

LE LYRISME GERMANIQUE ET LE SYSTÈME LITTÉRAIRE FRANÇAIS DANS LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIX^E SIÈCLE : DE LA TRADUCTION IMPOSSIBLE À LA RECRÉATION DU DISCOURS POÉTIQUE

Pendant presque tout le XIX^e siècle, le lied germanique connaît en France un succès notable¹. À en juger par les témoignages récurrents des médiateurs dans leurs paratextes et leurs articles, cet engouement est dû à la perception du lyrisme inédit que ce répertoire étranger mettrait en œuvre. Plus exactement, le lied est souvent conçu comme un genre poétique emblématique du grand genre qu'est la poésie lyrique. Alors que, jusqu'au dernier tiers du siècle, une grande partie de la production poétique française est taxée d'artificielle par les critiques, la poésie allemande apparaît en effet comme la réalisation d'un lyrisme authentique. Dès lors, la traduction est envisagée par de nombreux germanistes non seulement comme un vecteur pour faire connaître en France des œuvres étrangères, mais surtout comme une source d'inspiration dans la perspective d'un renouvellement de la poésie lyrique endogène. La prise en compte du genre dont relève le lied est donc au cœur de leur démarche. Leur projet se heurte cependant à la réalité contemporaine de la langue et de la littérature françaises, qui restent imprégnées par les règles classiques jusque vers 1870, au moins. De fait, c'est un problème de taille qui se dresse, puisqu'en dernier ressort, ils font reposer le lyrisme germanique sur un mode spécifique de production du sens, mode qui serait absent des œuvres françaises. Les poètes allemands parviendraient à susciter chez le lecteur une impression qu'il serait très difficile, voire impossible de recréer dans le système français. Contrairement à quelques traducteurs qui renoncent à cet effet et se contentent de rendre le sémantisme du texte original, d'autres relèvent le défi. Ils procèdent néanmoins selon des modalités diverses, en fonction d'une part de leur définition du lyrisme et de ses mécanismes sémiotiques, et d'autre part de leur conception de la langue et de la littérature françaises. Il s'agira donc de voir comment ces deux facteurs combinés peuvent donner lieu à des approches et des pratiques de la traduction différentes, qui contribuent à l'évolution du système endogène.

Le lyrisme germanique ou la restauration d'un langage motivé

Le lied est défini conjointement chez les médiateurs par ses thèmes privilégiés et par sa posture énonciative. Il est ainsi emblématique du lyrisme dans la mesure où il traite surtout des sentiments, et où il adopte pour ce faire une attitude affective². Tout se passe comme si le lecteur assistait à une « expression pure et simple du sentiment », selon une formule de Sébastien Albin qui s'applique à la fois au lied et à la poésie lyrique de manière générale³.

¹ On précisera que l'on entend ici par « lied » surtout la poésie allemande de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècles, plus que les pièces musicales composées sur ce répertoire. Par ailleurs, cet article aborde de manière nécessairement simplifiée des questions complexes que nous traitons de manière beaucoup plus approfondie dans notre thèse en cours.

² C'est ce dernier trait qui est retenu par Antonio Rodriguez pour sa définition du « pacte lyrique », dans *Le Pacte lyrique*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2003.

³ Sébastien Albin (pseudonyme de Hortense Cornu), *Ballades et chants populaires de l'Allemagne*, Paris, Gosselin, 1840, p. IX.

Dans des ouvrages parus respectivement en 1843 et en 1858, Henri Blaze de Bury et Charles Marelle attirent l'attention sur le caractère non rationnel des *lieder* de Goethe et de Heine. Chez le premier, « l'objet perçu, la chose *sentie*, trouve immédiatement son expression la plus lucide, la plus nette, sans avoir traversé la réflexion⁴ », et de même la poésie du second est « rêveuse, d'un tour simple et bref, toute de sentiments et d'images sans commentaires ni raisonnements⁵. »

Une réactualisation du langage originel ?

Or, pour les intercesseurs du *lied*, héritiers de Mme de Staël, et au-delà, de Rousseau⁶, cette perspective engage un état spécifique du langage. En tant que mode d'être naturel, originel de l'homme, le sentiment implique dans une certaine mesure une réactivation du langage naturel, à savoir une exploitation de la dimension phonique et de la syntaxe des énoncés comme extériorisation des affects. À l'époque moderne, il ne saurait être question de s'affranchir entièrement du fonctionnement linguistique institutionnel, qui repose sur la convention, mais les auteurs de *lieder* parviendraient à réactualiser parallèlement l'état originel, selon lequel le langage est consubstantiel aux affects qu'il exprime, autrement dit, motivé. Toutefois, alors que Rousseau situait le principe de motivation dans une langue originelle universelle, une partie des médiateurs le voient quant à eux dans la langue allemande. Louis Lacombe qualifie celle-ci de « lyrique », avant d'en faire un jaillissement venu « des profondeurs les plus intimes de l'être », c'est-à-dire une manifestation de l'intériorité du sujet. Il présente dans le même temps ce fonctionnement expressif comme une propriété de l'allemand : « certaines tournures de phrase, inhérentes à l'individualité, au langage de nos frères d'outre-Rhin, ajoutent une force considérable » aux « pensées » qu'elles représentent et les revêtent d'une « suprême beauté⁷ ».

