

Illustration de couverture : Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, 1830, Musée du Louvre.

© Artois Presses Université, 2012
9, rue du Temple
BP 10665, 62030 Arras Cedex

ISBN : 978-2-84832-135-6
ISSN : 1285-9273

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (6 bis, rue Gabriel Laumain, 75010 Paris).

Livre imprimé en France

Traductologie

TRADUIRE EN LANGUE FRANÇAISE EN 1830

Textes réunis par
Christine Lombez

ARTOIS PRESSES UNIVERSITÉ

CHRONIQUE D'UN DÉCLASSEMENT ANNONCÉ : LE STATUT DU TRADUCTEUR DANS LA FRANCE ROMANTIQUE (1828-1836)

Rainier Grutman

« [V]a-t'en écrire des traductions à vingt-cinq francs la feuille pour M. Panckoucke, va-t'en, va-t'en, paria ; tu n'es plus des nôtres, tu n'es plus notre frère ! [...] ! » Voilà en quels termes le jeune Jules Janin congédie Désiré Nisard, son cadet de deux ans, dans un texte dont on oublie souvent de dire qu'il aborde aussi la traduction. Il s'agit du « Manifeste de la jeune littérature » par lequel Janin répond en janvier 1834 à une philippique célèbre où Nisard avait tout aussi violemment dénoncé les travers qu'incarnaient selon lui les romantiques. Pour Nisard, le roman, le conte et le drame contemporains étaient les « trois branches » d'une « grande et insatiable fabrique d'écriture », de cette « littérature facile » (*ibid.*, p. 26 ; 29) qui lui paraissait avoir gâté maint talent, dont celui de Janin, longuement pris à partie par Nisard (qui fait par ailleurs clairement allusion à Hugo, à Dumas, à Mérimée et à Nodier).

Connue des spécialistes, cette polémique nous est cependant parvenue de manière tronquée, Nisard s'étant contenté, dans ses *Études de critique littéraire* (1858), de réimprimer le premier des deux articles sur la question qu'il avait insérés dans la *Revue de Paris* en décembre 1833². Or, c'est seulement dans le

¹ J. Janin, « Manifeste de la jeune littérature : Réponse à M. Nisard », *Revue de Paris*, 1^{er} janvier 1834, p. 5-30, publié en annexe à Désiré Nisard, *Contre la littérature facile*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 43-92, cit. p. 56. Nous citerons dorénavant cette édition de poche facilement accessible.

² *Ibid.*, p. 7-39. « D'un commencement de réaction contre la littérature facile, à l'occasion de la *Bibliothèque latine-française* de M. Panckoucke » avait paru en deux temps dans la *Revue de Paris* : le 22 et le 29 décembre 1833, aux p. 211-228 et 261-287 respectivement. Nous citerons la deuxième partie d'après la belle anthologie de

second article qu'est décrit le remède à la maladie diagnostiquée au début du réquisitoire, un « commencement de réaction contre la littérature facile » lui paraissant provenir de « la *Bibliothèque latine-française* de M. Panckoucke », soit d'une collection de classiques accompagnés de leur version française. La réaction dont parle Nisard correspond donc en bonne partie à la traduction des Anciens ; c'est le seul « genr[e] de littérature sérieuse et difficile [...] qui ait échappé à l'espèce de réforme, bonne ou mauvaise, qui a modifié plus ou moins gravement tous les autres. La traduction est restée en dehors du mouvement littéraire ; les traducteurs ont renoncé volontairement au titre et au renom d'écrivain³. » Retenons cette dernière phrase, qui suggère à la fois une redistribution du travail discursif et un changement de personnel dans le milieu littéraire (si l'on voulait filer la métaphore de la République des Lettres, on pourrait parler d'un remaniement ministériel...).

Alors qu'autrefois, dit Nisard, « la traduction faisait partie essentielle de la littérature contemporaine » (*ibid.*, p. 216), elle n'a plus désormais « sa part dans l'action générale que toutes les branches de la littérature exercent simultanément sur l'époque contemporaine » (*ibid.*, p. 213). Autrefois, « une traduction menait aux grandes dignités ecclésiastiques » voire « mettait un homme dans le gouvernement » (*ibid.*) ; en 1833, en revanche, « la traduction ne mène plus à rien ; c'est à peine si, ajoutée à d'autres titres, elle aide une réputation littéraire ; mais il ne lui est plus donné de faire à elle toute seule ni une réputation ni une fortune » (*ibid.*, p. 215).

« Cette sorte d'abdication ou d'abnégation du genre et de ceux qui le pratiquent », Nisard l'attribue d'une part à « l'infériorité littéraire attachée, à tort ou à raison, à ce genre d'ouvrage », d'autre part à « l'état stationnaire des formes de style plus spécialement adaptées à la traduction » (*ibid.*, p. 212-213). La première cause nous intéresse davantage ici ; Nisard la rattache au fait que la traduction (des classiques grecs et surtout latins, qui seule le concerne, rappelons-le) « a cessé d'être difficile parce qu'elle se fait avec des traductions. » Elle est devenue, en d'autres mots, retraduction à l'aide et à partir de « traductions déjà faites » par des prédécesseurs dont on peut se

Lieven D'hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction, de Batteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 211-220. Rappelons que le premier à analyser ce texte dans la perspective de la traduction fut José Lambert, « Théorie de la littérature et théorie de la traduction en France (1800-1850) interprétées à partir de la théorie du polysystème », *Poetics Today*, II, 4, 1981, p. 161-170.

³ D. Nisard dans D'hulst, *op. cit.*, 212. Le latiniste qu'est et restera Nisard (il fera carrière à l'École Normale, au Collège de France et à la Sorbonne) restreint volontairement la traduction au travail sur les textes anciens, car il demande au traducteur « un triple effort » : « pénétr[er] dans une langue qui n[est] pas la sienne » ; « per[cevoir] une vérité dont il [est] séparé par des siècles, [puis la] transport[er] dans la langue de son pays et de son temps » (*ibid.*, p. 213).

démarrer à peu de frais, sans même connaître à fond l'original et sa langue. Tandis que le premier à « devin[er] la pensée de l'écrivain » ancien « a eu un mérite de création », ceux qui l'ont suivi en faisant servir « l'ouvrage de [leur] devancier [...] de brouillon » au leur, « ne compose[nt] pas » mais « mette[nt] au net » (*ibid.*, p. 213-214).

