

Les « taches blanches » dans la cartographie de la traduction : œuvres jamais ou peu traduites, traductions sans succès d'œuvres prestigieuses

JÖRN ALBRECHT

DOI : <https://doi.org/10.31577/WLS.2021.13.3.8>

Ci sono dei confini al di là dei quali non è permesso andare.
Dio ha voluto che su certe carte fosse scritto. Hic sunt leones.

Umberto Eco (1980, 482)

Jorge da Burgos, un des protagonistes du roman *Le nom de la rose* d'Umberto Eco, est convaincu qu'il y a des phénomènes qui échappent à toute investigation légitime. L'inscription *hic sunt leones* à laquelle il se réfère se lit sur quelques anciennes cartes géographiques d'Afrique, marquant des zones laissées en blanc, zones inexplorées et considérées comme dangereuses. Le but de la présente contribution est précisément l'exploration de zones de ce genre dans un autre domaine. Les historiographes de la traduction ont fait de grands efforts pour identifier les traductions d'œuvres plus ou moins célèbres, les passer au crible et en donner des descriptions précises qui impliquent assez souvent des jugements de valeur. L'histoire de la traduction est – à quelques exceptions près – une histoire des succès, une histoire des traductions qui ont eu un certain écho dans le monde du livre. Ce qui nous intéresse ici, ce sont, au contraire, les échecs et les lacunes qu'on peut constater dans ce domaine, sujet d'investigation dangereux dans la mesure où il se prête à des spéculations hasardeuses.

Pourquoi certaines œuvres, considérées comme partie intégrante de la littérature d'origine, ont-elles trouvé un écho modeste ou pratiquement nul auprès des lecteurs d'autres langues ? Est-ce dû à des caractéristiques intrinsèques des œuvres en question ou, du moins partiellement, à des réactions imprévisibles du marché de la traduction ? Y a-t-il une production littéraire qui se prête moins à la traduction qu'une autre, ou est-ce que les traducteurs, avec leurs prédilections et aptitudes spécifiques, ont une influence, assez souvent sans le vouloir, sur le bilan des échanges entre les différentes littératures ? Au centre de cet exposé se trouveront la tragédie classique française et quelques auteurs allemands, appréciés par les germanophones mais peu connus ailleurs.¹

LA TRAGÉDIE FRANÇAISE CLASSIQUE ET SA RÉCEPTION DANS D'AUTRES PAYS, NOTAMMENT DANS LE MONDE GERMANOPHONE

To an educated Frenchman it is a self-evident truth that Corneille and Racine are among the master poets of the world. [...] Outside France the enjoyment of Corneille and Racine is generally reserved to individual poets and scholars. [...] No body of work of comparable importance and intrinsic splendor has been so parochial in its field of action. This cannot be a matter only of poor translation.

George Steiner (1996, 45–46)

Dans le cas de la tragédie française classique il ne s'agit pas d'un manque de traductions, mais plutôt d'un « transfert culturel » imparfait. Une chercheuse allemande a identifié dans sa thèse une centaine de traductions allemandes des œuvres de Racine (Fingerhut 1970). Mais il n'y a pas de « Racine allemand ». Le recueil Georg Büchmann, qui contient l'inventaire des citations plus ou moins courantes dans les milieux germanophones cultivés, reproduites dans les langues originales, cite des phrases célèbres d'un grand nombre d'auteurs français de François Villon jusqu'à Paul Verlaine ; pourtant, en ce qui concerne le « siècle classique », on n'y trouve qu'un certain nombre de citations de Molière, mais pas une seule de Corneille ou de Racine (1961).

Devant un tel constat, il faut distinguer deux sortes de raisons : celles qui tiennent à des caractéristiques intrinsèques des œuvres en question, et celles qui sont en rapport avec le monde de la traduction, plus précisément avec les mécanismes du transfert culturel par voie de traduction.