Cette particularité du lyrisme germanique s'expliquerait par sa proximité avec la pensée et le parler populaires, le peuple étant perçu comme proche encore de l'état de nature. On rappellera que l'étiquette « *lied* » désigne alors aussi bien les chansons de la tradition folklorique que les poèmes d'auteurs savants inspirés de ces dernières. Édouard Schuré résume ces opinions dans l'« Avant-propos » de son *Histoire du lied ou la chanson populaire en Allemagne* :

[...] qu'on lise les grands poètes lyriques de l'Allemagne depuis Goethe et Bürger jusqu'à Heine, Eichendorff et Geibel, on y retrouvera à chaque page le ton, les formes, les motifs et l'esprit même de cette poésie. Demandez aux Wolfgang Müller, aux Rodenberg, à tous les jeunes successeurs de la grande école lyrique allemande, demandez-leur ce qu'ils pensent de la poésie du peuple, ils vous diront sans doute qu'ils lui doivent leurs meilleures inspirations, leur verve et leur verdeur. Les plus forts, s'ils sont sincères, avoueront même qu'ils désespèrent de jamais atteindre la vive originalité de leurs modèles. En un mot, on peut dire que ce qui fait la vitalité, la profondeur et la beauté vierge de la poésie lyrique des Allemands, c'est avant tout la richesse et la beauté de leur

⁴ Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, Paris, Charpentier, 1843, p. XIX. C'est l'auteur qui souligne.

⁵ Charles Marelle, *Poésies choisies de Henri Heine*, Berlin, Behr, 1858, p. VI.

⁶ Les médiateurs germanistes sont très marqués par *De l'Allemagne*, de Mme de Staël (1813), ainsi que par *l'Essai sur l'origine des langues* de Rousseau (1781, posthume). Ces deux auteurs ne sont bien sûr pas les seuls à véhiculer de telles théories (voir à ce sujet Gérard Genette, *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, « Poétique », 1976). Il est très vraisemblable toutefois que ce sont leurs ouvrages qui ont connu le plus grand retentissement auprès des intermédiaires du *lied*.

⁷ Louis Lacombe, « À propos du *Faust* de MM. Jules Barbier et Michel Carré, et de la musique de M. Gounod », *Revue germanique*, t. VI, 5^e livraison, 1859, p. 404-405.

poésie populaire, c'est le retour passionné des poètes modernes à cette source jaillissante, c'est la résurrection triomphante de l'âme du peuple dans le génie des grands artistes⁸.

Du cratylisme primaire au cratylisme secondaire

Dans l'ombre de ce « cratylisme primaire », qui définit le lyrisme du lied par son régime sémiotique, on voit se dessiner cependant une autre approche, nommée par Genette « cratylisme secondaire⁹ ». Certains médiateurs semblent en effet avoir l'intuition du caractère construit de la relation de motivation qu'ils voient à l'œuvre dans les lieder. L'impression de consubstantialité entre le contenu de sens et son expression ne serait pas la conséquence de leur identité, mais le produit d'un processus d'écriture singulier. Blaze de Bury se montre ainsi très sensible à l'organisation textuelle des lieder de Goethe, « véritables chefs-d'œuvre de contre-point et de facture ». Il revendique l'utilisation d'un vocabulaire issu de la musique dans son éloge de la « science du rythme, de l'harmonie, pour parler la langue de Beethoven ». Mais la valeur qu'il accorde à la dimension phonique des poèmes est pensée comme le fruit d'une construction originale et non comme l'activation d'une motivation propre à la langue. Il attribue ainsi spécifiquement à Goethe certains détails qu'il admire, « délicieux motifs présentés avec un art, une mesure, une subtilité que personne avant lui n'avait soupçonnés dans la poésie allemande, et dont il semble pour toujours avoir emporté le secret¹⁰ ». Il semble bien que Blaze de Bury – mais il n'est pas le seul – développe une approche moderne des textes, conçus comme forme-sens, articulation singulière et indissociable d'un contenu et d'une forme à la source d'une signifiante¹¹. Quelle que soit leur position exacte, néanmoins, tous les médiateurs s'accordent sur l'existence dans le lyrisme d'outre-Rhin d'une interaction entre ces deux plans que la plupart des langues et des textes contemporains ne reliaient que de manière conventionnelle.

Le système français, un adversaire irréductible du lyrisme germanique ?