Nisard n'a pas voulu voir que cette redéfinition du travail du traducteur, « qui n'a point le relief, mais qui n'a pas non plus le tracé de la véritable publicité littéraire » (*ibid.*, p. 212) a lieu au moment même où l'écrivain s'invente comme tel, se sacrant lui-même créateur absolu de son œuvre. Du coup, le traducteur est dépossédé d'une œuvre qu'il ne fait plus que transmettre sans qu'elle ne lui permette de porter les lauriers du lauréat. Il est également exclu des *auctores*, désormais seuls détenteurs de l'autorité symbolique et de la propriété bien réelle (en attendant la reconnaissance officielle du droit d'auteur) en matière de littérature.

La portée du geste de Janin est donc double. D'abord, il rappelle au traducteur son statut subalterne dans la hiérarchie des lettres, statut que traduit notamment la rémunération : « vingt-cinq francs la feuille », c'est le quart ou le cinquième de ce que touchent à la même époque une George Sand ou un Balzac (dont il faudra reparler). Ensuite, il bannit Nisard de la mouvance romantique, dont les protagonistes lui avaient été plutôt sympathiques jusque-là : « va-t'en, paria ; tu n'es plus des nôtres, tu n'es plus notre frère ! ». Par la suite, on le sait, Nisard deviendra l'une des cibles préférées de critiques comme Sainte-Beuve ou Gustave Planche ; à tort ou à raison, il finira par incarner la posture classique dans ce qu'elle avait de plus immobiliste, voire de réactionnaire ou d'« antimoderne⁴ » pour parler comme Antoine Compagnon. À l'instar de Chateaubriand démissionnant de la Chambre des Pairs en 1830, il aurait pu se qualifier lui aussi d'« inutile Cassandre ».

À la fin de son manifeste, Janin reviendra explicitement sur la bipartition de l'argumentaire de son adversaire pour mieux tracer la ligne de partage entre l'esthétique romantique, qui célèbre la création originale au détriment des modèles, et l'esthétique (néo)classique, qui réactive ces derniers par divers moyens, dont la traduction. Selon lui, Nisard a fait deux articles contradictoires qui pourraient s'intituler respectivement « À bas la littérature facile ! » (qui, préférant la quantité à la qualité, fait flèche de tout bois) et « Vive les traductions ! ».

⁴ Nisard ne démordra pas de cette position dans ses travaux ultérieurs, qu'il s'agisse de ses *Essais [posthumes] sur l'École romantique* (1891) ou de son *Histoire de la littérature française* (1844-1861). Par rapport au siècle classique, la littérature française lui paraît en franche décadence (mot que Des Esseintes trouvera sous la plume du même Nisard, dans les *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*).

Dans le premier, vous nous reprochez de ne pas lire les modèles ; dans le second, vous nous dites : Lisez, non pas les histoires de Tacite, mais lisez les histoires de M. Panckoucke ; lisez, non pas Horace, mais lisez l'Horace d'une douzaine de prosateurs qui se sont attelés à [...] ce satirique [...] qui rirait fort sans doute s'il pouvait voir l'habit d'Arlequin dont on l'habille. Ô Nisard! Nisard! faire des traductions sur des traductions, s'atteler [à] douze pour faire une traduction d'Horace, vendre des traductions ou vanter des traductions, est-ce donc là ce que vous appelez de la littérature difficile⁵?

Malheureusement, dans son « Amendement à la définition de littérature facile⁶ » (*Revue de Paris*, février 1834), le latiniste ainsi visé se contente d'ajouter les adjectifs « inutile » et « nuisible » à sa diatribe, mais ne relève pas les commentaires désobligeants de Janin à l'adresse des (re)traducteurs.

Au-delà des arguments utilisés par ce dernier, il importe cependant de noter l'épistémè qui a permis leur formulation et a fini par les rendre recevables. Pareille attaque n'est en effet imaginable et ne peut atteindre son but que dans un régime discursif moderne, qui distingue et discrimine écriture et réécriture, création et traduction, reléguant cette dernière à un ordre à la fois second et secondaire. C'est pendant la première moitié du XIX^e siècle que se met en place ce nouveau régime. C'est alors que la littérature en tant que « contestation de la philologie » (à laquelle était volontiers assimilé le labeur des traducteurs, surtout du grec et du latin) « se distingue de plus en plus du discours d'idées et s'enferme dans une intransitivité radicale » ; elle « devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer – contre tous les autres discours – son existence escarpée⁷ ». C'est alors qu'*écrire* devient un verbe intransitif et qu'apparaît, à côté de l'écrivain proprement dit, cet « homme transitif » que Barthes baptisera « l'écrivain » : « L'écrivain participe du prêtre, l'écrivain du clerc ; la parole de l'un est un acte intransitif [...], la parole de l'autre est une activité⁸ ».

Une telle division eût été impensable sous l'Ancien Régime, quand une traduction (en vers, certes, et des *Géorgiques* de Virgile) avait ouvert les portes de l'Académie française à Jacques Delille (élu à deux reprises, en 1772 et en 1774), auguste assemblée qui quelques années plus tard (en 1778) allait accueillir, sur le siège de Voltaire, Jean-François Ducis, dont le principal titre de gloire était d'avoir adapté *Hamlet* au lit de Procuste qu'était alors

⁵ J. Janin, « Manifeste de la jeune littérature », *op. cit.*, p. 91.

⁶ D. Nisard, *Essais sur l'École romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1891, p. 203-231.

⁷ M. Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 313.

⁸ R. Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964, p. 147-154, cit. p. 152.

la scène française. Grâce à la pratique très répandue des Belles Infidèles et autres imitations, il était encore possible de considérer la traduction comme une forme d'écriture à part entière : il n'est pas indifférent, à cet égard, que les traductions de l'abbé Delille et de Ducis figurent en très bonne place (accompagnées ou non des versions originales) dans les différentes éditions de leurs *Œuvres* parues au XIX^e siècle. Comme le montrent ces deux exemples (auxquels on pourrait ajouter celui de l'abbé Prévost), la traduction permettait d'occuper une position dans le champ littéraire, surtout quand l'auteur que l'on traduisait était auréolé de prestige.

