

Christine Lombez

TRADUCTION ET TRADUCTEURS
DE POÉSIE ALLEMANDE
DANS LA PRESSE FRANÇAISE ENTRE 1830 ET 1850

La Revue de Paris

SI, VERS 1810, MME DE STAËL fut un intermédiaire décisif dans l'éveil de la France culturelle aux réalités d'outre-Rhin, ce fut principalement entre 1829 et 1848 que la place du sujet allemand prit une importance notable dans la presse culturelle ou politique française. Qu'il s'agisse, pour utiliser une terminologie moderne, de revues 'spécialisées' ou de revues littéraires ou culturelles à 'grand tirage', on s'accorde à constater que l'Allemagne requiert de plus en plus l'intérêt du lectorat français. C'est bien à cette époque charnière que le public français se voit sensibilisé à la production intellectuelle allemande.

Un regard plus attentif sur la presse et l'édition de cette période, ne serait-ce, dans un premier temps, que pour réunir quelques données d'ordre statistique, nous conduit à remarquer que, dans le domaine littéraire, la poésie retient de manière très significative l'attention des premiers 'intercesseurs' de la culture allemande, autant, sinon plus, que le roman ou le théâtre. Souvent poètes eux-mêmes et, pour cette raison, mieux à même d'évaluer la situation de la poésie lyrique en France dans les premières décennies du XIXe siècle, ils portent sur la création poétique nationale un jugement sévère et se tournent vers les poètes nordiques au sens large, allemands en particulier. Par leurs collaborations à de multiples revues, ils contribuent à toucher un public assez vaste, représentant toutes les couches de la société.

Dans sa ligne éditoriale, *La Revue de Paris* qui parut de 1829 à 1845¹ fait une promotion régulière de l'Allemagne, de sa littérature, et, notamment, de sa poésie. Le choix de textes retenus ainsi que celui des auteurs restituent une image significative du degré de connaissance de la production littéraire et poétique allemande en France à cette époque. Les textes traduits proposés par la *Revue de Paris* nous permettent non seulement de situer le niveau de compétence linguistique des traducteurs et d'évaluer l'idée qu'ils se font de leur pratique de la traduction, mais aussi de mesurer concrètement l'impact de la lyrique germanique sur leur oeuvre personnelle que la revue accueille aussi ponctuellement dans ses pages.

Analyser les échantillons de poésie allemande livrés au public français pendant 15 ans environ dans une revue populaire et généraliste comme *La Revue de Paris* nous aidera par conséquent à poser les jalons d'une étude plus ample et à ce jour encore inédite sur les conditions de réception de la poésie allemande en France au XIXe siècle.

1) *La Revue de Paris* et la littérature allemande

Si l'on se réfère aux livraisons de *La Revue de Paris* de 1829 à 1845, la présence littéraire allemande se révèle abondante et l'on remarquera au début une nette préférence pour la prose. Les deux noms d'auteurs qui s'affichent de manière récurrente dès 1829 sont ceux d'E.T.A. Hoffmann et de Jean Paul. Ainsi, dès avril-mai 1829, Saint-Marc-Girardin (universitaire doublé d'un excellent commentateur littéraire qui fit beaucoup pour introduire les langues vivantes dans l'enseignement français), traduit un passage du *Pot d'Or* d'Hoffmann. En avril-juin de la même année 1829, le baron de Loève-Weimars (un des premiers traducteurs de Heine) traduit, toujours d'Hoffmann, *Gluck, souvenirs de 1809*. En juillet-août il propose *La cour d'Artus* (Hoffmann) et *La mort d'un ange* (Jean-Paul). Les numéros suivants comporteront d'autres traductions des mêmes auteurs². L'année 1829 donne pour ainsi dire le ton, comme en témoigne cet extrait du prospectus de la revue :

Littérature étrangère. Ces communications faciles et récentes de toutes les littératures, cette fraternité de tous les idiomes, de toutes les langues, rare bonheur de position pour les générations nouvelles, doivent être exploitées au profit de l'esprit humain. [...] Nos mesures sont prises pour pouvoir souvent offrir des traductions fidèles ou des résumés des publications étrangères les plus curieuses et les plus importantes³.

C'est dans cet esprit que *La Revue de Paris* va contribuer de manière constante à faire connaître en France les oeuvres d'auteurs allemands. A remarquer, également, que là où d'autres journaux se bornent parfois à une présentation biographique, agrémentée ou non de quelques textes en guise d'illustration, la *Revue de Paris* offre le plus souvent à ses lecteurs de larges extraits traduits.

Dans les années 1830, Xavier Marmier, Henry Blaze et Nicolas Martin s'érigent en intercesseurs privilégiés de la littérature allemande dans la *Revue de Paris*, et surtout de sa poésie, une matière qu'ils n'hésitent pas à "recycler" parfois dans leurs poèmes personnels.

Enfin, il est aussi intéressant de souligner l'accent mis par cette revue sur l'Allemagne 'réelle', avec la publication de récits de voyages notamment⁴. Si le pittoresque des descriptions, la note 'idyllique' sont encore bien souvent dans la veine des impressions véhiculées par Madame de Staël, l'intérêt que la revue manifeste pour les réalités d'outre-Rhin n'est pas dépourvu d'un certain 'suivisme'. En ouvrant ses pages à l'Allemagne, la revue 'surfe' sur un courant d'intérêt qui traverse la France des années 1830-1840, et qui nourrit aussi bien les milieux de la musique, de la peinture que ceux de la littérature et, plus spécifiquement, de la poésie.

2) La place de la poésie allemande dans *La Revue de Paris*.

Les choix et les critères

Si l'on se fie aux aperçus d'un A. Monchoux⁵, *La Revue de Paris* ne se serait guère distinguée par sa contribution à l'introduction de la poésie allemande. Chose parfaitement compréhensible car il n'a pas réussi à relever d'autre traduction de poésie que celle du texte de J-P. Hebel *Sur un tombeau*, publiée dans la rubrique "Essais de poésie étrangère" en juillet-août 1834. Il ne s'agit pourtant pas de l'unique poème à être annoncé pour ce qu'il est : une *traduction*. Ainsi, la traduction de l'*Idéal* de Schiller par Léonce Hallez, dans la livraison de mars-avril 1840, lui échappa. A dire vrai, ces deux cas sont les rares mentions *explicites* sur une période de 15 ans d'une véritable activité de traduction de poésie allemande dans cette revue. Le reste des poèmes traduits de l'allemand dans *La Revue de Paris* se fonde dans la production des poètes occasionnels ou de journalistes "spécialistes" de l'Allemagne, qui sont d'ailleurs souvent les mêmes. Parmi les nombreux exemples, citons dans l'édition de janvier-février 1837, l'article sur les *Traditions d'Allemagne* de Xavier Marmier qui contient la traduction en prose de la *Lorelay* de Brentano ou bien, dans celle de juillet-août 1840, les *Sonnets et Chansons* de Nicolas Martin qui contiennent, au milieu de vers épars, la traduction d'une poésie de Chamisso et de trois sonnets d'Uhland. Lors de l'édition suivante (novembre-décembre 1840), le même Nicolas Martin récidive dans un nouveau volet de *Sonnets et Chansons*, comprenant poèmes personnels et poèmes traduits : on y trouve notamment deux traductions d'oeuvres de Wilhelm Müller.

