présentent le caractère pur, achevé de l'œuvre d'art individuelle. Elles ne nous donnent pas l'œuvre d'art réelle, mais son idéal. Il n'existe encore, à ce que je crois, aucun modèle complet de ces traductions. Mais dans l'esprit de maintes critiques et descriptions d'œuvres d'art, on en trouve de claires traces. Il y faut une tête dans laquelle l'esprit poétique et l'esprit philosophique se sont pénétrés dans toute leur plénitude. La mythologie grecque est en partie une telle traduction d'une religion nationale. La Madone moderne est aussi un tel mythe.

Les traductions grammaticales sont les traductions au sens habituel. Elles exigent beaucoup d'érudition, mais seulement des facultés discursives.

Aux traductions transformantes appartient, si elles doivent être authentiques, l'esprit poétique le plus haut. Elles tombent facilement dans le travestissement, comme l'Homère de Bürger en iambes, l'Homère de Pope, et les traductions françaises dans leur totalité. Le vrai traducteur de ce genre doit en fait être l'artiste lui-même; il doit pouvoir donner l'idée du tout à sa guise, de telle ou telle façon. Il doit être le poète du poète, et le laisser en même temps parler selon son idée et selon l'idée du poète. Le génie de l'humanité entretient un rapport semblable avec chaque homme individuel.

Non seulement les livres, tout peut être traduit de ces trois manières¹. »

Ce texte de *Grains de Pollen* fait évidemment écho au travail de traducteur d'A. W. Schlegel; mais il suppose aussi, de façon à peine déguisée, celui de F. Schlegel, et notamment l'essai de celui-ci sur *Wilhelm Meister*. L'allusion à la Madone, isolée dans ce contexte, renvoie aux visites que le groupe d'Iéna avait faites au Musée de Dresde, où il avait pu admirer, entre autres choses, des Madones de Raphaël².

Observons d'abord que le fragment de Novalis, comme celui de Goethe, est organisé de manière triadique : il existe trois types de traductions. Le premier (en fait, le second dans le texte), la « traduction grammaticale », paraît correspondre à la traduction prosaïque de Goethe, celle qui ne vise qu'à restituer le contenu de l'original et sa physionomie générale. Les deux autres types de traduction, par contre, n'ont aucun équivalent dans la triade goethéenne. Novalis appelle la première « mythique », la seconde « transformante » (*verändernd*). Négligeant l'ordre du texte, nous examinerons d'abord cette dernière. Dans la notion de *Veränderung*, il y a une espèce d'ambiguïté. D'après les exemples cités – Bürger, Pope, les Français –, il s'agit de traductions qui modifient purement et simplement l'original et ses

1. Ed. Samuel, II, p. 439-440.

2. A la suite de quoi Wilhelm et Caroline Schlegel avaient publié dans l'*Athenäum* en 1799 un dialogue intitulé « Tableaux ».

formes, soit que l'on traduise une œuvre versifiée en prose, soit que l'on traduise un type de vers par un autre, etc. Et c'est bien là le genre de traduction que Herder, Goethe, Schleiermacher et A. W. Schlegel ont, sinon condamnée, du moins reléguée au second rang. Mais la « transformation » opérée par ces traducteurs ne constitue pour Novalis qu'un danger propre à ce genre de traduction, et non son essence. En vérité, le traducteur « transformant » est le « poète du poète » – expression réflexive qui nous est maintenant familière, et qui nous signale le mouvement de potentialisation évoqué plus haut. De la même façon, le génie de l'humanité est l'homme de l'homme, la nième puissance de l'individu. Le traducteur « transformant », auquel doit appartenir « l'esprit poétique le plus haut », est donc celui qui pratique cette « mimique spirituelle » permettant la reproduction de l'« individualité étrangère », ce qu'exprime bien la phrase : « Il doit (...) laisser en même temps parler [le poète] selon son idée et selon l'idée du poète. » La traduction « transformante » est comme l'union et la complémentation de deux visées poétiques, produisant la potentialisation de l'œuvre. On peut également dire : l'élément « transformant » de cette traduction, s'il doit représenter, non une opération arbitraire, mais « l'esprit poétique le plus élevé », ne peut être que la *visée poétique* du traducteur en tant qu'il est devenu « l'artiste lui-même ». Ainsi pourrait-on présenter la traduction de Celan ou celle de Mallarmé comme une traduction « transformante » (mais en même temps fidèle à l'« idée » du poète original), exigeant, effectivement, « l'esprit poétique le plus haut ».