Le système linguistique et littéraire français est vu précisément comme le représentant le plus éclatant de ce fonctionnement arbitraire. À cet égard, il dresse un obstacle de taille à la traduction du lyrisme d'outre-Rhin. Davantage, son caractère normatif conduit une partie des traducteurs à envisager ces entraves comme intangibles, inhérentes au système. D'autres intercesseurs adoptent cependant une conception historicisante, rendant dès lors possibles des modifications qui ne sont pas perçues comme des dénaturations ou des transgressions, mais comme des manifestations du caractère évolutif du système.

Une norme intangible ?

⁸ Édouard Schuré, *Histoire du lied*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1868, p. 16.

⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, voir p. 36, notamment.

¹⁰ Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, *op. cit.*, p. III.

¹¹ En France, il faut bien sûr attendre Mallarmé, et surtout Saussure, pour trouver une formulation consciente et explicite de la différence entre les notions de langue et de parole (ou de discours, pour reprendre le terme le plus répandu aujourd'hui). Genette montre bien toutefois dans *Mimologiques* que l'intuition d'une telle distinction apparaît déjà chez Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets*, parue en 1751 (voir *Mimologiques*, *op. cit.*, p. 205-206). Un siècle plus tard, dans un contexte où les conceptions classiques de la langue et du texte littéraire sont encore tenaces, comme on va le voir, le lied favoriserait la lente émergence des théories modernes.

Porteur d'une vision essentialisante, le traducteur de Schiller qu'est Adolphe Régner déplore « les sévères exigences » du « génie de notre langue », qui « se prêt[e] moins à l'étrange, aux excès de tout genre¹² » :

Vues à travers sa limpide netteté, certaines licences de conception et de forme, certaines espèces de mauvais goût déplaisent davantage aux regards de l'esprit. C'est là une belle qualité de notre idiome, mais, le dirai-je ? peut-être aussi, à certains égards, une imperfection. Un frein puissant empêche sans doute les écarts, mais ne risque-t-il pas, s'il n'est pas manié par une main très habile, de réprimer plus qu'il ne faut l'élan et la vigueur¹³ ?

Confronté aux « témérités » du jeune Schiller, Régner demande de la sorte l'indulgence des lecteurs français pour « certains emplois de mots qui peuvent étonner, des tours dont on ne s'aviserait pas si l'on écrivait en français, et particulièrement des inversions trop libres, trop fréquentes¹⁴ ». Les contraintes du français sont ici d'ordre lexical et syntaxique, mais à la polarisation axiologique de cette préface, on devine les enjeux idéologiques du propos. La trop grande liberté du poète allemand ne peut convenir au (bon) « goût » français, celui des classes dirigeantes, qui pèse de tout son poids sur la langue et ses usages. Les « écarts » de Schiller (écho aux libertés du parler populaire) l'éloignent donc des pratiques admises de l'autre côté du Rhin.

Plus profondément, c'est un mode d'appréhension du monde qui est en cause. Là où Schiller et le peuple, et plus largement la culture allemande, se laisseraient guider par le sentiment, favorisant l'épanouissement du lyrisme, la culture française resterait inféodée au contraire à la raison, établie en dernière instance comme garante du « goût » évoqué par Régner. Or, non seulement cet état de fait engendre un ensemble d'obstacles lexicaux et grammaticaux pour le traducteur, mais il conditionne en outre un régime sémiotique tout autre que celui du lied, jugé si séduisant par les germanophones. Charles Marelle dresse le tableau d'une poésie française qui peut prendre les « sentiments » pour thème, mais en adoptant une attitude rationnelle et normative, associée à une rhétorique sophistiquée impropre à toucher le lecteur : « Nous sommes habitués à une poésie éloquente et raisonneuse, d'un style savant et de longue haleine, qui subordonne, d'ordinaire, les sentiments et les images à l'exposition de quelque idée philosophique ou morale¹⁵ ». On se rappelle que chez Rousseau, l'appréhension rationnelle des objets fait apparaître une langue codifiée. Celle-ci prive la substance phonique de toute valeur en tant que telle, empêchant de la sorte la manifestation directe des émotions. À ce processus de neutralisation émotionnelle vient s'ajouter en outre sous la plume de Marelle, comme chez beaucoup de ses confrères, la critique d'une éloquence française qui, par ses artifices gratuits, parachève le divorce entre le contenu de sens de la poésie lyrique et sa mise en forme verbale.

Historicisation des règles françaises

Édouard Schuré dénonce lui aussi un régime sémiotique de la poésie française inadapté au lyrisme. « [Nous manquons] en vers de ce naturel, de cette forme spontanée, musicale et parlante qui se grave pour toujours dans l'esprit comme une simple et belle mélodie¹⁶ ».

¹² Adolphe Régner, *Œuvres de Schiller*, Paris, Hachette, 1859-1862, t. I, p. X-XI.

¹³ *Id.*, *Œuvres de Schiller*, *op. cit.*, t. I, p. XI.

¹⁴ Adolphe Régner, *Œuvres de Schiller*, *op. cit.*, t. I, p. XI-XII.

¹⁵ Charles Marelle, *Poésies choisies de Henri Heine*, *op. cit.*, p. VI.