Les caractéristiques des tragédies du siècle classique ont été décrites très souvent, il suffit de rappeler ici quelques-uns des stéréotypes les plus utilisés par la critique :

1. Poèmes sur scène, le caractère déclamatoire de l'élocution des protagonistes :

O rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ? (Corneille 1974, *Le Cid*, I, 4)

Un vieillard, qui réagit avec tant d'ornements rhétoriques à une gifle reçue par un adversaire plus jeune, ne laisse aucun doute aux spectateurs : on est bien « au théâtre ». C'est un « effet d'aliénation » plus subtil que ceux préconisés par Bertold Brecht. Seulement, il n'est pas sûr que les spectateurs d'autres pays avec une tradition théâtrale différente apprécient des déclamations ostentatoires de ce genre sur scène. Un traducteur qui veut maintenir le caractère oratoire de la pièce devrait, éventuellement, se résigner à produire une traduction pour lecteurs au lieu d'une traduction théâtrale proprement dite.

2. Style décoloré, vocabulaire abstrait :

On a souvent attiré l'attention sur le caractère extrêmement restreint du vocabulaire de Racine : une femme occupant un rang plus haut dans la généalogie du protagoniste est appelée « mère », qu'il s'agisse d'une tante ou d'une grand-mère – désignations « indignes » d'apparaître dans une tragédie. Dans une de ses lettres Racine s'étonne de la richesse du vocabulaire d'Homère : « [I] [i. e. Homère] est exact

à décrire les moindres particularités [...] ; le latin est plus réservé, et ne s'amuse pas à de si petites choses [...], encore plus la langue française, car elle fuit extrêmement de s'abaisser aux particularités. »²

C'est une confusion typique entre la notion de « langue » et celle de « tradition discursive », comme on dirait aujourd'hui. La « langue française » dont parle Racine est le style français qu'il préfère. Et ce n'est même pas le style des autres auteurs du siècle classique, comme l'a très bien vu Gustave Lanson : « Le *Dictionnaire* académique vaut pour Racine : il est trop pauvre pour Molière et pour La Fontaine, qui ont besoin de signes moins éloignés et moins dépouillés des sensations naturelles » ([1894] 1964, 410).

Le « caractère abstrait » des vers raciniens conduit assez souvent à un manque de compréhension immédiate, leur confère un caractère cryptique :

Assez dans les forêts mon oisive jeunesse
Sur des vils ennemis a montré son adresse (Racine 1960, *Phèdre*, v. 933).

De quoi s'agit-il ? Dans un cours donné par l'auteur de ces lignes, même les étudiants français avaient des difficultés à donner une explication. Depuis toujours, les traducteurs ont tendance à « éclaircir » des passages « obscurs ». Friedrich Schiller, dans sa traduction de *Phèdre*, ne laisse aucun doute sur le fait qu'Hippolyte se plaint d'avoir gaspillé son temps à la chasse pendant sa jeunesse :

Zu lange schon hat meine müß'ge Jugend
Sich an dem scheuen Wild versucht (1992).

Certains théoriciens de la traduction sont d'avis que l'éclaircissement de passages obscurs est un mérite, voire un devoir du traducteur. Cela vaut sûrement pour les textes d'ordre pratique. Mais quand il s'agit d'un texte littéraire, le vrai mérite du traducteur est celui de maintenir l'« obscurité », de reproduire le caractère cryptique d'un passage dans une traduction. Wilhelm Willige, un professeur de lycée peu connu, a trouvé une solution qui reproduit l'obscurité :

In den Wäldern erwies meine müßige Jugend
An niedrigen Feinden genug ihre Tugend (1956).

Simon Werle, l'auteur des traductions les plus récentes de Racine, évite également de s'exprimer de façon trop explicite :

Lange genug hat meine Jugend in den Wäldern
An zu gemeinen Feinden ihre Kraft erprobt (1986).

Même si l'on ne partage pas les opinions des maîtres « poststructuralistes » en matière de littérature, on va tout de même approuver Roland Barthes quand il constate que pour Racine, surtout dans le cas de *Phèdre*, l'acte de parole en lui-même est beaucoup plus important que le « sens » communiqué : « *Phèdre* : Dire ou ne pas dire. Telle est la question. C'est ici même l'être de la parole qui est porté sur le théâtre : la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle ; car l'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l'amour de *Phèdre* que son aveu » (1963, 109).