Cela joue toujours à l'époque romantique, dans la mesure où la redistribution du travail discursif évoquée plus haut ne s'est évidemment pas faite du jour au lendemain mais a pris plusieurs décennies à faire sentir ses effets. Vers 1820, les romans gothiques en traduction font encore partie de la littérature française. Si tant d'écrivains se laissent par ailleurs tenter par la traduction, qui de Shakespeare (Vigny, Émile Deschamps, Dumas) ou de Milton (Chateaubriand), qui de Dante (Antoni Deschamps, Nerval) ou de Goethe (Nerval, Émile Deschamps), quelque chose n'en a pas moins changé. Ces auteurs sont en effet tous écrivains avant d'être « écrivains » ; leur œuvre de traducteur devient une sorte d'accessoire, d'appendice⁹. Quand Vigny est finalement élu à l'Académie française, en 1845, il ne le doit pas à ses versions d'*Othello* et du *Marchand de Venise*. Ces traductions l'ont certes aidé à acquérir « une réputation littéraire », pour reprendre le constat amer de Nisard, mais elles se sont « ajoutée[s] à d'autres titres, » en l'occurrence ceux de poète, de romancier et de dramaturge.

La consécration de la figure de l'auteur, « l'invention de l'écrivain par lui-même¹⁰ » (pour reprendre le sous-titre d'un ouvrage récent) s'accompagnent ainsi d'un réaménagement du monde littéraire dont les autres membres auront à prendre acte s'ils ne veulent pas en faire les frais. Le libraire-imprimeur d'Ancien Régime, fabricant et marchand de livres à une époque où l'homme de lettres était encore pensionné par quelque mécène, s'est progressivement substitué à ce dernier. Il se réinvente précisément à l'époque romantique comme éditeur, ce « banquier du talent » qui, comme le rappelle un contemporain, sert à la fois « d'introduit et de soutien¹¹ » à l'auteur avec qui il forme un curieux binôme, tel qu'étudié par Pascal Durand et Anthony Glinoeur.

⁹ Il est symptomatique à cet égard que celui qui allait peser le plus lourdement dans le milieu soit un des rares romantiques à ne pas avoir publié de traduction. Victor Hugo (dont on connaît par ailleurs quelques traductions de jeunesse, de Virgile notamment) préféra confier à son fils l'immense tâche de retraduire tout Shakespeare.

¹⁰ J.-L. Diaz, *Devenir Balzac : l'invention de l'écrivain par lui-même*, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, 2007.

¹¹ Selon le témoignage contemporain d'Élias Régnault dans *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Curmer, t. 4, 1841, cité par P. Durand et A. Glinoeur, *La Naissance*

On rêve d'un travail comparable qui analyserait les effets de cette nouvelle donne sur le statut du traducteur : à quelles ruses doit avoir recours ce dernier pour ne pas devenir la victime collatérale du « sacre de l'écrivain » ? Il fait peu de doute que la traduction jouait un rôle significatif dans la concurrence que se livraient les écrivains. L'illustre de manière exemplaire le détournement de Shakespeare par les romantiques, dans le débat qui les opposait aux « perruques » d'abord, dans leurs propres guerres intestines ensuite.

Émile Deschamps a beau dire en 1828 que les récentes retraductions du barde (celle de *Roméo et Juliette*, avec Vigny, et de *Macbeth*, seul, en attendant l'*Othello* de Vigny) n'ont été inspirées par « [a]ucun amour-propre, aucun intérêt hors de l'art »... il n'en ajoute pas moins que Vigny et lui-même « seron[t] les premiers à servir et à proclamer [le] triomphe » d'autres « interprètes [...] plus habiles ou plus heureux » si leur propre entreprise venait à échouer. Car « il y a urgence¹² » : la Comédie-Française doit accepter de monter le Shakespeare que lui soumettent les romantiques. Refuser de le faire par protectionnisme (que Deschamps appelle de la « patrioterie littéraire », *ibid.*, p. 46), c'est oublier que « la concurrence est la meilleure protection » (*ibid.*, p. 53). Bien au contraire, « avec les chefs-d'œuvre de son magnifique répertoire, secourus des chefs-d'œuvre de Shakespeare, [...] la Comédie-Française reprendrait bientôt cet éclat et cette popularité qui s'effacent et se perdent de jour en jour dans les pâleurs de l'imitation » (*ibid.*, p. 52-53). Ce dernier mot vise les adaptations de Ducis, dont la visite de la troupe anglaise en 1822 avait révélé au grand jour l'inadéquation par rapport à l'original. Deschamps les compare à « des lambeaux mutilés d'un géant » avant de citer ce mot d'ordre tiré du *Globe* : « Le temps des imitations est passé. Il faut ou créer ou traduire » (*ibid.*, p. 48).

On n'a sans doute pas assez dit que la préface aux *Études françaises et étrangères*, en plus d'être un manifeste du romantisme, à l'instar de celle de *Cromwell*, saluée *in extremis* (*ibid.*, p. 54), est aussi une défense et illustration de la traduction. Deschamps réserve à cette « activité d'écrivains » (comme aurait dit Barthes) un rôle nettement plus actif que ne le fera jamais Victor Hugo. En attendant que les Français arrivent eux-mêmes à renouveler le théâtre, dit-il, « la révolution dramatique ne saurait être mieux commencée que par la représentation des chefs-d'œuvre de Shakespeare traduits en vers français avec audace et fidélité » (*ibid.*, p. 35-36). Une fois cette « grande épreuve » faite, le public français « connaîtra la plus belle poésie dramatique des temps modernes »

de l'éditeur. *L'édition à l'âge romantique*. Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2005, p. 130-146, cit. p. 130-131. Durand et Glinoer montrent que « fonction auctoriale et fonction éditoriale émergent conjointement, corrélativement, comme l'avert et le revers d'une même médaille, les deux acteurs d'un même jeu, les deux composantes d'une même structure » (*ibid.*, p. 22).