Le fait que la traduction, et particulièrement celle de poésie, paraît plus confidentielle qu'elle ne l'est en réalité, est certainement dû à plusieurs circonstances et raisons. Ainsi, le flou terminologique où *imité de* est en concurrence avec *traduit de*

et le brouillage des titres en traduction rendent ardue l'identification de la vraie origine d'un texte (par exemple : Sainte-Beuve traduit par *Sonnet* un poème d'Uhland intitulé originellement *Die zwei Jungfrauen* " Les deux jeunes filles "). Par ailleurs, l'usage de l'alexandrin pour restituer le rythme d'un poème allemand, qui, du coup, devient inexistant, et la poétisation "à l'allemande" signalée chez certains auteurs, contribuent à réduire la frontière entre traduction, création personnelle et/ou simple 'plagiat'.

Si l'on excepte les auteurs qui ne font l'objet que d'une présentation biographique succincte (comme Heinrich Heine dont Philarète Chasles signe le portrait en 1835⁶), ou ceux qui n'apparaissent qu'une seule fois dans les pages de la revue (tels Hebel, Salis et Schiller), on s'apercevra que le choix des poètes traduits se résume à un trio de tête qui se dégage de manière assez significative. Ludwig Uhland, Wilhelm Müller et Justinus Kerner sont les noms les plus souvent proposés à cette époque. On se rend compte qu'à l'évidence, ce n'est pas le souci de 'révélation littéraire' qui anime les rédacteurs de la revue, même si Uhland, Müller et Kerner signalent un dégageement progressif de la traditionnelle 'coupe' staëlienne.

Trois traducteurs

Les noms qui reviennent le plus fréquemment lorsqu'il est question de poésie allemande traduite dans *La Revue de Paris* sont : Henri Blaze, Xavier Marmier et Nicolas Martin.

- **Henri Blaze** (1813-1888).

Si dans *La Revue de Paris* il figure comme traducteur du lied *Suleika* de Goethe (mis en musique par Meyerbeer), il n'en demeure pas moins utile de rappeler que toute son action fut animée par la volonté de faire connaître en France la poésie allemande. Sa carrière de diplomate amena H. Blaze à Weimar. En 1848, le poète Alphonse de Lamartine, chargé des Affaires Etrangères d'une éphémère Deuxième République, le désigna comme ministre en Hesse-Darmstadt. Collaborateur depuis 1834 à *La Revue des Deux-Mondes*, ses articles témoignent d'une connaissance bien informée de la création poétique d'outre-Rhin. La plupart de ses études seront d'ailleurs reprises en 1846 dans un ouvrage de synthèse *Ecrivains et poètes de l'Allemagne*.

Henri Blaze fut le premier à livrer une version complète (en prose) des deux *Faust* de Goethe. En outre, sa prédilection pour le lied ("cette fleur qui ne

vient qu'en Allemagne"⁷⁾ le place parmi les premiers⁸ introducteurs (avec Xavier Marmier et Gérard de Nerval) de ce genre d'écriture poétique en France.

Dans les années 1840, *La Revue de Paris* publie à plusieurs reprises des poèmes de Blaze où l'empreinte allemande est reconnaissable et soulignée comme telle.

- **Xavier Marmier** (1808-1892).

Esprit voyageur et cosmopolite, X. Marmier eut toute sa vie une prédilection pour la culture nordique, où l'Allemagne tient une place de premier plan. Il apprend la langue allemande pendant les années 1830 au cours de ses nombreux voyages. Ses déplacements lui vaudront des contacts intéressants avec les poètes allemands de son temps : Chamisso, Schwab, Uhland, etc.

Pour Edmond Duméril⁹, il fut un "voyageur et écrivain infatigable (...), un traducteur bien plus fécond que son contemporain Gérard de Nerval ; il lui a manqué, hélas, d'être un poète". Ce point de vue donne le ton et pose le problème de la qualité, voire de la compétence des traducteurs de cette époque.

Rédacteur en chef de la *Revue germanique*, il fut en 1839 professeur de littérature étrangère à la faculté de Rennes. Différentes revues de l'époque accueillent les comptes-rendus de ses 'découvertes' culturelles et littéraires. *La Nouvelle Revue Germanique*, *La Revue des Deux-Mondes*, et bien entendu *La Revue de Paris*, insèrent des pages élogieuses et admiratives sur l'Allemagne signées par Marmier.

- **Nicolas Martin** (1814-1877).

Neveu du poète allemand Karl Simrock, il reçut une éducation parfaitement franco-allemande. En 1846, il fut chargé d'une mission littéraire en Allemagne portant sur l'épopée germanique. Son rapport fut publié dans le *Moniteur* et certains éléments furent repris dans l'ouvrage *Les poètes contemporains de l'Allemagne*¹⁰. Le refrain du poème liminaire de ce recueil, intitulé "A l'Allemagne", illustre assez bien sa germanophilie que l'on retrouve par ailleurs dans la plupart de ses poèmes personnels : "Terre de l'espérance et de l'antique foi/Allemagne, Allemagne, oh ! mon coeur est à toi"¹¹.

Moins connue peut-être que celle de ses contemporains Blaze et Marmier, sa signature revient toutefois régulièrement dans la traduction de poésie allemande. Sa connaissance réelle et authentique de la langue faisait de lui en

effet un ‘connaisseur’ appréciable et fiable de l’Allemagne, qualités rares pour l’époque.

Afin de faire connaître la veine lyrique allemande au public français, tous ces traducteurs et poètes eux-mêmes déploient une activité inlassable d’introducteurs. Les périodiques sont leur ‘média’ de prédilection. C’est ainsi que l’on retrouve Xavier Marmier à la tête de la *Revue germanique* et que Henri Blaze se signale par ses contributions sur les poètes allemands dans *La Revue des Deux-Mondes*. L’impact sur le public français est tangible : on en veut pour preuve les poèmes de lecteurs publiés dans des revues plus ‘populaires’ et souvent provinciales, telles que *La Ruche d’Aquitaine* à Bordeaux ou *La Revue du Midi* de Toulouse, qui portent distinctement l’empreinte d’une inspiration germanique, surtout thématique d’ailleurs, en voie d’assimilation.