Mais ce type de traduction n'est pas celui qui pour Novalis possède le « style le plus élevé » – c'est-à-dire le rang d'essence ultime. Ce rang est réservé à la traduction dite « mythique ». Nous disposons de peu de textes de Novalis qui puissent nous éclairer sur le sens qu'il donne à ce terme. Certes, nous savons qu'à la même époque, la mythologie constituait l'un des thèmes favoris de F. Schlegel, et que l'*Entretien sur la poésie* évoque quelques années plus tard la possibilité de la création d'une nouvelle mythologie destinée à relayer l'ancienne – c'est-à-dire la mythologie grecque. Novalis, au courant de ces recherches, déclare que la mythologie grecque est la « traduction » d'une « religion nationale ». Qu'est-ce que cela veut dire? Dans l'un des fragments des *Poéticisms*, il écrit :

« *Le roman est pour ainsi dire l'histoire libre – pour ainsi dire la mythologie de l'histoire. Une mythologie naturelle ne devrait-elle pas être possible? (Mythologie, ici, dans mon sens, comme libre invention poétique, qui symbolise très multiplement la réalité, etc.)*¹. »

Dans le groupe de fragments intitulé *Sophie, ou des femmes*, il déclare : « Le fatum est l'histoire mystifiée². »

Mythe – mystère – mystique – mystification – symbole : ces termes, selon la loi de l'*Encyclopédie*, sont convertibles, et renvoient tous à la même opération romantique, l'« élévation à l'état de mystère ». La traduction mythique est cette traduction qui élève l'original à l'état de symbole, c'est-à-dire encore à l'état d'« image de soi-même », d'image absolue (sans référent). Prenons les deux exemples, assurément bien éloignés de la traduction en son sens ordinaire, que sont la mythologie grecque et la Madone.

La mythologie grecque serait cette « histoire libre », cette « libre invention poétique » qui transforme en pur système de symboles un donné historique : la religion des anciens Grecs. Elle produirait un « texte » où l'essentiel de celle-ci, c'est-à-dire sa trame idéale, apparaîtrait.

1. *Fragments II*, n° 1868, p. 36.

2. *Fragments I*, n° 2100, p. 96. Cf. aussi le fragment n° 1954 : « Les symboles sont des mystifications » (p. 69).

Et la Madone? Novalis parle de la « Madone moderne », c'est-à-dire celle qu'il avait pu admirer au Musée de Dresde avec ses amis. Cette Madone en effigie renvoie certes à la Madone historique de la religion historique, mais elle en est la figure purifiée, l'image. Cette image, stellairement éloignée de la Vierge réelle du dogme catholique, est symbole d'elle-même, brille dans sa propre lumière. Elle n'est pas l'allégorie, le signe d'autre chose, ou plutôt, elle renvoie à un idéal. Kantienement parlant, elle est le « schème sensible » d'une Idée, non la représentation d'un être réel. Ainsi est-elle célébrée dans le quinzième *Chant spirituel* de Novalis :

*En mille tableaux je Te vois,
Marie, adorablement peinte;
mais nul ne Te saurait montrer
telle que T'entrevoit mon âme¹.*

Que cette Madone soit littéralement « élevée à l'état de mystère », c'est aussi ce que montre *L'Europe et la Chrétienté* :

« Le voile est pour la Vierge ce qu'est l'esprit pour le corps; c'est l'organe indispensable dont les plis forment la lettre de sa très douce annonce; le jeu infini de ses plis est comme une musique chiffrée². »

F. Schlegel évoque lui aussi la Madone dans ses fragments de *l'Athenäum* :

« Aujourd'hui le Christ a été diversement déduit a priori; mais la Madone ne devrait-elle pas tout autant prétendre à être aussi un idéal originel, éternel, nécessaire, sinon de la raison pure, du moins de la raison féminine et masculine³? »