¹⁶ Édouard Schuré, *Histoire du lied*, *op. cit.*, p. 17.

Toutefois, alors que Régnier ou Marelle confondent ce fonctionnement avec la langue et la littérature françaises elles-mêmes, et se reprochent les entorses qu'ils leur infligent dans leurs traductions, Schuré remet en cause les soubassements idéologiques qui les cautionnent. Elles constitueraient une facette de la domination sociale des classes riches et savantes sur les classes « populaire[s] », dont on a vu qu'elles étaient associées à un état « naturel » du langage :

Ce défaut serait-il inhérent à l'esprit français, ferait-il partie de notre vie morale et de l'organisme de notre langue ? Je ne le crois pas. Mais si notre poésie manque de simplicité, si nous avons trop de beaux vers et pas assez de beaux chants, ce défaut provient surtout du profond oubli dans lequel on a laissé languir notre poésie populaire et du dédain dont les hommes de lettres l'ont accablée pendant longtemps¹⁷.

Schuré congédie également ainsi la tendance persistante à l'essentialisation au profit d'une appréhension historicisante qui admet les transformations du système. Il devient alors envisageable de rompre avec les normes et de transposer le lyrisme germanique dans la culture d'accueil, sans pour autant en détruire les structures profondes. Si l'on retient uniquement les traducteurs qui se sont donné cet objectif, deux grandes postures se distinguent, déterminées chacune par le paradigme sémiotique sur lequel elles se fondent.

Conceptions et pratiques de la traduction du lyrisme germanique

Comme on l'a vu, tous les intercesseurs reconnaissent l'articulation étroite dans le lied entre le sens poétique et sa formulation, mais ils divergent sur la manière dont ils conçoivent les mécanismes de ce sens. Les traducteurs qui adhèrent aux théories cratyliennes s'attachent à l'expression, tandis que quelques autres fraient une voie moderne, celle de la traduction comme recréation.

Conceptions cratyliennes

Les positions d'obédience cratylienne mènent fréquemment au calque. Dans la mesure où le lyrisme germanique se situerait dans la forme (c'est-à-dire ici aussi bien la langue que la dimension matérielle de l'énoncé), une telle pratique serait le moyen le plus sûr de le restituer. Compte tenu de la diversité des paramètres concernés, le support du calque varie en fonction des traits auxquels le traducteur attache le plus d'importance. On peut observer par exemple chez Marelle une imitation d'ordre syntaxique, qui donne lieu en l'occurrence à une opération de conversion :

Elle priaît si doux, si tendre
*Es bat so sanft, so lieblich*¹⁸

Les adjectifs dans la traduction valent ici pour des adverbes, comme dans le texte allemand. L'effet n'est cependant pas le même, puisque en allemand cette double fonction est correcte en langue, tandis qu'elle apparaît comme une entorse au système, en français.

¹⁷ *Id.*, *Histoire du lied*, op. cit., p. 17-18.

¹⁸ C. M. Nancey (pseudonyme de Charles Marelle), « La nuit couvrait mes yeux chargés... », « Poésies de Henri Heine », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, LXII, 1879, p. 251 ; Heinrich Heine, « Nacht lag auf meinen Augen... », *Buch der Lieder* (1827), dans *Heinrich Heine Säkularausgabe*, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur et Centre national de la recherche scientifique (éd.), Berlin, Akademie-Verlag, 1979, t. I, p. 90.

Comparatismes en Sorbonne 10-2019 : Manières de traduire, façons d'écrire

Le lyrisme germanique et le système littéraire français dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : de la traduction impossible à la recréation du discours poétique

Plusieurs traducteurs vont quant à eux jusqu'à reproduire en français la structure métrique de l'original¹⁹. Parmi ceux qui mènent ces expériences se trouve Jules Abrassart, qui note même en tête de ses « transcriptions rythmiques » le schéma suivi. Sa traduction de « *Der Totentanz* » de Goethe obéit à ce principe. En voici la quatrième strophe dans laquelle un veilleur, qui a vu les morts du cimetière sortir de leurs tombes et retirer leurs linceuls, descend en chercher un, profitant de l'inattention générale :

Et vite il s'esquive, il descend dans l'enclos,
Il fuit rapportant un suaire ;
Tandis que le chœur des lugubres pieds-bots
Tournoie et bondit solitaire...
Pourtant, à la fin, celui-là, celui-ci
Reprend son linceul et s'échappe transi,
Et pst ! les voilà sous la terre !

Le schéma accentuel est en effet identique à celui de l'original :

*Getan wie gedacht! und er flüchtet sich schnell
Nun hinter geheiligte Türen.
Der Mond, und noch immer er scheint so hell
Zum Tanz, den sie schauderlich führen.
Doch endlich verlieret sich dieser und der,
schleicht eins nach dem andern gekleidet einher,
und husch ist es unter dem Rasen²⁰.*

La logique métrique française n'est plus pertinente ici. La seule lecture qui fasse sens est une lecture accentuelle, comme dans le système allemand.