3) La pratique de la traduction de poésie allemande : problèmes et solutions proposées

A une période où l’activité de traduction n’est que vaguement définie comme telle et où il n’est pas rare qu’un traducteur s’approprie comme sienne l’oeuvre qu’il est censé faire connaître, il peut paraître délicat d’isoler la ‘théorie’ de la pratique même de la traduction. Un article de *La Revue de Paris* de 1834 consacré à Emile Deschamps, écrivain romantique également actif dans le domaine de la traduction de poésie, nous semble emblématique des controverses qui agitent la scène littéraire à propos du sens à donner au mot *traduire* quand il s’agit de poésie :

[...] Je ne connais, pour moi, que deux manières de transporter un écrivain d’une langue dans une autre. On le traduit comme Chateaubriand a traduit Milton, ou on l’imite comme les tragiques du XVII^e siècle ont tenté d’imiter les tragiques grecs. *Fidèle jusqu’au mot-à-mot ou libre jusqu’à la refonte complète du modèle, si je puis ainsi parler, telle est l’alternative en dehors de laquelle on ne peut que s’égarer, dans la reproduction des chefs-d’oeuvre des littératures étrangères*¹².
[...] On a souvent agité la question de savoir s’il valait mieux traduire un poète en vers ou en prose. C’est une question aussi oiseuse que celle de la quadrature du cercle. Les deux voies se sont ouvertes aux esprits aventureux [...]. En thèse générale, pourtant, la prose doit l’emporter sur le vers, parce qu’elle a sur lui l’avantage de la concision et de la fidélité. Ce n’est que fortuitement que l’on peut rendre le vers par le vers.¹³

Il s’agit là d’une critique qui a le mérite de poser d’intéressantes questions liées à la traduction poétique. La ‘fidélité’ de la traduction, quand il s’agit de poésie,

fait bien entendu resurgir la controverse traduction en vers/traduction en prose. Le chroniqueur de la revue, Hippolyte Babou, ne fait qu'adopter le point de vue dominant qui privilégie la traduction de la poésie moderne en prose.

Faire le point sur l'activité de traduction telle qu'elle se présente dans *La Revue de Paris* nous permet d'évaluer un certain degré de prise de conscience dans l'acte de traduire. C'est la raison pour laquelle il faudra prendre en compte d'abord les traductions que *La Revue de Paris* annonce clairement comme telles, pour s'intéresser ensuite à celles qui, sans autre mention, sont insérées, presque 'cachées', dans l'oeuvre personnelle d'un auteur doublé d'un traducteur.

“ Traduire ” Hebel et Schiller

Le choix de ces deux auteurs est singulièrement disparate. D'un côté, le 'classique' et célèbre Schiller, de l'autre, un quasi inconnu, Johann Peter Hebel, poète 'régionaliste' alémanique dont la langue, très fortement empreinte de dialecte, pose d'importants problèmes de compréhension.

La traduction par L. Aymar¹⁴ du poème de Hebel “ Auf einem Grabe ” (*Sur un tombeau*) est particulièrement significative et le choix de traduire *en vers*, toujours sujet à controverse, nous paraît suffisamment peu fréquent à cette date pour être souligné. Mais ce choix a 'coûté' au texte. Pour les quatrains non rimés de rythme iambique, “Schlof wohl, schlof wohl im chüele Bett !/De ligsch zwor hert uf Sand und Chies”, le traducteur français propose des sizains (d'où le volume considérable pris par le texte traduit par comparaison avec l'original) écrits en alexandrins rimés suivant le schéma *aabccb*. Il est évident que la forme augmentée en français ne répond qu'à la nécessité de trouver des 'chevilles', elles-mêmes contraintes par la présence de la rime. De ce point de vue, les deux premiers vers (“ Dors bien, dors bien, ami, dans ta funèbre couche!/Dans un nuage d'or l'astre du jour se couche ”) donnent le 'ton' de ce qui sera l'ensemble du poème : ajout de l'adjectif “ funèbre ” et de l'apostrophe “ ami ” dans le premier vers, ajout du deuxième vers qui, plus proche des exigences stylistiques du classicisme français que de la “simplicité naïve” dont parle le traducteur, ne doit sa raison d'être qu'à la nécessité de trouver une rime à “couche” (dont la connotation précieuse est tout à fait hors de propos pour traduire *Bett*, “lit”). Le rythme incantatoire dû à la présence d'un refrain en allemand “*Schlof wohl*” est passé aux pertes et profits de cette traduction de type 'Belles-Infidèles', tout comme le caractère dialectal du style dans l'original, qui se voit rendu par un français châtié.

Le traducteur est donc pris à son propre piège : il a certes choisi le vers, mais trop de contraintes le réduisent à ne produire qu'une mécanique bien huilée. Cette traduction confirme une fois encore que l'alexandrin français ne se borne pas à être une forme métrique. Il véhicule un contenu culturel inaliénable qui condamne toute traduction ainsi réalisée à ne saisir que le sens du poème original, non son 'discours'. On peut dès lors s'interroger sur le choix d'un tel texte pour la traduction dans une revue des plus généralistes. La "simplicité naïve des détails" et "la peinture la plus exquise de la nature" que souligne le traducteur en note sont sans doute des éléments d'explication, à une époque où la poésie française cherche à 'prendre l'air'.

La traduction de *L'Idéal* de F. Schiller porte la signature de Léonce Haliez. Il s'agit, comme dans le cas de Hebel, d'un long poème (onze strophes) que le traducteur français choisit ici encore de rendre en vers. Extrait :

F. SCHILLER
DIE IDEALE

L'IDEAL

So willst du treulos von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasien,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allen unerbittlich fliehn ?
Kann nichts dich, Fliehende ! Verweilen,
O ! Meines Lebens goldne Zeit ?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.

*Tu t'enfuis loin de moi, beau temps de ma
jeunesse ;
A peine ai-je goûté ta rapide caresse,
Et tu n'es déjà plus !
Tu t'enfuis, emportant mes visions heureuses,
Les voix qui dans mon coeur chantaient
harmonieuses,
Et mes rêves perdus.*

Erlöschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt,
Er ist dahin, der süße Glaube
An Wesen, die mein Traum gebahr,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.
[...]

*De l'astre qui guidait mes pas dans la carrière
Déjà j'ai vu pâlir la brillante lumière
Devant la vérité,
Et l'image qu'un songe avait faite sensible
Est morte à mon réveil sous le bras inflexible
De la réalité.*

Von all dem rauschenden Geleite,
Wer harrte liebend bei mir aus ?
Wer steht mir tröstend noch zur Seite,
Und folgt mir bis zum finstern Haus ?
Du, die du alle Wunden heilest,
Der Freundschaft leise zarte Hand,
Des Lebens Bürdens liebend theilest,
Du, die ich frühe sucht' und fand.

*Quel céleste secours empêche que je tombe ?
Qui me soutient encor quand je marche à la
tombe ?
C'est toi, douce amitié,
Toi qui, toujours fidèle, et dès ma tendre enfance,
Sus, en la partageant, soulager ma souffrance,
Et me pris en pitié !*

Und du, die gern sich mit ihr gattet,
Wie sie, der Seele Sturm beschwört,
Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten

*Et toi, dieu du travail, qui la suit et qu'elle aime,
Toi devant qui se tait la douleur elle-même,
Dans ton culte empressé,
Je trouve le repos et je reprends courage ;
Et quand s'achèvera son lent et grand ouvrage,
Mes jours auront passé.
(Traduit par Léonce Haliez)*

Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.