Le mot « idéal » revient chez les deux auteurs. Dans le texte de *Grains de Pollen*, Novalis le définit comme le « caractère pur et achevé » d'un être. Ce caractère n'apparaît que par l'opération mythique, c'est-à-dire par ce que nous avons appris à appeler « romantisation ». Cette opération est plus haute que celle de la traduction « transformante », parce qu'elle unit l'esprit poétique et philosophique. Dans la traduction mythique, l'Idée se manifeste dans l'Image, devient Image d'elle-même. La Madone de Raphaël n'est pas l'imitation de la Madone réelle, mais la présentation de la pure Idée de la Madone. Nous retrouvons donc ici, quoique dans un langage distinct, ce que Novalis énonçait dans sa lettre – à cette différence près qu'il n'existe plus maintenant de modèle achevé de ce type de traduction, pas même le Shakespeare d'A. W. Schlegel. Et non seulement le travail de celui-ci n'est pas évoqué, mais Novalis donne un autre exemple de traduction mythique : les critiques littéraires et artistiques qui visent à dégager la « tendance » des œuvres et à saisir leur nécessité plutôt qu'à les décrire empiriquement (ou à les juger).

Le fragment de *Grains de Pollen* va donc plus loin que la lettre à A. W. Schlegel, tout en développant la même thématique. La traduction « transcendantale » y repousse de plus en plus à l'arrière-plan la traduction empirique. En tant que telle, elle devient une opération universelle : « Tout peut être traduit de ces trois manières. » La vision que Novalis donne dans *L'Europe et la Chrétienté* du Moyen Age, et celle qu'il donne dans *Foi et Amour* du roi et de

1. Novalis, *Œuvres*, trad. A. Guerne, tome I, p. 301, Gallimard, Paris, 1979.

2. Trad. A. Guerne, in *Les Romantiques allemands*, Desclée de Brouwer, 1963. Cette Madone voilée est aussi bien Sophie, la fiancée morte précocement. L'image est liée à la mort.

3. *AL*, p. 132.

la reine de Prusse sont aussi, à n'en pas douter, des traductions mythiques de réalités historiques. Elles ne présentent pas ces réalités telles qu'elles sont, mais leur « caractère pur et achevé ».

Mais dans la mesure où le concept de traduction subit un tel élargissement, il tend à perdre toute spécificité, et à se confondre avec d'autres notions, comme l'« élévation à l'état de mystère », le « symbole », la « mystification », etc. Il tend même, dans l'ensemble de la pensée romantique, à être déplacé et refoulé par ces concepts¹. En fait, quand nous cherchons ce qui, dans leur théorie de la critique, de la poésie et de l'Encyclopédie constitue une théorie de la traduction, nous n'inventons certes pas une fiction, mais nous présentons nous aussi le « caractère pur et achevé » de quelque chose que cette pensée a préféré appeler finalement par d'autres noms, et aborder sous des angles où disparaît sa spécificité.

Il n'en reste pas moins que cette théorie spéculative détermine à sa façon la pratique traduisante d'A. W. Schlegel et de L. Tieck, même si les principes de ceux-ci sont forcément plus concrets. Elle ne les détermine pas directement dans leurs méthodes de traduction, mais elle régit leur vision profonde de la poésie et la constitution même de *leur champ de traductions*. Les œuvres choisies par ces deux traducteurs répondent en effet à celles que la critique romantique a désignées comme les modèles, ou les ébauches, de la « poésie de la poésie », de la « poésie transcendante », de la poésie « universelle progressive » et de la « poésie de l'infini ». Si l'on ajoute à cela que ces traductions se doublent toutes des critiques correspondantes, on peut en conclure qu'elles remplissent la même fonction que celles-ci : accumuler des « matériaux » pour la littérature à venir et la théorie qui en est inséparable :

« Une telle théorie du roman, écrit F. Schlegel, devrait être elle-même un roman qui rende, dans leur éclat fantastique, chacune des tonalités de la fantaisie (...). Les êtres du passé revivraient là en de nouvelles figures; là, l'ombre sainte de Dante remonterait de son enfer, Laure passerait céleste devant nous, et Shakespeare deviserait avec Cervantes – là, Sancho plaisanterait à nouveau avec Don Quichotte². »

Voyons à présent comment apparaît le lien de la poésie et de la traduction chez un autre Romantique, qui a certes reçu les impulsions de l'*Athenäum*, mais qui ne partage plus son enthousiasme spéculatif : Clemens Brentano.