¹² E. Deschamps, *Préface des Études françaises et étrangères*, introduction et notes de Henri Girard, Paris, les Presses françaises, 1923, p. 52.

et pourra attendre l'« homme de génie » qui « fera jaillir » de « tous les trésors mis à découvert [...] un drame national [...] sans copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Racine, pas plus Schiller que Corneille » (*ibid.*, p. 54). Voilà donc une autre forme de concurrence : non plus entre les classiques et les romantiques, mais entre les écrivains-traducteurs et les écrivains-créateurs parmi ces derniers. Pour les lecteurs de l'époque, il ne devait pas être difficile de saisir l'allusion à Vigny et Hugo, alors à la tête du mouvement romantique. Vigny préparait son *Othello* pour prendre d'assaut la scène française ; la pièce sera lue chez les Deschamps en présence de Hugo, Sainte-Beuve et Musset 17 juillet 1829 et remportera en octobre une victoire mémorable qui inspira à Vigny sa *Lettre à Lord****. Entre-temps (le 30 septembre 1829), Hugo avait lu dans le même salon un autre drame en vers (*Hernani*) dont la victoire, arrachée *manu quasi militari*, sera cependant plus durable. Elle permettra à Hugo de damer le pion à Vigny (avec les conséquences que l'on sait pour leur amitié et pour la cohésion du cénacle).

Malgré cette importante défaite symbolique, il reste un terrain où les traducteurs peuvent garder un avantage concurrentiel : contrairement à beaucoup de « continueurs français » (comme les appelle Deschamps), qui « nous donnent tout juste, en moindre qualité, ce que nous avons depuis longtemps » ils peuvent « nous donne[r] ce que nous n'avons pas encore » (*ibid.*, p. 36-37). Car la traduction est une forme d'importation culturelle. Produit importé, l'œuvre traduite sera appelée à côtoyer la production locale (contemporaine et passée) grâce à une transaction qui profite à l'auteur traduit, qu'elle fait connaître d'un nouveau public et fait circuler dans une culture nouvelle, mais aussi, par métonymie, aux agents de change (si l'on veut) impliqués dans l'opération : l'éditeur et l'auteur de la traduction, soit le traducteur.

À une époque qui ignore les droits de traduction, l'initiative de publier en français une œuvre étrangère relève le plus souvent des deux acteurs que l'on vient de nommer. Pas plus que l'éditeur, le traducteur n'est un simple spectateur de la chose littéraire pourtant ; s'il le souhaite, il peut également, pour adapter la formule d'Élias Régnault citée plus tôt, servir « d'introducteur et de soutien » à l'auteur étranger qu'il fait connaître, dont il prépare et négocie la « fortune » (au sens figuré qu'avait ce mot dans le comparatisme de la première heure). Le traducteur occupe la place de ce dernier, forcément absent des négociations (s'il n'est pas tout simplement mort), de telle sorte que le couple habituel auteur-éditeur est remplacé par le couple traducteur-éditeur.

C'est ce dont témoigne l'attitude d'Adolphe Loève-Weimars, le premier¹³ traducteur en France de celui qui sera la grande révélation de 1830 : Ernst

¹³ Le Néerlandais Louis (dit Jean) Cohen avait traduit *L'Elixir du diable* dès février 1829, mais ses éditeurs, Mame et Delauné-Vallé, l'avaient fait passer pour un roman de Karl Spindler, déjà connu des lecteurs français.

Theodor Amadeus Hoffmann. Les historiens de la littérature aiment à rappeler que la publication des *Contes* devait assurer à Hoffmann « une vogue dont nous avons du mal, aujourd'hui, à nous faire une idée¹⁴ ». Nous avons également du mal à nous imaginer à quel point son nom pouvait être associé à celui de Loève-Weimars, autant voire davantage peut-être que ceux de Byron et de Walter Scott l'avaient été à Amédée Pichot et à Auguste Defauconpret. Comme l'a montré José Lambert¹⁵ en étudiant la filiation entre les différentes traductions françaises d'Hoffmann au XIX^e siècle, la version de Loève-Weimars en est la matrice ; c'est à elle que se réfèrent, répondent ou réagissent commentateurs et traducteurs, que ce soit pour la louer ou la critiquer.

Charles Nodier, qui connaissait les « fragments très remarquables signés de M. Loève-Weimars » pré-publiés dans la *Revue de Paris*, le qualifie de « savant et spirituel interprète d'Hoffmann » ; sa traduction, poursuit-il, « tiendra lieu de l'original aux personnes qui n'ont pas le bonheur de la lire dans l'allemand¹⁶. » On ne saurait trop insister sur la justesse de cette formule, qui cache derrière une apparente lapalissade une réalité dont l'histoire littéraire tient insuffisamment compte : la traduction ne vient pas s'ajouter au texte de départ mais s'y substitue, avec comme effet prévisible de l'effacer ou à tout le moins de le rendre invisible. Règle générale en effet – les manuels d'apprentissage des langues étrangères et les éditions bilingues étant ici les exceptions –, l'original et la traduction ne sont pas juxtaposés, ne sont pas présentés l'un en regard de l'autre, mais circulent dans des réseaux différents et indépendants. Concrètement, cela signifie que les lecteurs français de 1830 n'ont lu d'Hoffmann (auquel ils n'avaient guère accès en allemand) que ce que leur en présentait Loève-Weimars, qui s'avère ainsi un redoutable filtre.

Ce filtrage s'opère à deux niveaux qui correspondent à deux moments décisifs : la sélection des auteurs et textes à traduire, puis la manière dont ils seront traduits. Les citations suivantes, extraites de la préface et de l'essai biographique dont Loève-Weimars fit précéder sa traduction de Wieland (publiée en collaboration avec Charles de Saint-Maurice en 1824), en disent long sur la réfraction discursive qu'est toute traduction¹⁷ comme sélection

¹⁴ P.-G. Castex, « Walter Scott contre Hoffmann. Les épisodes d'une rivalité littéraire en France », dans *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet*, Paris, Nizet, 1951, p. 169-177, cit. p. 175 (repris dans id., *Horizons romantiques*, Paris, José Corti, 1983).

¹⁵ J. Lambert, « Loève-Weimars et la question de la traduction », dans Hoffmann, *Contes fantastiques*, trad. Loève-Weimars, t. 3, Paris-GF-Flammarion, 1982, p. 11-32.