Ces deux strophes d'ouverture et de clôture du poème nous semblent révélatrices d'une recherche des effets pour donner le ton du texte et pour conclure sur une note élevée. La communauté d'inspiration avec le poème de Hebel est également à relever, avec un accent particulier mis sur des questions 'métaphysiques' : réflexions sur le temps qui passe, sur la perte des illusions de la jeunesse, l'approche de la mort...

Le poème de Schiller est composé de strophes de huit vers (*Stanzen*) de rythme iambique et de cadence finale alternativement accentuée (masculine) et sourde (féminine). Cette construction crée une impression de cohérence due à la scansion régulière de la strophe et de dynamisme, effet du rythme ascendant de l'iambe. La distribution des rimes croisées tout au long du texte contribue à cette régularité. Cette charpente accompagne de manière efficace la tonalité lyrico-élégiaque du texte. A toutes les questions que pose l'original sur sa 'matérialité' de texte poétique, le traducteur propose sa réponse : la forme strophique retenue pour la traduction est le sizain, particulièrement affectionné par les Romantiques français pour son caractère métriquement hétérogène¹⁵ qui a pour effet de créer une coupure forte au troisième vers, décomposant en fait la strophe en un diptyque de trois vers. Ces observations strictement formelles permettent d'observer le décalage induit entre la construction schillérienne et sa traduction française. Le vers iambique nerveux de l'original s'accommode bien mal du rythme lent et solennel de l'alexandrin, qui ôte d'emblée tout effet dramatique au premier vers : "Tu t'enfuis loin de moi, beau temps de ma jeunesse" n'observe en rien le discours du vers allemand "So willst du treulos von mir scheiden", où Schiller s'adresse à cette époque "dorée" de la vie comme à une femme infidèle (*treulos*). La mièvrerie du mot "caresse", la platitude des adjectifs "heureuses" et "harmonieuses" sont un exemple éclatant de l'effet produit par ces chevilles en permanence requises par la rime. L'image de la vague qui, en allemand, emporte la jeunesse dans les abîmes du temps se voit, de ce fait, sacrifiée à des conventions où elle ne peut plus trouver sa place.

Les sizains suivants mettent en évidence d'autres problèmes, notamment de style. Les vers "De l'astre qui guidait mes pas dans la carrière/Déjà j'ai vu pâlir la brillante lumière/Devant la vérité", sentent le XVIIIe siècle (une remarque analogue vaut pour l'expression "le bras inflexible/De la réalité" qui renchérit sur l'affectation d'un lieu déjà commun, ou même dans la strophe finale pour "culte empressé"). Une mention spéciale sera réservée au "dieu du travail" qui apparaît dans la finale pour

traduire “Beschäftigung” (*occupation*), où l’on remarque que le français, s’accommodant avec grande difficulté des abstractions dont la langue allemande est friande, se sent dans l’obligation de personnaliser, voire d’allégoriser ce qui, en allemand demeure à l’état abstrait¹⁶.

Notons enfin que le traducteur ignore complètement le vers “Die Ideale sind zerronnen”, qui reprend pourtant le titre du poème. Cet ‘oubli’ renforce l’impression globale qui se dégage à la lecture du texte en français : le poème de Schiller a peut-être été traduit, mais il n’a pas été lu, ou, en tout cas, il n’a pas été entendu si l’on se place dans la sphère de sa “prosodie personnelle”¹⁷.

De tels échantillons de traductions nous conduisent à jeter un oeil critique sur une périodisation abusive qui tendrait à faire du XIXe siècle, au nom de la recherche de l’authenticité et des réalités historiques et à l’opposé de la période classique, le siècle de la fidélité en traduction en France¹⁸. Le XXe siècle, lui-même, est loin d’avoir aussi nettement tranché qu’une certaine glose voudrait le faire croire avec les pratiques classiques de la traduction, elles aussi induites par une tradition culturelle bien réelle. Un exemple issu de cette tradition est de faire de l’activité de traduction une pratique ‘transparente’ : appropriation de textes originaux traduits sans nom d’auteur, remaniements indus au nom de l’‘acceptabilité’ dans la culture d’accueil, ou bien inclusion des traductions dans l’oeuvre personnelle d’un écrivain, de sorte que la frontière entre traduction et création poétique propre se voit ainsi singulièrement et dangereusement brouillée.

Quelques exemples de traductions ‘non-déclarées’

Il est des titres qui trompent. Ainsi, les *Sonnets et chansons* de Nicolas Martin, ensemble de poèmes publié dans l’édition de juillet-août 1840 de *La Revue de Paris* est un cas des plus typiques. Ce recueil est précédé de la note : “Nous choisissons les pièces suivantes dans un recueil manuscrit d’un jeune poète, N. Martin, qui se livre à l’étude de la poésie lyrique allemande, et qui en reproduit souvent avec bonheur le ton et l’esprit”¹⁹. Nicolas Martin est présenté comme poète, pas un mot n’est dit de son activité de traducteur. Pourtant, sur les six poèmes choisis, quatre sont des traductions en bonne et due forme. Le phénomène se répète dans les numéros de novembre-décembre 1840 et de mai-juin 1841. Toujours sous le même titre, *Sonnets et chansons*, Nicolas Martin publie un florilège de poèmes dont la moitié sont de pures traductions de poésie allemande. La démarche est intéressante car, si les textes sont malgré tout

présentés comme des *traductions* (avec la mention *traduit de* ou *imité de*), de fait, ils se voient situés au même niveau que les créations personnelles. L’effacement du ‘traducteur’ est donc relatif mais la revue semble plus encline à présenter des ‘poèmes’ qu’à offrir nommément au lecteur des ‘traductions’.

Par ailleurs, le choix de poèmes traduits dans ces recueils successifs est assez unitaire : à l’exception d’un poème de Chamisso, les textes de Ludwig Uhland, Wilhelm Müller, et Justinus Kerner, offrent une vision plus ‘populaire’ du ‘romantisme allemand’ et témoignant aussi de la recherche d’un consensus : ni Heine dont l’oeuvre commence pourtant à être traduite, ni les poètes ‘patriotiques’ (et donc plutôt gallophobes : Körner, Rückert, Arndt, etc.) n’y figurent.

Des personnages littéraires de premier plan tentent eux aussi l’aventure de la traduction poétique dans *La Revue de Paris*. C’est notamment le cas de Sainte-Beuve qui à son tour fait figurer des traductions de poèmes allemands parmi ses propres textes. On trouvait déjà dans les *Poésies de Joseph Delorme* publiées en 1829 la traduction de *L’Attente* de Schiller, reprise en 1840 dans les *Poésies complètes*, qui contiennent par ailleurs la traduction d’un *Minnenlied* (chant courtois du Moyen-Age) et d’un poème de Uhland, *Le Brigand*. Ce dernier texte figure également dans un numéro de *La Revue de Paris* (janvier-février 1839). Sous le titre *Poésie*, Sainte-Beuve publie une collection de ses vers, au milieu desquels il place deux traductions de Uhland. Même si ces textes sont précédés de la mention *traduit de* ou *imité de*, il ne semble plus y avoir de réelle différence d’écriture entre la *traduction* et l’*imitation*.