Godwi, publié en 1801, s'inspire de façon parodique et subjective des romans de l'époque (ceux de Goethe, de Jean Paul, de Tieck, etc.). Dans le texte que nous allons citer, trois personnages sont engagés dans un dialogue sur l'essence du Romantisme : *Godwi* lui-même,

1. Novalis escamote le problème en disant dans *Grains de Pollen* : « Plusieurs noms sont favorables à une idée. » Ce qui indique un flottement terminologique délibéré – qui rend labyrinthique la pensée romantique –, et montre combien, pour cette pensée, le langage est une chose relative. On n'a pas ici de théorie du « nom juste »!

2. *Entretien sur la poésie*, *AL*, p. 328. Ces quelques lignes rêveuses de F. Schlegel peuvent aider à mieux comprendre ce qu'est la traduction mythique : une traduction qui élève l'original au niveau – assurément difficile à définir – du mythe. Après tout, à force de traductions et de critiques, *Don Quichotte* est vraiment devenu un mythe. Et ce mythe, la soi-disant « Idée » de l'œuvre, laisse bien loin derrière lui le livre réel. Ce processus est un processus de destruction de l'original. Ce qui se produit avec les « chefs-d'œuvre de la littérature universelle » constitue le versant réel de ce que les Romantiques formulent spéculativement : hyper-traduits, hyper-connus, ils sont à peine lus et habitent notre monde comme des ombres mythiques. Il est inutile d'adhérer à la dialectique romantique pour reconnaître qu'historiquement, elle a su « mythifier » Dante, Cervantes, Pétrarque et Shakespeare. Des œuvres de ceux-ci, il n'est resté que la pure Idée, la pure Image vide. Pour la critique et la traduction contemporaines, il s'agit de retrouver, sous cette image vide, l'épaisseur langagière et empirique de ces œuvres.

Mais le concept de « traduction mythique », aussi éloigné qu'il puisse paraître de la traduction réelle, pourrait bien s'avérer un concept fécond. Il fait allusion à ce rapport profond entre le mythe, l'histoire et la traduction que Rosenzweig et Benjamin ont pressenti chacun à sa façon. Rapport qu'il faudrait parvenir à ressaisir hors de la pensée spéculative.

Maria, le poète-narrateur (qui parle à la première personne) et enfin Haber, le traducteur « rationaliste » de l'Arioste et du Tasse¹.

C'est Maria, ici, qui ouvre ce long dialogue :

« – *Tout ce qui, dans la position de médiateur entre nos yeux et un objet éloigné, nous rapproche de cet objet en lui communiquant quelque chose de lui, est romantique.*

– *Qu'y a-t-il donc entre Ossian et ses présentations?* dit Haber.

– *Si nous savions davantage que le fait, répliquai-je, que s'y trouve une harpe, et que cette harpe se trouve entre un grand cœur et sa mélancolie, nous saurions l'histoire du poète et celle de son thème.*

Godwi ajouta :

– *Le Romantisme est donc une perspective, ou plutôt la coloration du verre et la détermination de l'objet par la forme de celui-ci.*

– *Alors, selon vous, le Romantisme est privé de forme,* dit Haber. *Je croyais qu'il en avait davantage que l'art antique, que sa forme, en elle-même, toute seule, voire sans contenu, produisait une puissante impression.*

– *J'ignore, poursuivis-je, ce que vous entendez par forme. La non-forme a franchement souvent plus de forme que n'en peut supporter le formé; et pour obtenir ce plus, il suffirait seulement d'ajouter à la Vénus quelques rondeurs pour la rendre romantique. Mais moi, j'appelle forme la juste limitation d'un objet pensé.*