¹⁶ C. Nodier, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, 28 novembre 1830, p. 205-226, cité par E. Teichmann, *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève, Droz, 1961, p. 60-1.

¹⁷ Voir A. Lefevre, « Théorie littéraire et littérature traduite », *Revue canadienne de littérature comparée*, IX, 2, 1982, p. 137-156.

d'abord, comme « mise en texte » ensuite. En ce qui concerne la première de ces deux interventions, les traducteurs situent leur texte par rapport aux autres versions de Wieland qui circulent en France : en réalité, « les ouvrages que nous possédons du plus fécond et du plus brillant écrivain de l'Allemagne sont les moins considérables de ceux qu'il a produits¹⁸ » ; les traductions disponibles, en plus d'être « informes », « sont une fâcheuse recommandation » pour un auteur qui mérite mieux. L'image réfractée qu'ils donnent de l'écrivain étranger dont ils veulent faire passer le message est étroitement liée à l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes, image souvent en creux, qui n'a guère encore été étudiée mais qu'il serait instructif de rapprocher des « scénarios auctoriaux » identifiés par José-Luis Diaz pour l'époque romantique, une de ces « grandes mutations » qui voient se renouveler la « liste restreinte d'emplois » et de rôles offerte à l'écrivain¹⁹. Car leur intervention ne se limite pas à la sélection des œuvres ; elle touche encore à l'écriture au sens fort du mot ; cette dernière, rappellent Loève-Weimars et Saint-Maurice dans leur préface, va bien au-delà du simple transvasement linguistique :

Réduits, comme traducteurs, à la nécessité d'assouplir les formes du génie allemand à l'expression de notre langage, nous nous sommes appliqués à remplir ce devoir, toujours si délicat, d'amoinrir et d'élaguer, avec la plus scrupuleuse sollicitude, avec celle d'un poète pour ses propres écrits. D'ailleurs, nous étions riches de matériaux, et nous avons pu élire avec la fierté de gens opulents. Nous osons demander au lecteur quelque confiance en notre choix.²⁰

En toute logique, ils n'ont pu travailler avec la « sollicitude [...] d'un poète pour ses propres écrits » que s'ils sont eux-mêmes poètes, soit, comme le dira bientôt Vigny dans *Chatterton*, des écrivains par excellence. Aussi osent-ils « demander au lecteur » de leur faire « confiance » : il est en de bonnes mains.

Cet exemple aura permis de comprendre que les traductions, surtout quand elles sont accompagnées (comme ici) d'un discours d'escorte, peuvent devenir de véritables prises de position dans le champ littéraire. À l'instar des écrivains et des éditeurs, les traducteurs y entrent en lice et en concurrence avec d'autres acteurs. À cet égard aussi, le dossier Hoffmann est particulièrement riche et révélateur. Rendant un hommage posthume à Eugène Renduel, le premier

¹⁸ Les traducteurs [Adolphe de Loève-Weimars et Charles de Saint-Maurice], « Sur la vie et les écrits de C.-M. Wieland », dans *Mélanges littéraires, politiques, et Morceaux inédits de Christoph Martin Wieland*, Paris, Vernareil et Tenon, 1824, p. 1-27, cit. 4.

¹⁹ J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007, p. 47 et *passim*.

²⁰ « Préface des traducteurs », aux *Mélanges [...] de C. M. Wieland*, op. cit., p. i-iii, cit. p. ii-iii.

éditeur des *Contes*, Adolphe Jullien reconnaît sans peine la part du traducteur dans leur immense succès :

Lorsque Renduel, l'esprit séduit et charmé par les *Contes* d'Hoffmann, avait décidé de les faire tous traduire, il s'était adressé, pour cette tâche délicate, à Loève-Weimars, et il avait eu la main heureuse, à ne juger que le talent de l'écrivain, dont la remarquable traduction est devenue classique. Cette longue publication obtint une vogue considérable, ne dura pas moins de cinq ans, de 1829 à 1833, et [sous le titre d'*Œuvres complètes*] s'étendit jusqu'à vingt volumes, tandis qu'une traduction rivale, celle de Théodore Toussenet, suscitée par ce succès inespéré et commencée seulement un an plus tard, s'arrêta à douze volumes d'égale contenance.²¹

La « traduction rivale » fut publiée chez Jules Lefebvre, et la rivalité entre traducteurs se doubla d'une violente « querelle d'éditeurs²² » dont les étapes ont été retracées par Léon Guichard et Elizabeth Teichmann.

La présentation d'Hoffmann au public français permet à Loève-Weimars d'intervenir à plusieurs titres. Cela retient notre attention dans l'exacte mesure où ces interventions dépassent le rôle où l'histoire littéraire tend à confiner le traducteur. Elles prennent notamment la forme de ripostes à d'autres écrivains dont les actes pourraient nuire à l'accueil fait à « son » auteur, celui dont il accompagne et promeut activement l'œuvre.

Rappelons à cet égard que la traduction des *Œuvres complètes* d'Hoffmann dans l'édition Renduel était discursivement encadrée par des textes signés par Loève-Weimars et où celui-ci parlait en son propre nom, un peu comme il l'avait fait en présentant Wieland au public français en 1824. Le vingtième et dernier volume de la collection est ainsi occupé tout entier par une *Vie de E.T.A. Hoffmann, d'après les documents originaux, par le traducteur de ses œuvres*. Ce n'est point une traduction des biographies allemandes de Hitzig et Hippel, mais un ouvrage original sur le plan de la forme – par le style et la présentation, Loève-Weimars lui a également donné les caractéristiques d'un conte²³ – comme du contenu. Sans avoir connu personnellement l'écrivain allemand (mort en 1822), Loève-Weimars a pu se renseigner auprès de quelqu'un qui en avait été l'ami intime à Berlin avant de hanter les salons parisiens dans les années 1820, soit l'énigmatique

²¹ A. Jullien, *Le Romantisme et l'éditeur Renduel. Souvenirs et documents sur les écrivains de l'école romantique, avec lettres inédites adressées par eux à Renduel*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897, p. 27.

²² L. Guichard, « Autour des *Contes* d'Hoffmann », *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1953, p. 136-147, cit. p. 138 ; Teichmann, *op. cit.*, p. 34-54.