Quant aux problèmes extrinsèques, problèmes en rapport avec le monde de la traduction, ils commencent avec des questions de métrique. Le vers de la tragédie classique, l'alexandrin, est plus qu'un ornement dont on pourrait se passer au besoin, c'est une partie intégrante des œuvres. Les traducteurs qui suivent l'ancienne règle selon laquelle il faudrait substituer le vers national de l'original par les vers nationaux des langues cibles respectives produisent plus qu'un simple « déguisement » ; une opération de ce genre entraîne une perte presque totale. Un seul exemple :

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !
Quelle importune main, en formant tous ces nœuds
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux ? (Racine 1960, *Phèdre*, v. 157–160)

Wie diese schweren Hüllen auf mir lasten,
Der eitle Prunk. Welche ungebetne Hand
Hat diese Zöpfe künstlich mir geflochten,
Mit undankbarer Mühe mir das Haar
Um meine Stirn geordnet? (1992)

Questi vani ornamenti, Questi veli mi pesano!
Quale mano importuna, Con tutti questi nodi,
M'ha ammuchiato i capelli sulla fronte ? ([1950] 1990)

Faudrait-il donc traduire les classiques français en recourant à des alexandrins allemands ou italiens ? Entreprise ingrate, car l'accent tonique des deux langues, en combinaison avec un vers si fortement structuré, génère une surdétermination métrique qui fait rire au lieu d'émouvoir.

La raison décisive de l'échec de la canonisation de la tragédie classique française dans les pays germanophones est pourtant complètement extérieure aux caractéristiques des œuvres elles-mêmes. Elle est due à une « politique de traduction » ciblée, organisée par nul autre que Gotthold Ephraim Lessing, *magister elegantiarum* de la scène littéraire allemande dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Selon lui, pour développer la littérature allemande, on devait recourir à Shakespeare plutôt que de suivre le modèle des classiques français : « Si les chefs-d'œuvre de Shakespeare avaient été traduits, avec quelques légères modifications, à nos Allemands, je sais avec certitude que cela aurait été de meilleure conséquence que de leur avoir fait connaître si bien Corneille et Racine » (Lessing [1799] 1996, Vol. V, 72).³

Ce conseil de Lessing a été largement suivi ; le modèle français fut rejeté en faveur du théâtre élisabéthain. C'est seulement vers la fin de l'époque classique, en plein cœur du romantisme, que les traducteurs, et parmi eux des auteurs remarquables, retrouvèrent de l'intérêt pour les œuvres de Racine. C'était trop tard pour une canonisation de l'auteur ou pour la genèse d'une traduction « canonique » comme celle de Shakespeare par Friedrich Schlegel et Ludwig Tieck.

Bien que la renommée des auteurs classiques soit également un peu fanée dans la France actuelle, on en trouve des traces de vitalité à des endroits inattendus :

Et pour ces mots, Seigneur, je vous ai vu pâlir,
Vous qui naguère encore dominiez votre Empire,
Le parcourant vainqueur d'une mine sereine
Sans jeter un regard au soldat dans la peine (Vargas 2006, 149).

Non, ce n'est pas Racine. Ce sont les mots que Frédérique Audouin-Rouzeau alias Fred Vargas met dans la bouche du héros d'un de ces romans policiers ; un commissaire originaire des Pyrénées, qui se révolte, dans un monologue intérieur, contre un chef désagréable. Il est vrai que, pendant toute son enfance, sa grand-mère l'avait martyrisé en lui récitant des vers de Racine.

LA LITTÉRATURE ALLEMANDE : CENDRILLON PARMIS LES LITTÉRATURES EUROPÉENNES ?

He [i.e. George Steiner] is, for example, always interesting on the subject of translation into German, but says little or nothing about translations *out of* German, which, with interesting exceptions, are generally as unsuccessful as the first group are successful.