– *Je pourrais donc dire,* ajouta Godwi, *que la forme elle-même n'a pas de forme, qu'elle n'est que la cessation déterminée d'une pensée qui rayonne également à partir d'un seul point dans toutes les directions. Cet objet pensé pouvant l'être dans la pierre, le son, la couleur, les mots ou les pensées.*

– *Il me vient un exemple à l'esprit, répliquai-je. Pardonnez-moi s'il traite de cette allégorie tant rebattue à propos de la vanité du monde. Prenez une bulle de savon. Représentez-vous que son espace interne est sa pensée, et que son extension, donc, est sa forme. Or, il y a un moment, dans l'accroissement d'une bulle de savon, dans lequel son apparence et son être sont en parfaite harmonie; sa forme se rapporte alors à la matière, à son diamètre intérieur, de tous les côtés, ainsi qu'à la lumière, de telle façon qu'elle offre d'elle-même une belle apparence. Toutes les couleurs du monde environnant brillent en elle, et elle se trouve elle-même au point extrême de son accomplissement. C'est à ce moment-là qu'elle se détache de sa paille et se met à flotter en l'air. Elle constituait ce que j'entends par le mot forme, une limitation qui ne contient que l'idée, et ne dit rien sur elle-même. Tout le reste est non-forme : ou trop, ou pas assez.*

Ici, Haber contesta :

– *Dans ce cas, La Jérusalem délivrée du Tasse est une non-forme.*

– *Cher Haber, dis-je, vous allez me fâcher, si vous ne me dites pas, ou bien que vous ne voulez pas me comprendre, ou bien que vous ne voulez pas me fâcher.*

Ne vous fâchez point, répliqua-t-il. Je ne veux ni l'un ni l'autre. Mais je ne suis pas satisfait par votre non-forme du Romantisme, et je vous oppose précisément Le Tasse, car je le connais, et ne sens hélas que trop combien sa forme est nette et déterminée. Oui, je ne le sens que trop, puisqu'autrefois je me suis risqué à le traduire.

Que vous ne le sentiez que trop, c'est pour moi une preuve, dis-je. On ne sent que trop la forme pure. Et prenez garde de ne pas laisser le lecteur de votre traduction la sentir trop,

1. Derrière lequel la critique allemande a reconnu Gries, traducteur de ces poètes et de Calderon au début du XIX^e siècle. Il est possible que Brentano ait également pensé à A. W. Schlegel, le plus « rationaliste » des membres de l'*Athenäum*; c'est ce que semblent indiquer les allusions à la traduction de Dante, de Shakespeare et des poètes italiens de la Renaissance.

car selon moi, toute œuvre d'art pure et belle qui ne fait que présenter son objet est plus aisée à traduire qu'une œuvre romantique, laquelle ne dessine pas seulement son objet, mais donne également à ce dessin un certain coloris. Pour le traducteur de l'œuvre romantique, la forme de la présentation elle-même devient une œuvre d'art qu'il doit traduire. Prenez par exemple *Le Tasse*, justement : avec quoi le nouveau traducteur doit-il lutter? S'il possède la religiosité, l'ardeur et la gravité du Tasse, nous lui souhaitons de tout cœur d'écrire lui-même; s'il est dépourvu de tout cela, ou même s'il est protestant de cœur et d'âme, il lui faut d'abord se traduire en catholique, puis se traduire historiquement dans la langue et la sensibilité du Tasse; il doit terriblement traduire avant d'arriver à la traduction proprement dite, car les poètes romantiques possèdent plus que la pure présentation : ils possèdent également la force de leur être propre.

– Chez les purs poètes, dit Haber, ce n'est pas le cas, puisqu'ils sont encore plus éloignés de nous.

– Non, répliquai-je, même s'ils sont quelque part éloignés de nous, et justement parce que cette grande distance supprime entre eux et nous tout médium pouvant nous les réfléchir impurement. La présupposition de votre traduction, c'est la pure scientificité dans le langage et dans l'objet; si le traducteur ne doit pas simplement traduire le langage, sa traduction doit toujours se rapporter à l'original comme le moulage de plâtre au marbre. Nous sommes tous également éloignés d'eux, et lisons tous la même chose chez eux, parce qu'ils ne font que représenter, mais leur présentation est privée de couleur, parce qu'elle est forme (...).