La volonté de conserver dans la traduction ce qui est identifié comme un élément porteur du lyrisme amène donc une partie des traducteurs à importer des traits de la langue ou de la littérature allemande inexistants en français. Ce choix repose en fait souvent sur le désir d'assouplir le système endogène. La pratique du calque est alors assumée. Mais certains, comme Régnier, déplorent le fait que l'impression produite par la traduction ne soit pas la même que celle de l'original :

[...] Nous nous sommes fait un devoir, quant au fond, et, ce qui est presque aussi important, au moins dans les parties poétiques, quant à la forme, de la fidélité la plus scrupuleuse [...]. [...] nous avons dû tâcher de le suivre [Schiller] [...], au début [de sa carrière], dans ses violences de pensée et de style, ses témérités, sa déclamation. Notre langue se prêtant moins à l'étrange, aux excès de tout genre, notre fidélité même nous rend ici parfois, malgré nous, infidèles, quelque mesure que nous ayons voulu garder,

¹⁹ Outre Jules Abrassart, on peut citer les noms de Henri-Frédéric Amiel, Charles Beltjens, André van Hasselt, Édouard Pesch et Édouard Wacken. On rappellera par ailleurs que la métrique allemande, comme bien d'autres métriques dans les systèmes poétiques européens d'alors, suit un principe accentuel : elle ne se fonde pas sur un nombre fixe de syllabes par vers, mais sur le nombre d'accents et leur régularité (ou la perturbation de celle-ci).

²⁰ Jules Abrassart, « La Danse des morts », *Les Ailes de la lyre*, Liège, impr. H. Vaillant-Carmann, 1894, t. I, p. 102-103 ; Johann Wolfgang von Goethe, « Der Totentanz », *Gedichte*, dans *Sämtliche Werke*, Karl Eibl (éd.), Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1988, t. XIV, p. 136-137. Les syllabes en gras correspondent aux syllabes accentuées.

parce que le français, lors même qu'on tente de diminuer le relief, fait ressortir davantage ce qui est choquant, enflé, exagéré en quelque genre que ce soit²¹.

La « fidélité la plus scrupuleuse » envers la forme s'avère vaine en définitive, dans la mesure où les différences entre les deux systèmes empêchent une traduction d'être à la fois « fidèle » à la lettre de l'original et à l'effet qu'il produit.

Une autre catégorie de traducteurs « cratylens » tient compte de ces différences, tout en donnant autant d'importance à l'expression. Ces intercesseurs établissent la relation de motivation entre la forme et le contenu non pas dans une langue originelle universelle, mais dans chaque langue historique. Le rapport émotionnel aux objets du monde serait conditionné par chaque culture, ce qui induirait d'une langue à l'autre des formulations différentes pour exprimer des objets identiques (ou pensés comme tels²²). Le traducteur aurait alors pour tâche d'identifier les objets du texte original et de trouver dans le système français les formes qui y sont associées par l'usage. Quelques passages chez Marelle semblent relever de ce type de cratylisme, sans cependant l'assumer puisque le traducteur regrette de n'avoir pas pu pratiquer le calque :

J'ai tâché de reproduire aussi fidèlement que possible la pensée de mon modèle, son style concis et pittoresque, le ton et le mouvement de sa phrase et la coupe de ses stances ; et peut-être y ai-je quelquefois réussi. Mais j'ai dû employer une autre construction, un autre rythme et enfin une tout autre versification [...] ²³.

La reconnaissance d'une réussite relative témoigne de la position indécise de Marelle, partagé entre la nostalgie d'une forme motivée qui serait impossible en français et l'acceptation d'analogies – à défaut d'identité – entre les éléments des deux systèmes. Ses traductions mêlent de fait le calque, dont on a vu un exemple relevant de la syntaxe, et le recours aux ressources de sa langue. C'est cette dernière option qu'il retient pour rendre les effets de sonorités qui scandent la trente-deuxième pièce du cycle « Die Heimkehr » de Heine. Dès la première strophe, il renonce à une reproduction stricte au profit d'un agencement qui met lui aussi en valeur la dimension phonique de la langue :

La belle dort dans sa chambrette,
La lune y lorgne en clignotant ;
Dehors **graille, grince** et **cliquette**
Un air de valse inquiétant.

*Die Jungfrau schläft in der Kammer,
Der Mond schaut **zitternd** hinein ;
Da draußen **singt** es und **klings** es,
Wie Walzermelodei'n²⁴.*

²¹ Adolphe Régnier, *Œuvres de Schiller, op. cit.*, t. I, p. X-XI.

²² Pour cette catégorie spécifique de cratylisme, on se reportera de nouveau à *Mimologiques*, de Gérard Genette (*op. cit.*), qui l'aborde notamment à travers l'exemple de Nodier dans son chapitre « Onomatopoeétique », p. 150-181.