Robert M. Adams (1976, 834)

Pour le Moyen Âge et le début de l'ère moderne, les historiens de la traduction distinguent deux types de traduction : la traduction « verticale », c'est-à-dire faite à partir des langues classiques vers les langues vernaculaires et vice versa, d'un côté, et la traduction « horizontale », c'est-à-dire entre deux langues vernaculaires, de l'autre. Comme en témoigne Cervantès dans un passage célèbre de son *Don Quichotte*, la traduction horizontale était considérée comme une sorte d'enfantillage qui n'exigeait aucune préparation particulière :

[L]a traduction de langues faciles, ne fait pas preuve d'ingéniosité ou d'éloquence, tout comme celui qui traduit ou celui qui copie un papier d'un autre papier. Mais de ce fait je ne veux pas déduire que cette activité de traduction ne soit pas louable, car l'homme pourrait s'occuper de choses pires (2004, *Don Quijote*, II, 62).⁴

À partir du XVI^e siècle, les langues vernaculaires vont gagner du prestige. On assiste à une ascension successive des grandes langues européennes au rang de langues « prestigieuses » qui ont produit des œuvres dignes d'être traduites. En tête de cette procession lente vers le Parnasse se trouve le toscan (identifié plus tard avec l'italien) avec Pétrarque et Boccace – Dante n'était connu que par quelques spécialistes. Par la suite ce sont les grands auteurs castillans du *Siglo de Oro* qui ont pu prétendre à une place au panthéon, suivis des classiques français du XVII^e siècle. Du fait de la médiation française et surtout celle de Voltaire, la littérature anglaise – pas seulement dans le domaine des belles lettres – attire l'attention des gens cultivés en Europe. On a même parlé d'anglomanie – un phénomène que Voltaire qui, contrairement à ses confrères, avait une bonne connaissance de l'anglais, essayait d'endiguer à la fin de sa vie. À partir du succès considérable du *Werther* de Goethe, la littérature allemande se prépare, timidement, dans la première moitié du XIX^e siècle, à trouver sa place parmi les grandes littératures européennes. Elle est vite rattrapée par les littératures scandinaves et surtout par la littérature russe, qui envahit littéralement l'Europe entière, parfois même à l'aide de traductions médiocres. À l'exception d'auteurs comme Thomas Mann et Franz Kafka, des cas spécifiques qui mériteraient une étude à part (v. par ex. Albrecht 2020), beaucoup d'auteurs, très appréciés par les germanophones cultivés, ont trouvé un écho modeste en dehors des pays de langue allemande : Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), Novalis (Friedrich von Hardenberg), Adalbert Stifter, Eduard Mörike, Theodor Storm, Wilhelm Raabe, pour ne citer que quelques

noms ont été très peu traduits (cf. Albrecht et Plack 2018, 371 sq.). On ne peut pas se défendre de l'impression que certains auteurs de langue allemande se plaisent à servir aux lecteurs une « cuisine maison » qui se révèle indigeste pour la plupart des étrangers. Il semble indiqué de réfléchir un peu sur la question de savoir si tout ce qui est difficile à digérer est nécessairement « intraduisible ».

LE FAIT D'ÊTRE « INTRADUISIBLE » – UN CRITÈRE DE VALEUR LITTÉRAIRE ?

Es ist ein böses Zeichen, wenn ein Autor ganz zu übersetzen ist, und ein Franzose könnt' es so ausdrücken: ein Kunstwerk, das einer Übersetzung fähig ist, ist keiner wert.

Jean Paul ([1813] 1975, vol. 9, 352 – 353)⁵

Johann Paul Friedrich Richter alias Jean Paul, qui, malgré sa distance critique vis-à-vis de la culture française, a choisi un pseudonyme qui, du moins en Allemagne, fait vaguement penser à un auteur français, possédait toutes les qualités pour surprendre non seulement les étrangers, mais également ses contemporains allemands : « Je l'ai trouvé à peu près comme je m'y attendais : étrange comme quelqu'un qui est tombé de la lune, plein de bonne volonté, et vivement enclin à voir les choses en dehors de lui, mais pas avec l'organe avec lequel on voit. »⁶ Ainsi le décrit Schiller à son ami Goethe, après avoir rendu visite à Jean Paul en Franconie. Dans son roman *Siebenkäs* (sept fromages)⁷, auquel celui-ci travaillait à cette époque, il décrit effectivement des visions qu'on ne perçoit qu'avec des yeux intérieurs :