– Déjà les rimes, poursuivis-je, ne peuvent guère être rendues dans notre langue que sous forme de rimailleries, et, voyez-vous, ces rimes sont déjà une telle forme de la forme. Comment voulez-vous traduire tout cela? La rime italienne est la sonorité à partir de laquelle se joue l'ensemble. Je ne crois pas que vous soyez un musicien tel que vous puissiez traduire sur un autre instrument toutes les sonorités et toutes les clefs sans lesquelles le poème (...) devient aveugle, comme un aigle splendide auquel on a placé un cornet en papier sur la tête reste tout bête dans son coin.

Godwi se mit à rire et dit :

Problème pour un livre de recettes : comment traduire un aigle italien en allemand? Réponse. Recipe un cornet en papier, mettez-le lui sur la tête, et voilà la bête sauvage traduite en bête domestique. Il ne mordra plus. C'est pourtant le même aigle, et certes, tout à fait fidèlement traduit!

Il s'agit bien de fidélité, dis-je, car le voilà à présent assis au milieu des poules allemandes, patient et fidèle comme une bête domestique.

Chaque langue, poursuivis-je, ressemble à un instrument particulier. Seules peuvent être traduites celles qui sont les plus semblables; mais une musique est la musique elle-même, non une composition surgie de la sensibilité (Gemüt) du musicien et de son type d'instrument. Elle se crée là où l'instrument, le musicien et la musique s'unissent dans la même excellence. Maintes traductions, particulièrement celles de l'italien, resteront toujours des sonorités d'harmonica ou d'instruments à vent que l'on a traduites au piano ou à la trompette (...).

– Vous considérez donc Dante comme tout à fait intraduisible? dit Haber.

– Précisément moins intraduisible, poursuivis-je, que d'autres, tout comme Shakespeare. Ces deux poètes dominent aussi bien leur langue que leur époque. Ils possèdent plus de passion que de mots, et plus de mots que de sonorités. Ils se tiennent comme des géants dans leurs langues, et leur langue ne peut les assujettir, car le langage en général suffit à peine à leur esprit. On peut donc très bien les transplanter dans un autre sol plus brave. Ils peuvent y croître, sauf qu'il faut un Samson pour une telle opération. Les chênes transplantés restent toujours eux-mêmes; il faut leur enlever leurs petites racines pour les mettre dans une terre nouvelle. Mais la plupart des autres poètes (Sänger) italiens ont des

manières tout à fait propres, qui résident dans la nature même de leur instrument; ce sont des jeux de sonorités, comme chez Shakespeare des jeux de mots. Les jeux de sonorités ne peuvent pas se traduire, les jeux de mots si.

– *Comment en sommes-nous venus à parler de traduction? dit Godwi.*

– *A cause du chant de Flamette, dis-je. Le Romantique lui-même est une traduction. A ce moment-là, la salle obscure s'illumina, la vasque que j'ai décrite répandit une lueur douce et verte.*

– *Voyez comme cela est romantique, tout à fait dans le sens de votre définition. Le vert transparent de la vasque est le médium du soleil¹.* »