²³ Charles Marelle, *Poésies choisies de Henri Heine, op. cit.*, p. VI (la pagination comporte ici une erreur, cette page devrait être numérotée VII).

²⁴ *Id.*, p. 245. Nous indiquons en gras les effets les plus évidents.

Ce cratylisme, que l'on pourrait qualifier de culturel, s'exerce aussi à une échelle plus large et complexe, celle du genre littéraire. Dans son article sur la traduction de poésie²⁵, André Theuriet commente une traduction de « *Der König in Thule* » par Nerval²⁶. La supériorité de ce dernier sur ses confrères est expliquée par son goût pour les chansons populaires françaises : « Tout pénétré du charme de nos vieilles chansons, qu'il étudiait avec amour, il s'est merveilleusement assimilé le sentiment du poète qu'il interprétait²⁷ ». Conçue comme le genre correspondant dans le système français au lied allemand (dont on a vu qu'il était inspiré de la tradition populaire), la chanson populaire fournirait au traducteur tout un ensemble de ressources propres à produire sur le lecteur français un effet analogue à celui de l'original, et cela sans sortir des pratiques endogènes. Les deux dernières strophes fournissent un aperçu révélateur de l'ensemble :

Sous le balcon grondait la mer.
Le vieux roi se lève en silence ;
Il boit, – frissonne, et sa main lance
La coupe d'or au flot amer.

Il la vit tourner dans l'eau noire,
La vague en s'ouvrant fit un pli,
Le roi pencha son front pâli...
Jamais on ne le vit plus boire.

*Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.*

*Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken;
Trank nie einen Tropfen mehr²⁸.*

²⁵ André Theuriet, « De la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives », *Revue des Deux Mondes*, troisième période, t. XIX, 1877, p. 674-687.

²⁶ Sous le titre « Le roi de Thulé », Nerval a traduit plusieurs fois ce lied de Goethe, tiré du premier *Faust*. La version donnée par Theuriet est celle de *La Bohême galante* (Paris, Michel Lévy, 1855 [1852], p. 58), au chapitre « Musique », avec l'indication « *Faust*. Musique de Berlioz ».

²⁷ André Theuriet, « De la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives », art. cit., p. 682.

²⁸ On peut donner à titre de comparaison la version beaucoup plus récente de Jean Malaplate (« Le roi de Thulé », *Ballades et autres poèmes de Goethe*, Paris, Aubier Montaigne, « Domaine allemand bilingue », 1998, p. 53-55) :

Dans un dernier sursaut de vie,
Le vieux roi vida de nouveau
Puis jeta la coupe chérie
De la terrasse dans le flot.

Il la vit s'incliner et boire,
S'enfoncer sous la mer sans fin.
Sur ses yeux vint une ombre noire
Et jamais plus n'a bu du vin.

La priorité accordée par Nerval au paramètre générique est manifeste, en premier lieu dans le choix de mètres octosyllabiques. Les quatrains et les rimes croisées pourraient être invoqués aussi, mais ils sont présents déjà dans l'original. Néanmoins, leur conservation par le traducteur est significative également, puisqu'il est ainsi amené à privilégier la facture, donc indirectement le genre qui lui est associé, par rapport au contenu sémantique. La démarche adoptée, qui consiste à proposer un texte analogue à l'original envisagé comme illustration d'un genre, est pleinement assumée par Nerval. Il va en effet jusqu'à ajouter quelques effets de dramatisation, exploitant de la sorte un procédé courant dans la chanson française. Dans sa version, la mer « gronde », ce qui fait écho en outre aux motifs eux aussi dysphoriques du « flot amer » et de « l'eau noire ». Le « silence » accroît encore la tension, renforcée enfin par l'adverbe « soudain », qui construit un effet de surprise absent du texte allemand.

Cette posture traductive endossée par Marelle et Nerval tient en somme le milieu entre le respect absolu accordé à la forme originale (ce que nous avons présenté à la suite de Genette comme un cratylisme primaire universalisant), et la démarche de recréation du discours poétique pris dans son ensemble et transposé au moyen des ressources endogènes.

Vers la création d'une signification équivalente

Dans le prolongement de leurs propos sur le lied comme lieu d'une articulation dynamique entre le contenu et la forme, certains intercesseurs plaident en effet pour une traduction qui crée elle aussi une interaction inédite entre ces deux plans, de manière à produire sur le lecteur un effet similaire à celui de l'original tout en recourant aux possibilités offertes par le système d'arrivée. À la différence du cratylisme culturel, qui présuppose des analogies préétablies entre le système de départ et le système d'arrivée, au risque de méconnaître la singularité des œuvres, il s'agit ici de saisir la poétique de l'original en tant que produit d'un processus de création, et de proposer ensuite une recréation équivalente. Blaze de Bury fait dans cette perspective l'éloge de la traduction de Dante par Antoni Deschamps, en insistant sur sa capacité à entrer en « communion » avec son auteur, et plaçant l'effet d'ensemble au-dessus du respect des traits sémantiques isolés :

Si le texte n'est pas toujours bien rigoureusement exprimé dans ses vers, si l'interprétation littérale pèche en maint endroit, du moins peut-on avancer que M. Antoni Deschamps a su racheter ces défauts par des qualités d'un ordre supérieur. Entre le sentiment véritable du génie d'un grand maître, entre cette force d'intuition par laquelle on se met en communion avec les chefs-d'œuvre de la pensée humaine, et la reproduction fidèle, irréprochable, mais incolore et froide, du texte original, nous n'hésitons pas un seul instant, et nous donnerons toujours à l'ébauche poétique le pas sur la version grammaticale [...]²⁹.