Wenn man in der Kindheit erzählen hört, daß die Toten um Mitternacht, wo unser Schlaf nah an die Seele reicht und selber die Träume verfinstert, sich aus ihrem aufrichten, und daß sie in den Kirchen den Gottesdienst der Lebendigen nachäffen: so schaudert man der Toten wegen vor dem Tode; und wendet in der nächtlichen Einsamkeit den Blick von den langen Fenstern der stillen Kirche weg [und fürchtet sich, ihrem Schillern nachzusehen, ob es wohl vom Monde niederfalle] (Jean Paul 1975b, 271).

Lorsque, dans l'enfance, on nous raconte que vers minuit, à l'heure où le sommeil atteint notre âme de si près, les songes deviennent plus sinistres, les morts se relèvent, et, dans les églises solitaires, contrefont les pieuses pratiques des vivants, la mort nous effraie à cause des morts. Quand l'obscurité s'approche, nous détournons nos regards de l'église et de ses noirs vitraux [...]⁸.

Avec ces mots commence le premier « Blumenstück » (morceau fleuri) du roman qui a rendu célèbre son auteur :

Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab, daß kein Gott sei

Discours du Christ mort proclamant du haut de l'univers qu'il n'y aurait pas de Dieu

La traduction française assez libre est celle de Charles de Villers (1765–1815). Mme de Staël l'a intégrée, avec des petites modifications, sous le titre *Un songe* dans le deuxième volume de son livre *De l'Allemagne*. Chez Jean Paul le songe du protagoniste, dans lequel il est licite de reconnaître l'*alter ego* de l'auteur, trouve un *happy ending* : le rêveur se réveille, le soleil brille, les oiseaux chantent, et peu à peu il retrouve sa croyance en Dieu. Mme de Staël a supprimé cette fin conciliante, transformant

ainsi le récit d'une crise de foi en manifeste d'athéisme. L'omission d'un passage est le moyen le plus simple pour manipuler le sens d'un texte. Dans le cas présent, l'omission de la fin transforme le récit d'une crise de foi en manifeste de l'athéisme.

La traduction française du titre du « morceau fleuri » est plus récente. Elle évite, théologiquement correcte comme le titre original, de parler de l'« existence » de Dieu. Le Dieu chrétien est un Dieu créateur qui est à l'origine de l'existence. S'il existait, il ne serait plus créateur mais créature.

Passons maintenant à un autre ouvrage qui est peut-être « trop allemand » pour trouver des lecteurs en dehors du monde germanophone : le roman, ou plus précisément, le long récit *Die Akten des Vogelsangs* de Wilhelm Raabe. Le seul titre, *Les dossiers du Vogelsang*, n'est pas susceptible d'attirer l'attention du lecteur moyen. « Vogelsang » est le nom d'un lotissement situé à la périphérie d'une ville du nord de l'Allemagne, dans une région où une colline de cinquante mètres de haut est appelée « montagne ». L'un des protagonistes, le seul à avoir « réussi » selon les normes bourgeoises, est un fonctionnaire expérimenté qui « archive les dossiers », c.-à-d. l'histoire du Vogelsang, comme il s'en explique ironiquement :

So bringe ich es zu den Akten, wie der Vogelsang sprach, indem ich hundert Worte in eines ziehe, während der Schnee der heutigen Winternacht unablässig weiter herabrieselt. Und ich muss dabei die linke Hand übers Auge legen, während ich schreibe; als ob mir die Sonne zu hell und blendend drauf läge. Es ist nicht das und ist es doch. Was trübt das Auge mehr als der Blick in verblichenen Sonnen- und Jugendglanz? (Raabe [1895] 1976, 110)]

Ainsi j'enregistre dans mes dossiers, comment le Vogelsang (chant des oiseaux) s'est fait entendre, en rassemblant cent mots en un seul, tandis que la neige de la nuit d'hiver continue à tomber sans cesse. Et je dois mettre ma main gauche sur mon œil lorsque j'écris, comme si le soleil y était trop fort et aveuglant. Ce n'est pas ça, et pourtant ça l'est. Qu'est-ce qui trouble plus l'œil que la vue de l'éclat terni du soleil et de la jeunesse ?

