

## L'ÉPOQUE ROMANTIQUE EN FRANCE : LES GENRES, LA TRADUCTION ET L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE

**L** IL IMPORTE D'EXAMINER SI LES LITTÉRATEURS du XIX<sup>e</sup> siècle, face aux textes non-français, c'est-à-dire importés et néanmoins rédigés en langue française, ont eu un quelconque sentiment de dépaysement; ensuite, comment ils ont réagi au juste devant l'« étrangeté » des œuvres dites étrangères. Bref, quelle a été la place des lettres étrangères dans la République des Lettres? Par définition, une telle question donne lieu à des réponses diverses, selon le moment et selon beaucoup d'autres critères, tels le milieu, l'endroit et sans doute le « genre ». En abordant la question de l'étrangeté éventuelle des textes étrangers, nous acceptons d'emblée que les lecteurs, les écrivains et les traducteurs ne sont jamais exclusivement des individualités. Les fluctuations collectives et individuelles ne peuvent être décrites que par rapport à d'autres tendances collectives et individuelles. Une des manières de cerner les conceptions collectives est d'observer les principes sous-jacents aux genres et aux relations entre les genres. Nous verrons que certains genres se révèlent plutôt stables et clos, que d'autres par contre se révèlent plus instables et ouverts. Les interactions entre les œuvres importées et les genres autochtones se révèlent un élément clef dans l'évolution littéraire. Le présent article nous permet tout au plus d'indiquer le cadre de réflexion pour une telle interprétation<sup>1</sup>.

Pour le XIX<sup>e</sup> siècle français, la littérature étrangère a constitué à la fois une séduction et une menace. Or, la tolérance et l'intolérance devant les œuvres étrangères dépendent notamment, et de manière flagrante, des principes génériques. Une des manifestations éclatantes du principe générique, dans toutes ses contradictions, est *De l'Allemagne*, ce livre clef du siècle. Mme de Staël ne peut s'empêcher de recommander la lecture des tragédies et des drames allemands (ou shakespeariens), puis des romans allemands, malgré leur caractère inclassable : le mélange de la prose et du vers, du sublime et du quotidien ne cessent de l'embarrasser; les pièces allemandes se refuseraient à la représentation, elles ne seraient donc pas vraiment « du théâtre », mais, dit-elle, on ne résiste pas à leur charme. Émile Deschamps, Victor Hugo et bon nombre de jeunes romantiques adoptent une attitude ambiguë en recommandant la création de circuits littéraires *ad hoc* pour les œuvres théâtrales étrangères<sup>2</sup>.

Il convient de se demander si les textes importés constituent par définition une entorse aux classements traditionnels. Nous verrons que la position des textes importés sera très différente en 1810 ou en 1835, pour les œuvres individuelles (tel *Hamlet*) comme pour des genres entiers (tel le roman). Pour comprendre vraiment les relations génériques, il s'agit de les envisager sous un angle dynamique, c'est-à-dire historique. Ajoutons que toute la discussion permet de mieux comprendre la confusion entre les traductions et les adaptations, qui a si souvent embarrassé les chercheurs<sup>3</sup>.

### Littérature française et littératures étrangères, ou : les genres et les textes importés

1. La sélection et la non-sélection des textes étrangers, même la chronologie des traductions, s'expliquent en partie sur la base de principes génériques. Distinguons entre les structures génériques de la littérature de départ et celles de la littérature d'arrivée; les

deux jouent un rôle. Toutefois, la raison d'être même de la plupart des traductions est étroitement liée à leur place dans le tableau des genres tel qu'il fonctionne en France à l'époque même, au point que des zones déterminées des lettres françaises (le drame romantique par exemple) sont alimentées systématiquement par l'importation, alors que d'autres (tels le vaudeville et le théâtre populaire) y échappent d'une manière non moins frappante<sup>4</sup>; cela signifie que le XIX<sup>e</sup> siècle dispose de genres plus autochtones (endogènes) et de genres (en partie) importés (exogènes). Sans renvoyer uniquement à des principes génériques, le tableau des traductions produites entre 1800 et 1850 (nous n'ignorons pas le caractère tout pragmatique de ce découpage) correspond ainsi à des schémas analogues à ceux des lettres françaises, plutôt qu'à des schémas importés. Il est curieux, d'autre part, que certains textes étrangers soient sélectionnés et traduits précisément parce qu'ils représentent des pratiques littéraires qu'on entend opposer à ceux de la France d'alors.

2. Les deux tendances, opposées et complémentaires, se reflètent dans l'ensemble du processus de la traduction comme dans les caractéristiques des textes et dans leur assimilation (« réception »). Le dosage entre les deux tendances dénote les tensions au sein des lettres françaises face aux lettres étrangères.