L. UHLAND
DIE ZWO JUNGFRAUEN

Zwo Jungfrauen sah ich auf dem Hügel droben,
Gleich lieblich von Gesicht, von zartem Blau ;
Sie blickten in die abendliche Gaue,
Sie saßen traut und schwesterlich verwoben.

Die eine hielt den rechten Arm erhoben,
Hindeutend auf Gebirg und Strom und Aue ;
Die andre hielt, damit sie besser schaue,
Die linke Hand der Sonne vorgeschoben.

Kein Wunder, daß Verlangen mich bestrickte
Und daß in mir der süße Wunsch erglühete :
O saß ich doch an einer Platz von beiden !

Doch wie ich länger nach den Trauten blickte,
Gedacht ich im besänftigen Gemüte :
Nein ! Wahrlich, Sünde wär es, sie zu scheiden

SONNET,
traduit de Uhland

*Deux jeunes filles, là, sur la colline, au soir,
Sous le soleil couchant deux tiges élancées,
Légères, le front nu, comme soeurs enlacées,
S’appuyaient l’une à l’autre et venaient de s’asseoir.*

*L’une aux grands monts, au lac, éblouissant miroir,
Du bras droit faisait signe, et disait ses pensées ;
L’autre, vers l’horizon aux splendeurs abaissées,
De sa main gauche au front se couvrait, pour mieux voir.*

*Et moi qui les voyait toutes deux...et chacune,
Un moment j’eus désir : “ Oh ! Pourtant, près de l’une
Etre assis ! Me disais-je ” ; et j’allais préférer.*

*Mais, regardant encor les deux soeur sous le charme,
Mon désir se confond, tout mon coeur se désarme :
“Non, ce serait péché que de les séparer !”*

L'ambiguïté évoquée tient dans le titre *SONNET, traduit de Uhland*. D'une part la mention "sonnet" brouille les pistes et masque la provenance réelle du poème. Pourquoi Sainte-Beuve met-il l'accent sur la forme, comme s'il s'agissait d'un poème français, alors que le titre original chez Uhland est *Les deux jeunes filles* ? D'autre part, la mention "traduit de Uhland", écrite en cursives gothiques, est une modélisation autonymique qui contredit l'effet 'naturalisant' de "Sonnet" en indiquant cette fois aussi bien l'origine du poème (et donc sa nature de *traduction*) que celle de l'auteur. Cette entrée en matière, quelque peu déroutante, est sans nul doute concertée. Elle trace les grandes lignes d'un programme de lecture que l'on peut définir comme 'hypertextualisant'²⁰. En témoignent le choix de l'alexandrin classique (on relève toutefois des alexandrins de facture plus 'romantique' dans le premier tercet), l'observance parfaite des règles du sonnet traditionnel et, bien entendu, de la rime. On peut s'étonner de tels choix d'écriture chez un écrivain qui a lui-même encouragé les poètes français à aller revisiter les auteurs du XVI^e siècle afin de renouveler l'expression poétique nationale. Sans doute Sainte-Beuve n'a-t-il pas perçu la simplicité immédiate du poème de Uhland parce qu'il a probablement travaillé à partir d'une traduction intermédiaire. Le critique suisse Edmond Egli émet même des doutes sur la connaissance de la langue allemande par Sainte-Beuve à cette date²¹. On ne peut, à nouveau, qu'enregistrer que traduire des auteurs dont on ignore la langue et les publier est un exercice très fréquent. Preuve *a fortiori* du peu de crédit (et de crédibilité) dont jouit la pratique de la traduction au sein même des meilleurs cercles littéraires et de l'indifférence que les créateurs, à de rares exceptions près comme Nerval, manifestent à son égard.

Les problèmes que pose la traduction poétique prennent une tout autre ampleur lorsque cette dernière doit suivre une ligne musicale²², comme dans le cas du Lied. Bien que *La Revue de Paris* ne soit en aucune façon une revue de musicologues, elle marque son intérêt pour la forme du Lied qui connaît à cette époque une grande faveur en France. Dans le numéro de mars-avril 1839, elle publie la partition de *Suleika*, poème tiré du *Divan* de Goethe et mis en musique par le compositeur allemand Meyerbeer sur des paroles françaises de Henri Blaze. Cette partition présente un grand intérêt car elle fait figurer côte-à-côte le texte de Goethe et sa traduction française.

J.W. v. GOETHE
SULEIKA

SULEIKA

Wie mit innigsten Behagen
Lied gewahr'ich deinen Sinn
Liebevoll scheinst du zu sagen
Dass ich ihm zur Seite bin.

*Avec quel nouveau délire
Lied je te chante aujourd'hui
plein d'amour tu sembles dire
que je suis auprès de lui*

Dass er ewig meingedenket
Seiner Liebe Seeligkeit
Immerdar der Treuen²³ schenket
Die ein Leben ihm geweiht (bis)

*qu'il répand sa douce flamme
et l'ardeur de ses amours,
aux pieds de la jeune femme
qui l'adore et pour toujours (ter)*

Ja mein Herz es ist der Spiegel
Freund worin du dich erblickst
Diese Brust wo Deine Siegel
Kuss auf Kuss herein gedrückt

*Mon coeur est l'eau cristalline
où tes traits sont retracés
et je garde en ma poitrine
comme un sceau de tes baisers*

Süßes Dichten, laute Wahrheit,
Fesselt mich in Sympathie !
Rein verkörpert Liebesklarheit
Im Gewand der Poesie (ter)

*vraie et douce fantaisie,
tu me berces dans tes bras
l'amour dans la poésie
s'est incarnée ici bas (ter)
(Traduit par Henry Blaze²⁴)*

La mesure du poème allemand est trochaïque (une accentuée suivie d'une sourde). Exemple : “**Ja** mein **Herz** es ist der **Spiegel/Freund** worin du **dich erblickst**”. La musique tient compte de cette alternance en attaquant la première syllabe du premier vers sur une noire pointée, équivalent mélodique de la longue “wie”. Même remarque pour **Behagen** (double croche pointée), **Lied** (noire tenue), **Sinn** (blanche). On retrouve dans les autres strophes du poème de Goethe les mêmes procédés utilisés quand il s'agit de souligner musicalement la partie accentuée du trochée. Notons également l'alternance - classique dans la poésie allemande - syllabe atone/ syllabe accentuée en fin de vers qui contribue à l'harmonie du phrasé et que Meyerbeer transpose musicalement en alternant lui-même les séquences double croche pointée-noire/blanche ou noire pointée.