Dans son attaque contre le calque métrique, Theuriet développe une vision de la traduction qui semble bien dépasser également les différentes formes de cratylisme:

Quant à l'objection tirée de ce que notre rythme est composé d'éléments autres que ceux des langues étrangères, j'avoue qu'elle me touche peu. Ce serait s'abuser et faire fausse route que de chercher, dans les traductions en vers, à rendre par des sons et des mesures identiques les qualités mélodiques du poème qu'on traduit. Essayer en pareille matière d'obtenir un *décalque* exact me paraît un tour de force enfantin et inutile. [...]

²⁹ Henri Blaze de Bury, « Poètes et romanciers modernes de la France : MM. Émile et Antoni Deschamps », art. cit., p. 560.

Comparatismes en Sorbonne 10-2019 : Manières de traduire, façons d'écrire

Le lyrisme germanique et le système littéraire français dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : de la traduction impossible à la recréation du discours poétique

[...] deux maîtresses qualités qu'on doit exiger d'un bon traducteur : une vive intelligence du texte et une sorte d'intuition, de divination des sentiments qui animaient l'auteur du morceau qu'on traduit. C'est surtout lorsqu'il s'agit d'interpréter un poète que ces deux qualités sont nécessaires ; on peut même affirmer qu'alors la seconde devient la principale. Le traducteur est tenu de s'assimiler complètement son auteur, et, pour parler le langage des coulisses, d'entrer dans sa peau et de façon à comprendre tout ce que le poète a dit, et à deviner tout ce qu'il a sous-entendu. Il faut qu'il y ait, entre le poète et son interprète, une intimité profonde, une sorte de mariage de sentiments et de pensées. C'est là, et non pas dans des différences de rythme et de sonorité, qu'est la difficulté capitale³⁰.

Dans sa propre pratique de traducteur, Theuriet s'efforce d'appliquer ces principes. C'est ainsi que dans sa version du dernier poème des *Schilflieder* de Lenau, il s'emploie à créer un univers poétique à la fois cohérent et proche de l'original :

La lune luit parmi les branches
Sur la calme fraîcheur des eaux ;
Elle mêle des roses blanches
Aux longs cheveux des roseaux.

Là-haut, dans la nuit qui se lève
Les cerfs cheminent à pas lents ;
Un oiseau léger comme un rêve
S'enfonce dans les joncs tremblants.

Je marche en pleurant, tête basse,
Et dans l'intime reposoir
De mon cœur ton souvenir passe,
Doux comme un ange du soir.

*Auf dem Teich, dem regungslosen,
Weilt des Mondes holder Glanz,
Flechtend seine bleichen Rosen
In des Schilfes grünen Kranz.*

*Hirsche wandeln dort am Hügel,
Blicken in die Nacht empor,
Manchmal regt sich das Geflügel
Träumerisch im tiefen Rohr.*

*Weinend muß mein Blick sich senken;
Durch die tiefste Seele geht
Mir ein süßes Deingedenken,
Wie ein stilles Nachtgebet³¹!*

³⁰ André Theuriet, « De la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives », art. cit., p. 676-677.

³¹ *Id.*, « La lune luit... », dans « Nicolaus Lenau », *Revue des Deux Mondes*, troisième période, t. XXIX, 1878, p. 210 ; Nikolaus Lenau, « Auf dem Teich, dem regungslosen... », *Schilflieder* (1834), dans *Nikolaus Lenau. Sämtliche Werke*, Leipzig und Frankfurt a. M., Insel Verlag Anton Kippenberg, 1970, p. 21-22. Nous donnons là aussi une version récente, pour comparaison :
Sur l'étang, immobile,

La traduction proposée par Theuriet peut certes paraître bien en-deçà de ses préceptes, plus d'un siècle plus tard. Néanmoins elle témoigne d'un projet assez ambitieux dans le contexte contemporain, puisqu'il s'agit de rester proche de l'effet produit en allemand en faisant pour cela œuvre de poète – articulation périlleuse de deux exigences traditionnellement conçues comme antagonistes. Quelques commentaires livrés par Theuriet sur le cycle de lieder de Lenau permettent d'éclairer l'interprétation qu'il en fait, et corollairement ses choix de traducteur. Il insiste en particulier sur le caractère onirique des poèmes :