3. Les titres et sous-titres aident à marquer les genres. Comme les productions françaises, les traductions sont généralement marquées en termes génériques (« ballade », ou « ballade allemande »; « drame en 5 actes et en vers »; « épopée »; « roman »). L'origine – française ou étrangère – des œuvres peut être passée sous silence, mais non leur étiquette générique. Or, il est plutôt exceptionnel qu'elles soient qualifiées d'emblée comme étrangères (« conte arabe », « ballade allemande », etc.); l'adjectif « arabe » ou « allemand » peut par ailleurs être une fiction, qui nous rapproche des pseudo-traductions. Celles-ci sont beaucoup moins fréquentes qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans le domaine du roman. Mais V. Hugo, H. de Latouche, P. Mérimée y ont recours dans les années 1820. Précisément, beaucoup de titres et de sous-titres sont équivoques pendant quelques années dans la mesure où ils n'entrent pas dans les idées et classements reçus : vers 1828, les « drames historiques » évoquent inévitablement Shakespeare et Schiller (mais aussi Dumas et Hugo).

4. Tout comme les titres, les textes mêmes peuvent être marqués comme « étranges », du point de vue des conventions dominantes; or, les titres ou sous-titres ne le signalent pas nécessairement au lecteur. La *Guzla* de Mérimée connote l'étranger dans son titre et dans le texte, alors que le *Voyage où il vous plaira* de P.-J. Stahl ne nous révèle pas dans son titre qu'il nous mène aux bords du Rhin. De telles divergences caractérisent les traductions comme les productions françaises.

5. Le pouvoir des genres se manifeste clairement dans le fait que les traducteurs individuels : 1. se spécialisent souvent dans certains (sous-) genres, et en excluent d'autres; 2. se conforment aux règles génériques, et font ainsi dans une certaine mesure le sacrifice de leur personnalité. Les traducteurs écrivains s'attachent souvent aux genres qu'ils pratiquent ou aiment aussi en tant qu'écrivains.

6. On aboutit à la constatation que les traducteurs suivent – consciemment ou inconsciemment – des principes textuels, des modèles lors de l'élaboration de leurs textes; ces modèles varient selon le moment, certes, mais surtout selon les genres qu'ils ont en vue de pratiquer; la seule relation avec le texte étranger et avec le genre étranger se révèle rarement essentielle. Ces principes concernent aussi bien les titres et sous-titres choisis (drame en 5 actes et en vers, tragédie en 5 actes et en vers; conte fantastique, etc.)

que le type de langage, le découpage en chapitres et en paragraphes, y compris la distinction entre passages dialogués et passages narrés, le fait d'opter pour le vers ou pour la prose, etc. – Une tragédie en vers prétend être « jouable »; une tragédie ou un drame en prose, ou qui mélange vers et prose, renonce d'emblée à la représentation, et elle se range ainsi en dehors du système théâtral proprement dit. Il y a lieu de parler à ce propos d'une prévisibilité relative – nous verrons ce qui la détermine; selon les moments et les milieux, le drame (la tragédie) en traduction supportera le lyrisme, les chœurs, le dialogue en prose, voire même le langage trivial et les personnages bourgeois.

7. C'est moins la nature même des genres ou des sous-genres qui se révèle décisive que leur position, bref leur prestige. C'est dans certains groupes de genres que les traductions abondent, ou font défaut; la méthode de traduction et de rédaction peut être fort semblable dans le conte et dans le roman, mais la prose utilisée dans les drames est d'une tout autre famille. Il n'y a donc pas de stratégie particulière à chacun des genres ou des sous-genres; il y a plutôt des stratégies générales qui s'appliquent à la situation de plusieurs groupes de genres et de sous-genres.

8. Toutes ces observations valent a fortiori pour les théories sur la traduction. Elles sont généralement liées à des traductions particulières, et formulées par le traducteur en personne. Dès lors, elles sont liées à une justification de sa besogne et de ses conceptions. Or, de telles théories sont publiées avec une fréquence frappante dans certaines zones littéraires – l'épopée, la tragédie grecque, progressivement aussi les tragédies et drames modernes –, et elles font assez systématiquement défaut dans beaucoup d'autres zones (le roman et le conte fantastique en traduction suscitent bien peu de commentaires).

### **Conflits génériques et dynamique de l'évolution littéraire**

Il ne suffit nullement d'enregistrer la présence ou l'absence de conflits entre les textes étrangers et les textes français; nous devons plutôt nous efforcer d'indiquer où ils se déclarent et comment ils évoluent.

Nous observons les scénarios suivants, dans l'évolution des rapports génériques :

- l'intégration des genres importés (elle peut être partielle ou globale, brusque ou progressive);
- la marginalisation (ou le maintien dans la périphérie);
- l'exclusion, ou mieux : le refus.

L'intégration progressive et globale s'applique bien au cas de Schiller et de Shakespeare; en fait, c'est tout le flottement entre les « adaptations » (celles de Ducis par exemple) et les « traductions », et on sait que leur évolution n'est nullement linéaire. Un nombre énorme de textes étrangers, traduits une ou deux fois, sont voués à l'exclusion, sans que la question du genre se révèle décisive. Dans d'autres cas, par contre, les commentaires dans la presse – ou confidentiels – indiquent sans équivoque où le bât blesse : la prose, le théâtre et même la poésie du romantisme allemand, en dépit d'efforts louables et continus, ont nettement été exclus du panthéon des lettres françaises, au moins pendant quelques décennies; si Chamisso, Hoffmann et, plus tard, Heine ont échappé à ce refus, c'était en premier lieu parce que leurs principes textuels s'alliaient mieux aux modèles du moment.