²³ J. Lambert, « Introduction », dans Hoffmann, *Contes fantastiques*, t. 1, Paris-GF-Flammarion, 1979, p. 22.

docteur Koreff²⁴. Par cet essai biographique qui vient clore la première traduction complète d'Hoffmann, Loève-Weimars se donne le mot de la fin et couronne une vaste entreprise de promotion d'un écrivain jusqu'alors méconnu ou connu pour les mauvaises raisons. En ce sens, la biographie de 1833 fait écho au bref mais percutant avant-propos sur lequel s'étaient ouverts les *Contes fantastiques* cinq ans plus tôt, en novembre 1829, et dans lequel Loève-Weimars se met en scène en mettant en scène l'auteur étranger qu'il fait connaître d'un public nouveau. La façon dont il s'adresse à ce dernier est plus empreinte de pathos, cependant : il ne le prie plus simplement de faire confiance au traducteur (comme il l'avait fait dans la préface aux *Mélanges* de Wieland) mais lui demande son indulgence à l'endroit d'Hoffmann, décrit comme un poète maudit avant la lettre :

[...] s'il est des écrivains qui trouvent leur immense talent et leur verve dans le bonheur et dans l'opulence, il en est d'autres dont la route a été marquée à travers toutes les afflictions humaines, et dont un fatal destin a nourri l'imagination par des maux inouïs et par une éternelle misère. (GF, I, p. 38)

Cette *captatio benevolentiae* s'explique par la présence du texte étrange de Walter Scott, « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques », en tête du premier tome de *Contes* d'Hoffmann. Vu l'aura dont était encore entouré le nom de Scott, qu'« une immense troupe de littérateurs [était] intéressée à porter aux nues²⁵ », il s'agit bien sûr d'un procédé publicitaire de la part de l'éditeur. Associer un nom aussi illustre à celui d'un illustre inconnu, c'était éveiller l'intérêt pour ce dernier : n'était-ce pas la clef du succès des *Soirées de Walter Scott à Paris* que le Bibliophile Jacob venait de faire paraître chez ce même Renduel ? En l'occurrence, la manœuvre paraît toutefois maladroite, tant est ambigu ce texte où Scott démolit l'œuvre de l'auteur dont il est censé faire la « réclame » (pour employer un néologisme de l'époque). L'imagination de l'Allemand lui paraît « dérégulée », avec « un malheureux penchant vers les images horribles ». Hoffmann, poursuit-il, « était si près d'un véritable état de folie, qu'il tremblait

²⁴ M. Martin, *Un Aventurier intellectuel sous la Restauration et la Monarchie de Juillet : le docteur Koreff (1783-1851)*, Paris, Champion, 1925 ; F. Baldensperger, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1927, p. 101-104 ; Castex, *op. cit.*, p. 169 ; M. Espagne, « La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco-allemands aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le problème des traducteurs germanophones », *RHLF*, mai-juin 1997, p. 413-427, cit. p. 424.

²⁵ Selon Stendhal, « Walter Scott et *La Princesse de Clèves* », *Le National* du 19 février 1830. Les traductions de Scott atteignent leur apogée en 1830 : voir L. D'hulst, « Traduire l'Europe en France entre 1810 et 1840 », dans M. Ballard (dir.), *Europe et traduction*, Arras-Ottawa, Artois Presses Université, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 137-157.

devant les fantômes de ses ouvrages²⁶ ». Aussi ces derniers doivent-ils « être considérés moins comme un modèle à imiter, que comme un avertissement salutaire du danger que court un auteur qui s'abandonne aux écarts d'une folle imagination » (*ibid.*, p. 55). Après avoir éreinté *Der Sandmann*, Scott prononce ce jugement d'une férocité inouïe :

Il est impossible de soumettre de pareils contes à la critique. [...] en vérité, les inspirations d'Hoffmann ressemblent si souvent aux idées produites par l'usage immodéré de l'opium, que nous croyons qu'il avait plus besoin du secours de la médecine que des avis de la critique (*ibid.*, p. 54).

On s'étonnera du fait qu'un avis aussi négatif émis ait pu servir à lancer l'œuvre d'un auteur. Conscient du danger qu'il y avait à le faire connaître du public français²⁷, Loève-Weimars cherchera et réussit à neutraliser l'avis de Scott en le faisant précéder à son tour d'une courte notice qui rappellera que l'existence des traductions permettra dorénavant au lecteur de juger sur pièces : « Hoffmann pourra ainsi répondre par lui-même à son rigoureux critique »²⁸.

Ce n'était peut-être pas avec les principes de la raison la plus élevée, du goût le plus pur, qu'il fallait juger un Hoffmann [...] un tel homme était plus fait pour être un sujet d'études que de critiques ; et on devait plutôt compatir à cette originalité qui lui a coûté tant de douleurs, qu'en discuter froidement les principes²⁹ (*ibid.*).

Scott se sentait sans aucun doute menacé par la popularité soudaine des conteurs allemands (dont Hoffmann) que Thomas Carlyle venait tout juste de présenter au public anglais dans une anthologie qui devait faire date³⁰. Cela pouvait inquiéter

²⁶ W. Scott, « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques », dans Hoffmann, *Contes fantastiques*, t. 1, p. 39-55, cit. p. 46-47.

²⁷ « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques » fait suite à un autre texte de Scott, paru sous le titre « Du merveilleux dans le roman » dans le numéro inaugural de la *Revue de Paris* (12 avril 1829, p. 25-33). Il s'agit en fait de deux traductions partielles du long essai « *On the Supernatural in Fictitious Compositions ; and Particularly on the Works of Ernest Theodore William [sic] Hoffmann* » qu'il avait publié dans la *Foreign Quarterly Review* de juillet 1827, p. 60-98.