Nous avons ici un écho, déjà déformé et confus, de la théorie romantique de l'œuvre : à l'inverse des œuvres « classiques » définies par la forme pure, c'est-à-dire par la pure présentation d'un contenu, les œuvres « romantiques » se caractérisent par ce « coloris » qui s'interpose entre notre perception et le représenté. Ce « coloris », dans le cas d'une œuvre de langage, c'est évidemment la « sonorité » des mots (rimes, allitérations, tout ce qu'on appelle, communément, la « couleur » des mots). L'œuvre romantique musicalise le médium de la représentation, et brouille ainsi son contenu objectal : à la limite, elle n'est que le rayonnement, la pure résonance de la couleur du médium. Romantiser, c'est colorer la forme, comme le fait le vert de la vasque évoquée dans le texte. On reconnaît là les théories de l'*Athenäum*, mais hors de l'élément symbolico-abstrait qui leur est propre, si bien que l'œuvre romantique tombe brutalement dans l'intraduisible – avec ce paradoxe, cependant, que le brouillage de la forme par sa couleur sonore est interprété lui-même comme une « traduction ». Il n'est pas sûr que Brentano ait lui-même mesuré le sens de sa phrase : « Le Romantique lui-même est une traduction », phrase qui fait si exactement écho à celle de Novalis. Ou plutôt, cette phrase est l'écho lointain de la vérité la plus profonde de l'art romantique – écho isolé dans le texte. On a ici un certain mal à relier cette affirmation à celles qui traitent de la traduction poétique, et qui insistent plutôt sur l'intraduisibilité de l'œuvre romantique. Certes, « pour le traducteur de l'œuvre romantique, la forme de la présentation elle-même devient une œuvre d'art qu'il doit traduire ». Mais si cette forme est constituée par le son et la couleur de celle-ci, comment la traduire? Car pour Brentano, cet élément sonore et coloré est précisément ce qui ne saurait passer d'une langue à l'autre. Qu'il y ait là un problème réel, l'allusion aux poètes italiens l'atteste, ainsi que la propre poésie de Brentano. Ses deux vers fameux :

*O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit²!*

ne se laissent évidemment pas traduire, du moins littéralement, sans perdre leur aura. Or, ces vers sont un splendide exemple – l'un des plus rares – de la poésie romantique allemande. Toutefois, et là est l'équivoque de Brentano et du Romantisme tardif, ces vers se tiennent comme sur une ligne de partage des eaux : s'agit-il d'une série de purs vocables dont les sonorités, se stimulant les unes les autres, produisent un effet musical effectivement intraduisible – ou d'une « association » où son et sens s'infiniseraient mutuellement, ainsi que l'entend Novalis? Des deux, sans doute, mais l'« association » de Novalis va bien au-delà de la simple musicalité d'un poème : cette musicalité y est *a priori* travaillée de telle façon

1. C. Brentano, *Werke*, Band II, Carl Hanser Verlag, Munich 1963, p. 258-262.

2. Cité in *Le Romantisme allemand*, op. cit., p. 220. Traduction littérale : O étoile et fleur, esprit et habit, / Amour, douleur et temps et éternité!

qu'elle ne s'appuie plus simplement sur le bonheur de la langue naturelle. Elle n'est pas fortuite, alors que le poème de Brentano, dans toute sa « magie », est comme une splendide trouvaille, un magnifique coup de dés joué avec les signifiants et les signifiés, qui est bien loin d'abolir le hasard. C'est plutôt un jeu chanceux et momentané avec celui-ci. Et c'est là que se séparent les deux Romantismes, c'est là que se séparent l'œuvre traduisible et l'œuvre intraduisible – intraduisible parce qu'elle n'est pas *œuvre*. Brentano, à sa façon, perçoit la différence, quand il oppose les poésies traduisibles (Shakespeare et Dante) dont la traduisibilité s'ouvre dans l'espace qui sépare leur « esprit » de leur « langage », et les poésies italiennes dont l'adhérence au langage naturel est telle qu'elle n'autorise plus aucune traduction qui ne soit pas une trahison. La distinction est sans aucun doute importante, même si on peut douter qu'elle vaille vraiment pour Shakespeare et Dante, même si on peut également douter qu'il soit plus facile de traduire des jeux de mots que des « jeux de sonorités ».