Distinguer des scénarios ne servirait à rien, si nous n'étions pas en mesure de montrer qu'ils expliquent des situations et des mouvements bien particuliers. Nous pouvons en

effet indiquer quels textes et quels genres s'intègrent à partir de quelle époque et dans quelles zones. Ainsi différents sous-genres de la prose dominante correspondent à des schémas étrangers qui ont été progressivement domestiqués (le roman épistolaire, le roman historique, le roman maritime, le conte fantastique); on notera que la provenance est anglo-saxonne dans la majorité des cas, et germanique uniquement vers 1830.

L'intégration est toujours progressive (elle est exceptionnellement brusque dans le cas des contes fantastiques), et va toujours de pair, semble-t-il, avec le développement de modèles locaux, puis souvent aussi avec la renaissance de traditions marginales (c'est le cas de la ballade, et même du roman historique).

Il est rare que la dénomination et les traits textuels aient été intégrés en même temps et sans conflits spectaculaires : le conte fantastique, une fois de plus, ressemble sans doute le mieux à un tel cas.

Les termes génériques autochtones s'adaptent souvent à des formes importées, ou ils s'actualisent quelque peu (le drame devient « historique »). Un des phénomènes les plus symptomatiques est le transfert de procédés textuels dans plusieurs genres perméables : ainsi le drame historique, le roman historique, l'historiographie et le conte fantastique adoptent tous des décors historiques, tout cela à la faveur des modes historiques importées d'Allemagne et d'Angleterre. C'est l'illustration d'une importation qui atteint des groupes de genres et qui correspond à un changement plus large dans les échelles des valeurs : la couleur locale et le goût de l'histoire caractérisent les nouveaux genres à la mode.

À ce propos, il est important d'insister sur la fonction capitale jouée par les œuvres et auteurs peu connus. Les modèles textuels n'ont pas uniquement changé parce que certains auteurs célèbres ont commencé à bouleverser les habitudes; ceux-ci ont plutôt amené les autres littérateurs à se rallier à eux et à diffuser de nouvelles habitudes; ils ont ainsi aidé à repenser la littérature, chez les traducteurs sans nom comme chez les centaines d'auteurs obscurs. C'est ici, dans les zones de la littérature anonyme ou peu connue, chez les « épigones » en quelque sorte, que les changements littéraires deviennent des modes. Il est capital de noter que ces zones anonymes de la littérature traduite coïncident curieusement avec les zones de l'expérimentation, dans la mesure où les œuvres étrangères distribuées en grand nombre, même lorsqu'elles n'ont rien de très révolutionnaire, finissent par influencer les lettres de demain. C'est notamment dans la *Revue de Paris*, où les textes étrangers étaient légion, que la prose moderne de la France a commencé de circuler. La mise en page des *Contes* d'Hoffmann, par exemple, correspond admirablement à celle qui est adoptée dans la *Revue de Paris*; dans les années quarante, Dickens, Poe, Hawthorne ont paru dans les revues à succès, souvent parmi les prosateurs « français », et souvent sans être identifiés. Dans ce cas, les œuvres françaises et étrangères se sont confondues, et ce fut un des secrets de leur pouvoir.

Il resterait à déterminer pourquoi l'intégration a eu lieu – et quand au juste – dans le cas du drame, des différents types de poésie et dans le cas des romans et des contes.

---

## Notes :

1. Nous synthétisons ici les résultats de recherches collectives (voir les articles de Lieven D'hulst et Katrin Wouters-Van Bragt), qui donneront bientôt lieu à un livre.

- Pour nos bases théoriques, voir Theo Hermans, ed. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London, Croom Helm, 1985; José Lambert, « Twenty Years of Research on Literary Translation at the Katholieke Universiteit Leuven » in Harald Kittel, ed. *Die literarische Uebersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. Goettingen, Deutscher Sonderforschungsbereich, à paraître (1988); on y trouvera notamment des éclaircissements sur notre conception des genres.
2. Cf. José Lambert, « How Émile Deschamps translated Shakespeare's *Macbeth*, or Theatre System and Translational System in France », *Dispositio* 7, 19-21, 1982, p. 53-62.
  3. Nous acceptons que les différentes époques, les cultures et les traducteurs redéfinissent les frontières entre traduction et adaptation; ces frontières sont donc historiques.
  4. Le phénomène des remaniements de traductions antérieures est très fréquent dans le vaudeville; il s'agit donc de traductions indirectes d'un type tout spécial (*Werther*, les romans de Scott, des œuvres de Schiller, de Jean-Paul, de Tieck); l'assimilation aux genres français est d'autant plus nette.

---

Source : *Revue de littérature comparée*, vol. 63, n° 2, 1989, p. 165-170.