On peut imaginer que le compositeur ayant à harmoniser un poème pour le chant se considère au service d'un tout intangible. Ici, pourtant, on a la preuve que le texte a été modifié pour servir la cause de l'expressivité musicale : le vers original “Liebevoll *du scheinst*²⁵ zu sagen” a été réécrit en “Liebevoll *scheinst du*²⁶ zu sagen”, afin que *du*, “tu” tombe sur la mesure accentuée - et donc plus dramatique - du trochée. Deux autres remarques, dont on ne sait s'il faut les interpréter dans le sens d'une volonté du compositeur ou comme simple négligence de copie : dans le deuxième quatrain, “Treuen” (fidèle) se substitue à “Fernen” (lointaine) de l'édition de référence, ce qui ne change rien au niveau métrique, mais qui contribue peut-être, par la notion de “distance”, à créer plus de ‘pathos’. Au deuxième vers de la troisième

strophe, “worin du dich erblickt” (verbe au passé) devient dans notre partition “worin du dich erblickst” (verbe au présent), le présent créant une nuance d’actualité amoureuse (le présent du souvenir ?).

Le traducteur français se voit, pour sa part, dans la situation de servir deux maîtres : le poète d’une part, et la ligne musicale choisie par le compositeur. Ce double carcan a le plus souvent amené les traducteurs à tout faire pour conserver la forme aux dépens du fond. On assiste dans la version française de certaines cantates de Bach, des chansons du *Faust* de Goethe à ce qu’Efim Etkind nomme une “destruction du cosmos”²⁷. Parfois même, comme le note Duméril à propos des Lieder de *Wilhelm Meister*, c’est le principe de substitution pure et simple qui est appliqué. On y trouve alors “une fade romance troubadour”²⁸ qui a le mérite de ‘cadrer’ avec la mélodie !

Henri Blaze n’est pas allé si loin ; on peut même dire que sa traduction rend compte ‘au moins’ de l’idée générale du poème de Goethe, déclinée avec un bonheur relatif, car si la forme se voit sauvegardée, on se rend bien compte cependant que c’est au prix de tout le discours intrinsèque au texte de Goethe. Cependant, on ne peut que noter l’effort notoire fait par le traducteur pour conserver en français les accents de l’original. Contraint par la ligne musicale, Blaze tente de recréer une mesure rythmique voisine de celle de l’original : “Avec **quel** nouveau **délire/Lied** je te **chante** aujourd’**hui/plein** d’amour tu **sembles dire/que** je **suis** **auprès** de **lui**”. Toutefois, si cette traduction semble restituer de manière assez fidèle le rythme de l’original, c’est au prix d’effets bien surprenants pour des oreilles françaises. Blaze est ainsi contraint de faire porter l’accent sur des syllabes qui n’ont aucune valeur logique (“avec”, “retracés”, “mon”, etc.), ou même sur des mots atones (“que”, “de”, “et”). Il lui a fallu pour ce faire plier le vers français à d’autres contraintes au nom de l’expression et de l’adéquation du texte avec la musique. Cet exercice d’assouplissement a toutefois été bénéfique, en faisant prendre conscience aux poètes qu’un vers français uniquement construit sur le rythme était quand même viable !

4) **Eléments pour l’évaluation d’un “transfert” poétique franco-allemand.**

En faisant connaître les poètes allemands au public français, les traducteurs de *La Revue de Paris* se font le moteur d’un véritable courant de ‘sympathie’ pour la sensibilité allemande en France. L’analyse de la création personnelle des poètes traducteurs à l’oeuvre dans cette revue parisienne confirme qu’aucun d’entre-eux n’est

sorti indemne de la fréquentation de ces nouvelles sources d'inspiration. A cette époque, la 'valeur ajoutée' de la référence allemande dans la littérature française est indiscutable. Elle est d'ailleurs explicitement soulignée comme telle à plusieurs endroits. C'est le cas des poèmes de Nicolas Martin, loués pour l'imprégnation de l' "esprit allemand" ²⁹ dans son écriture, ou de ceux de Henri Blaze dont une note indique "la grâce tout allemande de la pensée et de la forme" ³⁰. De façon plus fine, certains poèmes portent en épigraphe une citation de Goethe, de Schiller, rendant ainsi hommage à leur 'filiation'. De même, chez Xavier Marmier ³¹, l'introduction ponctuelle d'un mot allemand comme "Vergissmeinnicht" au coeur du texte français, est très significative. Elle est la marque d'un certain snobisme littéraire, tout en signalant un possible transfert culturel lexical en train de s'opérer de l'allemand vers le français. On en a la confirmation dans le dictionnaire de Littré où l'on voit figurer en bonne place le mot *vergissmeinnicht*, défini comme "la fleur magique, qui, dans une tradition mythique allemande, ouvre les rochers recelant les trésors, prononce elle-même cette formule, pour avertir celui qui s'en est servi, qu'en l'oubliant il court le risque de voir les rochers se refermer sur lui" ³². Inutile de préciser que ce mot a disparu depuis des dictionnaires de langue française ! Chez la plupart des auteurs toutefois, c'est le choix de motifs spécifiques qui témoigne du degré de perméabilité avec l'univers germanique. Plus rarement la forme poétique semble avoir profité de la fréquentation des poètes d'outre-Rhin.

Les collaborateurs de la revue, et notamment Xavier Marmier, portent un grand intérêt aux légendes et aux traditions populaires d'Allemagne. La 'poésie du peuple', en particulier, a su toucher en lui une corde sensible, qu'il exploite dans ses propres poèmes. En effet, dans une des livraisons de *La Revue de Paris*, Xavier Marmier publie un poème dont il est l'auteur, qui fait valoir son 'héritage' germanique :

LEGENDE D'ALLEMAGNE

Louis doit quitter sa jeune Claire,
Qui pleure en le voyant partir ;
Adieu, dit-il, adieu, ma chère,
Bientôt j'espère revenir.

Tiens garde cette violette,
Garde-la jusqu'à mon retour ;
C'est la fleur timide et discrète,
Le symbole de notre amour.

Et puis il part, et son voyage
Dure longtemps, oh ! bien longtemps.

La pauvre fille, avec courage,
Attend l'hiver et le printemps.

Il revient, il cherche sa Claire ;
Alors la violette, hélas !
Fleurit au bord du cimetière,
Et Claire dort un peu plus bas³³.

Chaque strophe repose sur des poncifs thématiques qui font penser au recueil *Des Knaben Wunderhorn* de Brentano et Arnim : séparation du couple d'amoureux avec promesse de se revoir, fleur donnée en souvenir, vaine attente de la jeune fille, retour du jeune homme qui ne retrouve qu'une tombe... On remarquera que Marmier s'est efforcé de créer dans son poème un ton de chanson 'populaire' qui se marque par des répétitions à valeur de refrains ("adieu, dit-il, adieu, ma chère", "son voyage/Dure longtemps, oh ! bien longtemps"), par des accents, notamment dans la troisième strophe : "La **pauvre fille, avec courage,/Attend l'hiver et le printemps**". Il est intéressant de remarquer ici qu'effectivement, il est possible de déceler un rythme de type iambique, même si, comme dans le cas de *Suleika*, les accents tombent ponctuellement de manière un peu anarchique. Ainsi, l'iambe imposerait au deuxième vers que le 'e' final du verbe "dure", que l'article atone "le" au quatrième vers soient prononcés, ce qui semble contredire la règle prosodique du français. Peut-être faut-il voir illustrée ici une autre tentative, consciente ou non, d'assouplir l'astreinte versificatoire française ?