²⁸ *Ibid.*, p. 38.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ T. Carlyle, *German Romance*, 4 vol., Edinburgh, William Tait, 1827. C'est dans le compte rendu élogieux qu'en fit Goethe que se trouvent des remarques célèbres sur les traducteurs, Goethe considérant leur travail comme « l'une des tâches les plus essentielles et les plus dignes d'estime du marché d'échange mondial universel. » Leur travail est celui de « médiateur[s] s'efforçant de promouvoir cet échange spirituel

un auteur qui venait de faire faillite et comptait beaucoup sur la nouvelle « édition d'auteur » de ses œuvres complètes, qu'il s'apprêtait à lancer chez Robert Cadell sous son vrai nom (auparavant, Scott avait simplement signé : « l'auteur de *Waverley* ») pour renflouer ses caisses. En plus, Scott venait lui-même de lancer un recueil de contes (les *Chroniques de la Canongate* datent de 1827) ; ce n'est donc pas par hasard qu'il s'attaque à Hoffmann, reconnu comme le maître d'un « genre fantastique » qu'il s'agit également d'arrêter à la frontière : la remarque de Scott sur un genre fort apprécié des Allemands mais « qui peut-être ne [peut] exister que dans leur pays et leur langue³¹ » vise directement son compatriote Carlyle.

Loève-Weimars ignorait tout ceci, bien sûr. En 1829, quand il oppose la pauvreté d'Hoffmann à l'opulence dans laquelle est censée vivre Scott, il se trompe, vu les récents déboires de ce dernier. Ailleurs, dans une note de « L'homme au sable », il prétend à tort que Scott avait mal « traduit le titre de ce conte (*Der Sandmann*) par : *Le Sablier*³² ». Si cette « traduction inexacte » se trouve effectivement dans l'essai reproduit en tête du premier volume³³, l'article publié dans la *Foreign Quarterly Review* dit clairement « *The Sandman*³⁴ ». Tout cela importe moins cependant que le fait que Loève-Weimars ait cherché à croiser le fer avec un Walter Scott encore très en vogue et surtout très en vie ; il répondait au nom de l'auteur disparu (Hoffmann) dont il s'était fait le porte-parole posthume et auquel il s'était jusqu'à un certain point substitué en le traduisant.

Les lecteurs français, en effet, lisaient un Hoffmann filtré par Loève-Weimars, tant sur le plan de l'énonciation (la version française ne pouvant évidemment être d'Hoffmann) que sur celui de la mise en texte. Loève-Weimars a en effet habilement choisi les contes qu'il traduisait et l'ordre dans lequel ceux-ci devaient paraître – cette décision ne pouvait que relever de lui et non de l'éditeur, qui ne pouvait pas faire exister Hoffmann en français comme le pouvait le traducteur. Il faudra ainsi attendre le huitième volume des *Contes fantastiques* pour qu'apparaisse « L'homme au sable » : les lecteurs ont eu le temps d'oublier son éreintement par Scott. Le premier volume, en revanche, s'ouvre sur « Le majorat », conte pour lequel Scott s'était montré plus indulgent parce qu'il y trouvait « le merveilleux [...] heureusement employé³⁵ ».

universel » qu'est à ses yeux la *Weltliteratur* (cité par A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 92-93).

³¹ W. Scott, « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques », *op. cit.*, p. 39.

³² A. de Loève-Weimars, dans Hoffmann, *Contes fantastiques*, t. 2, Paris-GF-Flammarion, 1980, p. 219.

³³ W. Scott, « Sur Hoffmann [...] », *op. cit.*, p. 50-51.

³⁴ *Id.*, « On the Supernatural in Fictitious Compositions [...] », *op. cit.*, p. 94.

³⁵ *Id.*, « Sur Hoffmann [...] », *op. cit.*, p. 50.

Loin d'accréditer la thèse de « l'imagination dérégulée » (*ibid.*, p. 49) les trois premières livraisons montraient un Hoffmann qui pouvait d'autant mieux « répondre par lui-même à son rigoureux critique » qu'il opposait un démenti à ce qui ressemblait de plus en plus à des calomnies de la part de Scott. Quand Loève-Veimars décide d'inclure des contes véritablement fantastiques, à partir de la quatrième livraison, il insère souvent une notice « pour souligner que, malgré leur caractère extravagant, les imaginations de l'auteur méritent d'être prises au sérieux³⁶ ». Grâce à cette sélection habile et orientée, « la mise en garde de Walter Scott tombait à faux et Loève-Veimars pouvait attendre sans appréhension l'accueil du public³⁷ ».

Une telle intervention est le propre d'un acteur de la vie littéraire, non d'un spectateur. Aussi la riposte du traducteur d'Hoffmann peut-elle être rapprochée de celle, tout à fait contemporaine, de Nodier, dont le célèbre article sur le « fantastique en littérature » paraît dans la *Revue de Paris* du 28 novembre 1830. Nodier prend fait et cause pour un genre excentrique qui, tout en répondant à ses goûts personnels, avait le malheur de déplaire souverainement à Scott, le maître auquel il avait rendu hommage dans *Trilby*. De l'avis de l'Écossais, dans le genre dont Hoffmann est la synecdoque, « l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices » ; elle ne s'y « arrête que lorsqu'elle est épuisée. [...] Rien ne tend à en modifier l'absurdité³⁸ ». Pour Nodier, en revanche, il s'agit d'un bain de jouvence. Il remercie Musœus, Tieck et Hoffmann d'avoir renouvelé « les fraîches et brillantes illusions de [son] berceau³⁹ » par leurs « heureux caprices », ce dernier mot faisant ici autant écho à Scott que référence à Goya. Fort de son autorité d'animateur du premier Cénacle et d'éclaireur du romantisme, Nodier avait de bonnes raisons de croire qu'il pouvait faire contrepoids au jugement sévère venu d'outre-Manche.

S'il sait sa place moins assurée dans la république des lettres, Loève-Veimars n'hésite pas à se hisser au niveau des (autres) écrivains, avec qu'il traite d'égal à égal⁴⁰. Plusieurs contemporains voyaient en lui un écrivain à part entière. C'est ce qui explique sa présence, fin 1836, dans le *Dodecaton*

³⁶ J. Lambert, « Introduction », *op. cit.*, p. 22.

³⁷ P. G. Castex, *op. cit.*, p. 173.

³⁸ W. Scott, « Sur Hoffmann [...] », *op. cit.*, p. 38.