C'est précisément de cela qu'il s'agit, l'évocation de la jeunesse irrémédiablement perdue de trois personnes très différentes. L'histoire commence par la mort du personnage principal, mais ne se développe pas ensuite sous la forme d'un flash-back chronologique, mais est reconstituée à l'aide d'une technique de mosaïque qui nous est aujourd'hui familière grâce aux films, mais qui exigeait beaucoup des capacités de compréhension des lecteurs contemporains.

Deux particularités rendent le texte particulièrement difficile à manier pour les traducteurs : les multiples références intertextuelles au sens large du terme et les réflexions constantes sur la langue dans laquelle le texte est écrit. Un exemple de chacun des deux cas suffira :

Mit allen den Vorzügen und Tugenden begabt, die Ophelia aufzählt und von denen der dänische Prinz so schlechten Gebrauch machte, ging er [der Protagonist] wahrlich nicht von « Wittenberg » nach den Vereinigten Staaten von Nordamerika und später seines Weges weiter (Raabe [1895] 1976, 111).

Doté de tous les avantages et de toutes les vertus qu'Ophélie énumère et dont le prince danois fait un si mauvais usage, il [c'est-à-dire le protagoniste] n'est vraiment pas allé de « Wittenberg » aux États-Unis d'Amérique du Nord et plus tard a continué son chemin.

« Es ist unheimlich warm bei dir, Velten! »

« Gemütlich! ... Deutsch gemütlich, was? Ihr habt ja den Ausdruck, macht den Anspruch darauf, ihn in der Welt allein zu haben, also bleib auch du ganz ruhig bei ihm [...] » (Raabe [1895] 1976, 164)

« Il fait incroyablement chaud chez vous, Velten ! »

« Gemütlich » ! ... l'allemand gemütlich, hein ? Vous avez l'expression, après tout, vous réclamez de l'avoir seul dans le monde, donc toi aussi, tu peux bien rester avec lui [...] »

La chaleur dont il est question ici n'est pas le fruit du hasard. Le héros de l'histoire est en train de brûler progressivement tout le mobilier de la maison de ses parents dans le four et de faire ainsi oublier définitivement cette jeunesse inoubliable.

Deux poèmes de Goethe jouent un rôle important dans le déroulement de l'intrigue. Le premier, une œuvre juvénile adressée à son ami Berisch, est cité et commenté à maintes reprises. Il recommande l'équanimité comme garantie contre une sensibilité excessive:

Sei gefühllos! / Ein leichtbewegtes Herz / Ist ein elend Gut / Auf der wankenden Erde

Sois insensible ! / Un cœur trop facilement ému est un bien misérable sur la terre chancelante.

Le second est tiré des « Theatergedichte », qui datent d'une époque tardive de la vie de son auteur ; il décrit sur un ton mesuré que le destin nous confronte avec des faits immuables et définitifs, après lesquels il ne peut plus y avoir de « Life must go on ».

Hier ist der Abschluß! Alles ist getan, / Und nichts kann mehr geschehn! Das Land, das Meer, / Das Reich, die Kirche, das Gericht, das Heer, / Sie sind verschwunden, alles ist nicht mehr!

Voici l'achèvement ! Tout est fait, / Et rien ne peut plus arriver ! La terre, la mer, / L'empire, l'église, la cour, l'armée, / Ils sont partis, tout est fini !

Le bourgeois réaliste Raabe, qui ne voulait nullement se considérer comme un « auteur classique », ne peut s'empêcher de rendre hommage au « prince des poètes » de Weimar. Bien que la citation soit prise très au sérieux par Raabe ou par l'auteur, citation que seul un bon connaisseur des œuvres de Goethe était capable de trouver, il reste également l'humoriste mordant que l'on connaît de ses romans. Après la citation, le narrateur affirme, que le destin réduit tous les efforts pour le bonheur et la gloire au niveau des sentiments d'un dentiste « qui a lui-même mal aux dents » (Raabe [1895] 1976, 120).