La filiation germanique du poème *Claire* de Henri Blaze, placé sous le patronage d'une citation de Schiller est très nette. Cet épigraphe "Ich habe genossen das irdische Glück/Ich habe geliebt und gelebet" donne le ton d'un texte de 31 strophes à la physionomie hétérogène qui apparente alternativement le poème à l'élégie et à la chanson populaire. On ne peut que constater l'alternance de séquences narratives fluides (sizains en alexandrins réguliers et rimés) et de séquences proches du chant (quintils en vers hétérométriques de 6 et 4 syllabes) ; s'y intercalent deux strophes de 15 alexandrins, lorsque la tension dramatico-élégiaque du poème monte. Ces séquences plus longues sont de mise dans la lyrique d'outre-Rhin, comme en témoignent des oeuvres de Schiller (*Nénie*), Goethe (*Elégies romaines*), ou Hölderlin (*Patmos*). Il faut peut-être lire là un essai du poète, qui, ne l'oublions pas, a traduit la première intégrale du *Faust* de Goethe en 1840, pour introduire dans la poésie française un peu de cette diversité lyrique allemande qui peut faire cohabiter en un même texte des moments plus 'narratifs', des passages idylliques ou élégiaques et même des *Kunstlieder*.

Nicolas Martin a lui aussi essayé d'acclimater la poésie allemande dans ses propres poèmes. Il n'est peut-être pas un hasard que ses poèmes personnels accompagnent ses traductions de Uhland ; on y retrouve la même inspiration champêtre, la même attention portée au spectacle de la nature et des saisons :

“Cette aurore qui fit s’entr’ouvrir le bouton,
Et le brouillard épais d’où sort le frais vallon,
 Sous un rayon de flamme,
A dans mon coeur glacé fait éclore l’ardeur,
Le rêve dans ma tête, et l’espoir dans mon coeur,
Et cette chanson dans mon âme”³⁴

Cet extrait n'est pas sans rappeler la tonalité bucolique des “Frühlingslieder”³⁵ de Uhland, alors ressentie comme typiquement allemande en France. L'imprégnation germanique des vers de Martin est d'ordre essentiellement thématique, même s'il affectionne ces poèmes sous forme dialoguée que pratiquent également nombre de poètes allemands (*La Jeune Fille et la Mort* de Matthias Claudius). Peu d'audace, en revanche, en ce qui concerne la métrique, restée traditionnelle, et l'usage de la rime qui gêne souvent aux entourures le poète. Reste une profonde affinité personnelle avec l'écriture lyrique d'outre-Rhin qui confère à ses poésies originales une qualité souvent supérieure à celle de ses traductions. Mais il ne fait aucun doute que la fréquentation assidue de la poésie allemande a joué dans son cas le rôle d'une école d'écriture. Lui-même reconnaissait traduire des ballades allemandes dans le seul but de composer son poème *Louise*, un hymne tout entier consacré à la lyrique germanique.

On ne s'étonnera que davantage, devant cet aveu, de ce qui semble être l'annexion pure et simple sous son nom d'un poème de Friedrich Rückert³⁶. En recensant les Lieder et ballades allemandes traduits en français, E. Duméril mentionne sans s'y arrêter que l'ouvrage de N. Martin sur *Les poètes contemporains de l'Allemagne* (1844) contient un poème de F. Rückert dont le premier vers est : “Le printemps fugitif m’a soupiré : “Poète..., !””. Comment expliquer alors que l'on retrouve ce même vers dans le poème *Legs du printemps* publié sous le nom de Nicolas Martin dans *La Revue de Paris* ? Certes, le commentaire de Duméril sur cette traduction, “Alexandrins et octosyllabes alternés. Gracieux, classique, mais fort peu exact”, nous permet de comprendre qu'à première vue, il est difficile de reconnaître le poème de Rückert dans la ‘version’ plus ou moins autorisée de N. Martin. On peut en juger :

F. RÜCKERT
LIEBESFRUEHLING I, 2

Ich hab in mich gesogen
Den Frühling treu und lieb,
Daß er, der Welt entflohen,
Hier in der Brust mir blieb.

Hier sind die blauen Lüfte,
Hier sind die grünen Aun,
Die Blumen hier, die Düfte,
Der blühnde Rosenzaun.

Und hier am Busen lehnet
Mit süßem Liebesach
Die Liebste, die sich sehnet
Den Frühlingswonnen nach.

Sie lehnt sich an, zu lauschen,
Und hört in stiller Lust
Die Frühlingsträume rauschen
In ihres Dichters Brust.

Da quellen auf die Lieder
Und strömen über sie
Den vollen Frühling nieder,
Den mir der Gott verlieh.

Und wie sie, davon trunken,
Umblicket rings im Raum,
Bliht auch von ihren Funken
Die Welt, ein Frühlingstraum.

N. MARTIN
LEGS DU PRINTEMPS

*“Le printemps fugitif m’a soupiré : “Poète,
Hélas ! Je dois quitter ces lieux !
Mais je lègue à ton coeur mes frais bouquets de
fête,*

Et mon beau soleil radieux.

Je t’élis entre tous pour partager aux âmes

Mon intarissable trésor ;

*Mais souviens-toi surtout des enfants et des
femmes,*

Ces purs amants de mon ciel d’or ;

Et donne à la forêt, donne à la moindre branche

Qui va trembler aux froids autans,

*Donne à ta bien-aimée, alors que son front
penche,*

Un rêve embaumé de printemps ;

Afin que chacun t’aime, et que nul ne regrette

Un seul de mes rayons absents,

Lorsque mes rossignols et mes fleurs, ô poète !

Renaîtront plus doux dans tes chants !”

Erreur, oubli, ‘patronage’ non revendiqué, ou explication plus subtile ? Le texte de Rückert, s’il s’agit bien de lui, est *de facto* devenu l’oeuvre de N. Martin. Tout va d’ailleurs dans le sens d’une lecture ‘classique’ du poème allemand : prosopopée du printemps qui rappelle le ton de la poésie descriptive du XVIIIe siècle français, préciosité du style (“Mais souviens-toi surtout des enfants et des femmes./Ces purs amants de mon ciel d’or”, les “froids autans”), etc. La forme dialoguée, en particulier, confère au poème un ton théâtral que l’original allemand, tout en intériorisation et en intimisme, n’a pas. La dimension ‘amoureuse’, si présente chez Rückert, a ici laissé place à une évocation légère et parfumée. Fait symptomatique, le “Frühlingstraum” du poète allemand est devenu chez Martin “un rêve embaumé de printemps”... !