Ce passage de *Godwi* est significatif, parce que Brentano y brouille pour ainsi dire les cartes du Romantisme d'Iéna. D'une part il re-formule les intuitions essentielles de celui-ci : la poésie est traduction, le traducteur doit se traduire lui-même (c'est la « mimique spirituelle » de Novalis), l'œuvre se définit par sa musicalité et sa non-objectalité. Significatives sont ici les images de Brentano, où revient sans cesse la figure du *vide* (la vasque transparente qui est le médium du soleil, la bulle de savon). Ces images, presque ironiques, dérivent par filiation des meilleures intuitions de F. Schlegel et de Novalis sur l'œuvre vide et intransitive qui sait capter le lointain. Mais le thème de la musicalité, pourtant hérité de l'*Athenäum* également, plus que brouiller les cartes de celui-ci, les *inverse* : on passe de la musicalité abstraite, mathématique et composée dont le modèle est la « fugue », etc. à la musicalité du chant prétendument populaire, du *Lied*, bref, à cette musicalité sensorielle et sensuelle dont le Premier Romantisme s'interdisait au moins en principe tout emploi. Et du coup, apparaît le thème de la poésie intraduisible, pure avalanche de sonorités belles, thème sans doute très ancien, mais qui prend maintenant toute sa force de situer la poésie à l'ombre de la musique, dans cet espace vide entre la véritable poésie d'art et la véritable poésie populaire où l'essentiel de ce que nous appelons le Romantisme se développe et prolifère en presque-œuvres lyriques ou romanesques, pour le meilleur parfois, pour le pire souvent. Le même aplatissement de la problématique pourrait être constaté à propos du « fantastique » et du « rêve ».

Que la théorie de la traduisibilité de l'œuvre se renverse brutalement en théorie de son intraduisibilité, c'est là un retournement dialectique peut-être inévitable, par lequel le Second Romantisme cherche à affirmer à sa manière l'absolue autonomie du poétique; comme dans le Premier Romantisme, cette autonomie est cherchée au-delà du langage naturel, dans le domaine « ineffable » de la musique. Et ce n'est pas un hasard si les poèmes romantiques tardifs ont parfois été « traduits » en musique au XIX^e siècle, gagnant ainsi un renom que leur propre « musicalité » aurait bien été impuissante à leur assurer. Certes, la théorie de l'*Athenäum* contient en germe ce renversement, comme elle porte en elle, *in nucleo*, tous les avatars de l'histoire de la poésie moderne. Du moins fallait-il signaler cet étrange destin par lequel ceux qui ont affirmé la traduisibilité *a priori* de la littérature ont donné naissance à une *poétique de l'intraduisible*, poétique bien moins innocente qu'il n'y paraît au premier abord, puisqu'il ne peut s'agir, en dernier ressort, que d'une *poétique régressive de l'incommunicable*. Cette poétique s'imposait nécessairement *en l'absence de toute théorie positive du langage naturel*. On comprend l'hostilité que les Romantiques vouaient, malgré leur admiration pour lui, à un Voss, quand on lit ce que celui-ci déclarait à Humboldt :

« Ce qui ne peut pas être exprimé dans le langage des hommes, cela ne peut pas être vrai¹. »

1. E. Fiesel, *op. cit.*, p. 40.

Il reste cependant une intuition de Brentano qu'il serait souhaitable de reprendre, fût-ce en la transformant : la distinction des œuvres liées au langage naturel (et qui lui semblent à tort intraduisibles) et de celles qui tentent d'instaurer avec lui un certain écart (et qui seraient plus aisément traduisibles). Nous reviendrons ultérieurement sur ce point. L'intraduisible, lui, ne peut qu'être *voulu* : dans l'intraduisibilité (relative) de la poésie romantique tardive, il y a une volonté de clôture sur soi, d'incommunicabilité, c'est-à-dire une volonté d'échapper au domaine du langage, volonté qui passe par l'idolâtrie de la musique et, aussi, par un rapport essentiellement inauthentique à la langue maternelle, confinant parfois au folklorisme. Cette volonté constitue l'un des déséquilibres propres au Romantisme allemand, et ce qui en faisait pour Goethe quelque chose de « malade ».

Ouvrages cités :

- Lacoue-Labarthe et J. L. Nancy, *L'Absolu littéraire* (AL), Seuil, Paris, 1978.
Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik; Werke*, I, 1, Suhrkamp, Francfort, 1974.
Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Olms, Hildesheim/New York, 1973.
Le Romantisme Allemand, Cahiers du Sud, 1949.
Novalis, *Werke*, éd. Wasmuth, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1954.
Novalis, *Werke*, éd. Samuel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1965.
George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, 1976.