Les historiens de la littérature et de la traduction ont souvent commenté l'impact limité qu'un certain nombre d'auteurs estimés dans le monde germanophone ont eu sur les littératures européennes voisines. Parfois, des raisons linguistiques sont invoquées pour expliquer les difficultés à surmonter les frontières culturelles :

Ce sont précisément des poètes d'une profondeur et d'une idiosyncrasie incomparables, tels que Hölderlin, Eichendorff ou Stifter, qui n'ont pas réussi à susciter des interactions avec les pays non germanophones parce que leurs liens avec la sonorité et la richesse de relations de la langue allemande sont trop importants pour permettre une traduction satisfaisante (Weber 1996, 7).⁹

Ici, la modestie résignée entre dans une alliance peut-être « typiquement allemande » avec l'arrogance : « Lorsque la littérature allemande est lue avec intérêt en dehors de l'Allemagne, il y a généralement un malentendu et l'essentiel n'est pas vu ou pris en compte. Stifter, Eichendorff, Mörike sont impensables traduits en anglais » (10).¹⁰ On se demande ce que l'auteur attend d'une traduction (Albrecht 1998, 329).

CONCLUSIONS

Ailleurs, l'auteur de ces lignes a présenté son idée de la traductologie comme un bâtiment à trois étages : technique de traduction, stratégie de traduction, marché de la traduction. La technique de traduction concerne le domaine purement linguistique, la stratégie de traduction concerne les choix linguistiques que le traducteur doit faire dans les limites de ce qui est linguistiquement possible par rapport à ce qui doit être atteint par la traduction, et le marché de traduction comprend tout ce qui est lié à la traduction en tant qu'activité organisée (Albrecht 2020, 136).

Ces trois niveaux sont responsables de l'absence presque totale et de l'échec de certaines traductions, et pas seulement le niveau purement linguistique, comme l'entend Horst Weber. La stratégie de traduction est au moins aussi importante. Ainsi, quelques années avant que Schiller ne se lance dans la traduction de *Phèdre*, il écrit à Goethe au sujet de la traduction des classiques français : « Si l'on détruit la manière dans la traduction [c'est-à-dire les tragédies classiques françaises], il reste trop peu d'humanité poétique, et si l'on conserve la manière et cherche à affirmer les mérites de celle-ci dans la traduction, on effraie le public. »¹¹

Dans ce cas, une traduction dans le langage de la traductologie moderne est suffisante : si l'on traduit de manière trop rapprochée, on obtient un résultat dénué d'intérêt, mais si l'on traduit de manière artistiquement aliénante, on obtient un résultat « illisible » – du moins pour le grand public.

Les coïncidences du marché de la traduction sont peut-être encore plus importantes. Certaines œuvres manquent de traductions non parce qu'aucun traducteur n'était disponible, mais parce qu'aucun éditeur ne s'est intéressé à elles. Un connaisseur du marché l'a bien vu :

Mais comme les esclaves salariés du tiers-monde, il [scil. le traducteur] se trouve dans une dépendance pré-industrielle vis-à-vis de son éditeur, dont le pouvoir sur le marché détermine souvent le succès d'une traduction plus que l'argument linguistique le plus abouti. Et une fois que le traducteur a cédé son produit, celui-ci circule de manière presque arbitraire à travers les marchés et les époques ; à ce jour, les éditeurs se livrent à un commerce de recyclage des traductions, souvent sans verser de droits de recyclage pour celles-ci (Utz 2007, 26).¹²

Nous espérons que cette brève contribution encouragera d'autres personnes à entreprendre des recherches plus approfondies sur les lacunes dans le domaine des traductions. Il reste encore de nombreux « taches blanches » qui mériteraient d'être explorés.