*
* *

L’attitude que ces ‘pionniers’ adoptent vis-à-vis de la poésie allemande est souvent ambiguë. Si le désir de faire connaître en France une production poétique encore trop ignorée l’emporte dans la majorité des cas, il n’est pas rare cependant

d'observer des phénomènes d'absorption, voire d'assimilation pure et simple du texte traduit dans l'oeuvre personnelle du traducteur. Cette réalité révèle que dans la première moitié du XIXe siècle, la conception que l'on se fait de la traduction demeure très vague et que la méconnaissance de la création lyrique allemande aidant, il n'est que trop facile de prendre impunément des libertés en s'attribuant la paternité de textes devenus souvent méconnaissables en traduction. *La Revue de Paris* nous offre ici un prisme révélateur de pratiques le plus souvent indécélables. Mais il n'est pas rare d'en retrouver encore quelques avatars dans d'autres productions éditoriales, anthologies, revues ou recueils poétiques d'auteurs français.

Le cas de *La Revue de Paris* retenu comme exemple de ligne éditoriale généraliste qui s'intéresse à l'Allemagne est sans doute le plus parlant de tous, et, en tout cas, un des plus féconds. Sa manière d'intégrer la lyrique d'outre-Rhin à des sujets d'actualité concrets nous renseigne indirectement sur les demandes d'un lectorat à cette époque de plus en plus curieux de tout ce qui vient du 'Nord'.

C'est à la lumière de ce type d'analyse que l'on pourra développer une nouvelle approche comparatiste permettant d'évaluer à un niveau macro et microscopique (thématique mais aussi formel, avec le renouveau des formes poétiques dans la poésie romantique, puis symboliste) le 'bagage poétique' allemand de la France des années 1830-1850, ainsi que le degré de transfert culturel repérable à tous les niveaux de la production poétique française. Par ce qu'elle nous apprend sur les attentes d'un espace culturel et les capacités d'accueil d'une langue prise à un point de son évolution, la traduction littéraire est un outil d'évaluation critique des transferts culturels de premier ordre, mais dont la portée réelle reste encore à découvrir.

Source : *Romanische Forschungen*, Klostermann, Frankfurt, 2/2004.

¹ Elle reprendra sa publication en 1851 avant d'être supprimée par le Second Empire en 1858.

² On retrouve le nom de Loève-Veimars, mais aussi ceux de Philarète Chasles (journaliste et critique littéraire qui inaugurerait en 1841 la chaire de littératures étrangères septentrionales au Collège de France) et d'Amédée Pichot (fondateur de la *Revue Britannique* et collaborateur de l'éditeur Ladvocat, à qui l'on doit la publication de plusieurs auteurs allemands en français).

³ Dr Véron, prospectus de la revue, 1829, T. 1, p. IV.

⁴ Saint-Marc Girardin, "Souvenirs et réflexions sur l'Allemagne", in *Revue de Paris*, mai-juin-juillet 1830 ; Xavier Marmier, "Traditions d'Allemagne", in *Revue de Paris*, janvier-février 1837.

⁵ A. Monchoux, *L'Allemagne devant les lettres françaises*, Fournié, Toulouse, 1953.

⁶ Philarète Chasles, "H. Heine", mars-avril 1835. Heine y est décrit comme "inanalysable", d'où le conseil du critique : "achetez ses livres et apprenez l'allemand" !

⁷ Henri Blaze in *Revue des Deux-Mondes*, 1835, Tome 4, p. 131.

- ⁸ “Le Lied. Période populaire. Période littéraire. Klopstock. Bürger. Schiller. Goethe. Uhland. Wilhelm Müller”, anthologie publiée in *Revue des Deux-Mondes*, Tome 3, 1841, p. 821 et sq.
- ⁹ Edmond Duméril, *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France*, Champion, Paris, 1933, p.195.
- ¹⁰ Nicolas Martin, *Les Poètes contemporains de l'Allemagne*, Renouard, Paris, 1846.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² C'est nous qui soulignons.
- ¹³ Hippolyte Babou, “Les revenants littéraires : M. Emile Deschamps”, in *Revue de Paris*, janvier-février 1844, Tome 26, p. 273-286.
- ¹⁴ *Revue de Paris*, juillet-août 1834, Tome 7-8, p. 257.
- ¹⁵ A deux vers longs (alexandrins à rimes plates) aux places 1-2 et 4-5 de la strophe succèdent deux vers courts rimant ensemble (demi-alexandrins) à la place 3 et 6 de la strophe.
- ¹⁶ Et qui annonce notamment les difficultés de la traduction en français de Hölderlin ou Heidegger au XXe siècle, voire ses contresens. Cf. Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Verdier, Paris, 2001.
- ¹⁷ L'expression est d'Apollinaire. Cité par H. Meschonnic, *Poétique du Traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 131.
- ¹⁸ Voir l'article de J. Lambert, “Translated literature in France, 1800-1850”, in *The Manipulation of literature*, éd. Theo Hermans, Croom Helm, London, 1985, p. 149-163.
- ¹⁹ *Revue de Paris*, Juillet-août 1840, Tome 19, p. 133.
- ²⁰ Le mot est de Barbara Folkart. Voir B. Folkart, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Editions Balzac, Montréal, 1991.
- ²¹ E. Egli, *Schiller et le romantisme français*, Paris, 1927. Cité par E. Duméril, *op. cit.*, p. 35.
- ²² Voir l'article de L. D'Hulst, “*Erkönig* en français : une traduction intersémiotique par A. Van Hasselt et J.B. Rongé” in *Textyles*, n°17-18, Ed. Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 126-138.
- ²³ Une autre version porte “Fernen” au lieu de “Treuen”.
- ²⁴ *Revue de Paris*, mars-avril 1839, “SULEIKA”, Lied de Goethe, mis en musique par Giacomo Meyerbeer, traduit en français par H. Blaze. (non paginé)
- ²⁵ C'est nous qui soulignons.
- ²⁶ C'est nous qui soulignons.
- ²⁷ E. Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'homme, Lausanne, 1982, p. 31.
- ²⁸ E. Duméril, *op. cit.*, p. 267.
- ²⁹ N. Martin, “Sonnets et chansons”, in *Revue de Paris*, juillet-août 1840, Tome 19, p. 133.
- ³⁰ H. Blaze, “Poésies”, in *Revue de Paris*, mars-avril 1842, 4e série, Tome 4, p. 280.
- ³¹ X. Marmier, *Lettres sur l'Islande et poésies*, Delloye, Paris, 1844, p. 396.
- ³² E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1877.
- ³³ X. Marmier, “Légende d'Allemagne”, in *Revue de Paris*, novembre-décembre 1840, Tome 24, p. 121.
- ³⁴ *Revue de Paris*, novembre-décembre 1840, Tome 24, p.195-196.
- ³⁵ Cf. *Frühlingsahnung* : “O sanfter, süßer Hauch !/Schon weckst du wieder/Mir Frühlingslieder,/Bald blühen die Veilchen auch” (in *Gedichte*, Band 1, C.Winkler, Heidelberg, p.31).
- ³⁶ *Revue de Paris*, juillet-août 1840, Tome 19, p. 133. Il s'agirait en fait du poème “Liebesfrühling” de F. Rückert.