³⁹ C. Nodier, *loc. cit.*

⁴⁰ L'espace manque pour analyser une autre prise de position révélatrice : dans sa présentation de « Mademoiselle de Scudéry », Loève-Veimars accuse de plagiat, sans le nommer, le très susceptible Henri de Latouche, écrivain lui-même mis au ban de la Société des Hommes de Lettres après sa sortie de 1829 contre la camaraderie. C'est significatif en ceci qu'il se met du côté de la création contre la copie : il fait découvrir le vrai Hoffmann, alors que Latouche (naguère encore le découvreur de Chénier) n'est qu'un vulgaire faussaire.

ou *Livre des Douze*⁴¹ : sa nouvelle « Belphégor » y figure à côté des « Âmes du Purgatoire » de Mérimée, de manière à provoquer le parallèle... Rendant compte de ce singulier ouvrage, le rédacteur anonyme de la *Revue des Deux Mondes* a cette formule frappante pour ses lecteurs :

Vous pouvez en pleine confiance ouvrir le *Dodecaton* à telle page qu'il vous plaira ; vous êtes sûr de ne vous point fourvoyer. Ce sera à M. Alfred de Vigny, à M. Mérimée que vous aurez affaire, à M. Loève-Veimars, ou à tout autre écrivain aussi bien établi dans le monde littéraire.⁴²

Il est néanmoins difficile de juger jusqu'à quel point il a réussi à « se faire une place dans la littérature⁴³ », comme l'affirme la notice du *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*. Un texte relatif au procès qui opposa Balzac à la direction de la *Revue de Paris* pendant la première moitié de cette même année 1836, semble révélateur du statut désormais subordonné du traducteur. Auteur de la revue incriminée (c'est là qu'il diffusa d'abord l'œuvre d'Hoffmann), Loève-Veimars se croit autorisé à intervenir dans un débat qui porte essentiellement sur ce qu'on appelait à l'époque la propriété littéraire. Or, comme il prend la défense de François Buloz (alors directeur de la *Revue de Paris*) et voit une « évidente mauvaise foi » dans les réclamations de Balzac, ce dernier le rabroue dans des termes dont la violence n'a rien à envier à celle de Janin répliquant à Nisard. Comme Loève-Veimars « regarde cette faculté de communiquer nos feuilles aux revues étrangères comme un droit concédé par nous à la *Revue de Paris* », Balzac le cloue au pilori :

Pour établir un droit aussi directement opposé au bon sens, il fallait des signatures autres que celles de M. Loève-Veimars [*sic*], qui, ayant fait plus de traductions que d'œuvres originales, se trouve naturellement contrefait, puisque Hoffmann est à Berlin en allemand avant d'être à la *Revue* en français⁴⁴ [...].

On le voit : ses œuvres originales (parues dans les années 1820 et culminant dans le *Népentès* publié chez Ladvoat en 1833) sont trop peu nombreuses

⁴¹ Paris, Victor Magen, 2 vol., 1837 [1836] ; c'est nous qui soulignons. Les « douze » en question étaient, par ordre alphabétique : Auguste Barbier, Dufongerey, Dumas, Léon Gozlan, Jules Janin, Loève-Veimars, Mérimée, Musset, George Sand, Émile Souvestre, Stendhal et Vigny.

⁴² Y, « Revue littéraire », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} octobre 1836, p. 232.

⁴³ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel*, t. X, p. 617 (s.v. Loève-Veimars).

⁴⁴ H. de Balzac, *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, vol. IX, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1978, p. 960.

pour pouvoir faire contrepoids à des traductions (d'Hoffmann et de Wieland, mais aussi de Heine et de Zschokke) qui nuisent à sa réputation d'écrivain aux yeux de Balzac, lequel ajoute malicieusement : « M. Loève fera peut-être mieux les affaires de M. Thiers à Saint-Pétersbourg, qu'il ne fait ici celles de M. Buloz » (*ibid.*, p. 961). Nous savons qu'en 1836, Loève-Veimars était sur le point de délaïsser la carrière des lettres. Profitant de la course aux places officielles consécutive à la révolution de Juillet, il se fait d'abord nommer à la direction du Théâtre de l'Opéra par Thiers, qui le charge ensuite d'une mission en Russie. C'est le début d'une autre carrière, toujours placée sous le signe de la médiation, mais au service de la Monarchie et non plus de la République des Lettres. Il n'est pas impossible de voir dans cette sortie de scène une métaphore du bannissement du traducteur du paradis des lettres. Le recul aidant, Loève-Veimars nous semble avoir d'autant moins échappé au déclassement constaté par Nisard que ses traductions ne faisaient pas appel aux langues classiques dont s'occupait ce dernier, ni même aux états anciens et donc vénérables des langues d'Europe (tels le toscan de Dante, qui fascina longtemps Littré, ou le castillan du *Romancero*, qui donna un coup de soleil à Hugo).

Quand, au tournant du XIX^e siècle, les rôles des acteurs du milieu littéraire sont redéfinis par le sacre de l'écrivain, les traducteurs se voient exclure de cette République des Lettres dont ils avaient fait partie intégrante sous l'Ancien Régime. Certains, dont Désiré Nisard, prendront acte de cette nouvelle donne et deviendront volontiers des « écrivains », des hommes de la parole transitive. D'autres, dont Adolphe Loève-Veimars, refusent de devenir de simples spectateurs de la chose littéraire. Ils engagent le dialogue avec des écrivains qu'ils considèrent comme des égaux avec qui ils collaborent mais avec qui ils n'hésitent pas, le cas échéant, à croiser le fer. Ce combat sera de courte durée toutefois. À la fin du XIX^e siècle, les rôles d'écrivain et de traducteur sont de plus en plus cloisonnés, l'œuvre traduite ne formant guère plus qu'une annexe à l'œuvre proprement dite. On comparera à cet égard l'attitude d'un Loève-Veimars qui accompagne et encadre l'entrée d'Hoffmann sur la scène littéraire romantique et celle, à la Belle-Époque, d'un Marcel Proust critiquant dans une longue préface l'auteur (John Ruskin) qu'il avait pourtant choisi de faire connaître en traduction. C'est que la posture du médiateur, du porte-parole, ne suffit plus à l'écrivain, fût-il en herbe. Désormais, on n'est plus écrivain grâce à ses traductions mais à la limite en dépit d'elles...