Il [Lenau] parvient à rendre plastiquement les impressions les plus fugitives, les nuances les plus délicates. Il comprend la mystérieuse musique de la nature, et il l'exprime avec la supériorité d'un virtuose. [...] Dans ces *lieder* savamment composés, la physionomie mélancolique des grandes étendues d'eau à la tombée de la nuit, la grâce échevelée des arbres riverains des étangs, le souffle léger de la brise à travers les herbes mouillées, la marche fuyante des nuages, le frisson des branches au passage d'un chevreuil anuité, le sentiment de tristesse indéfinissable qu'on éprouve en face de cette nature aux formes indécises, les souvenirs du passé qu'on évoque doucement, tous ces détails sont indiqués avec une délicatesse de touche, une habileté et une justesse merveilleuses.
[...] Un détail curieux à noter : c'est presque toujours pendant les heures nocturnes que se passent les scènes décrites par Lenau dans ses pièces lyriques. Le rêve n'a-t-il pas surtout la nuit pour domaine, et les ténèbres ne doublent-elles pas l'intensité de l'hallucination³² ?

On retrouve bien cette dimension hallucinatoire – peut-être même forcée, par rapport à l'original – dans la traduction. On passera sur la présence de quelques stéréotypes pour se concentrer sur les procédés qui témoignent d'une recherche poétique chez le traducteur. La première strophe met en place d'emblée un dense réseau d'images (la lune, les branches, les cheveux). Cette densité dépasse même celle du texte allemand, mais la lecture des autres pièces du cycle amène à comprendre que le traducteur concentre dans le dernier poème des éléments présents dans les lieder qui précèdent. Il reste en cela proche de l'œuvre originale, tout en favorisant l'impression poétique de son adaptation. Le caractère irréel de la description s'accroît dans la deuxième strophe, au moyen d'un déplacement des cerfs, désormais situés « Là-haut, dans la nuit qui se lève », et surtout par le statut onirique prêté aux oiseaux (là où l'allemand se contentait de les montrer dans un état rêveur). Sur le plan phonique, on peut relever par exemple dans la première strophe l'allitération de la chuintante *ch* qui participe au climat nocturne par le bruit sourd qu'elle évoque.

S'étend l'éclat délicat de la lune
Tissant ses pâles roses
Dans la verte couronne des roseaux.

Des cerfs passent là-bas sur la colline ;
Levant le regard vers la nuit ;
Parfois des oiseaux s'agitent,
Rêveurs, au sein des joncs.

En pleurant, je dois abaisser mon regard ;
Au plus profond de mon âme passe
Une douce pensée de toi
Comme une silencieuse prière nocturne.

(Pierre Mathé, « Sur l'étang, immobile... », http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=52300, 2009, consulté le 7 juin 2017.)

³² André Theuriet, « Nicolaus Lenau », art. cit., p. 210-211.

Comparatismes en Sorbonne 10-2019 : Manières de traduire, façons d'écrire

Le lyrisme germanique et le système littéraire français dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : de la traduction impossible à la recréation du discours poétique

En définitive, la déréalisation opérée par le regard du sujet lyrique est plus forte dans la traduction que dans le lied de Lenau, mais cette surtraduction témoigne bien de la visée traductive, en dépit de sa réalisation imparfaite. Il s'agit manifestement pour Theuriet de construire un univers très unifié du point de vue de l'écriture, des images et de l'atmosphère, de manière à plonger le lecteur dans un état semblable à celui qu'aurait recherché le poète autrichien par son lyrisme. Cette unité est construite au niveau du discours poétique, et non pas située dans la langue même.

Le lyrisme est bien au cœur de la représentation du lied chez les médiateurs, et conjointement au centre des préoccupations de beaucoup d'entre eux dans l'activité de traduction. En dépit des obstacles sémiotiques et idéologiques que le système français place devant eux, de nombreux traducteurs se donnent pour but de transposer ce lyrisme – dans une démarche souvent porteuse d'enjeux critiques. Si aujourd'hui la rigueur de leurs paratextes et la qualité de leurs traductions paraissent insuffisantes, voire défailtantes, leurs différentes productions mettent en évidence la recherche d'un dépassement des catégories traditionnelles que sont la « pensée » et la « forme », et du rapport de « fidélité » que le traducteur devrait entretenir avec l'une ou l'autre. Le transfert du lied devient en effet le lieu d'interrogations sur les relations entre le contenu et l'expression, et sur la localisation du sens. Les réponses apportées mettent en place un jeu complexe d'interactions entre l'objet étranger et le contexte littéraire d'accueil. Elles permettent de mettre au jour en particulier l'émergence en France d'une conception moderne portant à la fois sur le texte littéraire et sa transposition dans une autre langue, l'un *et* l'autre étant considérés alors comme les résultats d'une opération créatrice.

Capucine ECHIFFRE
Université de Nantes, LAMO