NOTES

- ¹ Pour plus de détails v. Albrecht et Plack 2018.
- ² Cité d'après Vossler 1948, 150.
- ³ « Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und dem Racine so bekannt gemacht hat. »
- ⁴ « [E] traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio de traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre. »
- ⁵ « C'est un mauvais signe lorsqu'un auteur peut être entièrement traduit, et un Français pourrait l'exprimer de la même façon : une œuvre d'art qui peut être traduite ne mérite pas de l'être. »
- ⁶ Lettre de Schiller à son ami Goethe du 28 juin 1796 cité d'après Schweikert 1986, 315 : « Ich habe ihn ziemlich gefunden wie ich ihn erwartete: fremd wie einer der aus dem Mond gefallen ist, voll guten Willens und herzlich geneigt, die Dinge außer sich zu sehen, nur nicht mit dem Organ, mit dem man sieht. »
- ⁷ Le titre complet suffit à caractériser le genre : *Blumen-, Frucht-, und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* (Fleurs, fruits et épines ou vie conjugale, mort et mariage de l'avocat des pauvres F. St. Siebenkäs).
- ⁸ Le passage entre crochets a été coupé par le traducteur français Charles de Villers (Staël 1968, 70).
- ⁹ « Gerade Dichter von unvergleichlicher Tiefe und Eigenart der Aussage wie Hölderlin, Eichendorff oder Stifter haben im außerdeutschen Sprachraum keine Wechselwirkungen hervorgerufen, da ihre Bindungen an Klanglichkeit und Beziehungsreichtum der deutschen Sprache zu groß sind, um eine befriedigende Übersetzung zu erlauben. »
- ¹⁰ « Wenn deutsche Literatur außerlandes mit Interesse gelesen wird, dann ist meistens ein Mißverständnis dabei und das Wesentliche wird nicht gesehen oder beachtet. Stifter, Eichendorff, Mörike sind ins Englische übersetzt undenkbar. »
- ¹¹ « Wenn man in der Übersetzung [i.e. des tragédies classiques françaises] die Manier zerstört, so bleibt zu wenig poetisch Menschliches übrig, und behält man die Manier bei und sucht die Vorzüge derselben auch in der Übersetzung geltend zu machen, so wird man das Publikum verscheuchen. » Lettre du 15 octobre 1799, cité d'après Ott 1962, 201 sq.
- ¹² « Doch wie die Lohnsklaven der dritten Welt findet er [scil. le traducteur] sich in einer vorindustriellen Abhängigkeit von seinem Verleger, dessen Marktmacht häufig mehr über den Erfolg einer Übersetzung entscheidet als das gelungenere sprachliche Argument. Und hat der Übersetzer sein Produkt einmal aus der Hand gegeben; dann zirkuliert es beinahe beliebig durch Märkte und Zeiten; bis heute betreiben die Verlage mit Übersetzungen ein Recyclinggeschäft, häufig ohne dafür Pfandgebühren zu entrichten. »

ŒUVRES LITTÉRAIRES ET TRADUCTIONS

- Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV centenario. Dir. Rae y Asale. Madrid : Alfaguara.
- Corneille, Pierre. 1974. « Le Cid. » In *Théâtre choisi de Corneille : Le Cid, Horace, Cinna Polyeucte, La Mort de Pompée, Rodogune, Nicomède, Suréna, L'illusion et Le menteur*, Pierre Corneille, dir. Maurice Rat, 19–83. Paris : Garnier Frères.
- Eco, Umberto. 1980. *Il nome della rosa*. Milano : Bombiani.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1996. « Briefe, die neueste Literatur betreffend, 17. Brief (16. Februar 1759). » In *Werke, Vol. V*, Gotthold Ephraim Lessing, dir. Herbert G. Göpfert, 70–73. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Paul, Jean [Johann Paul Friedrich Richter]. [1813] 1975a. « Vorschule der Ästhetik. » In *Werke in zwölf Bänden, Vol. 9*, Jean Paul, dir. Norbert Miller, 11–514. Munich et Vienne : Hanser.

- Paul, Jean [Johann Paul Friedrich Richter]. 1975b. « Blumen-, Frucht-, und Dornenstücke oder Ehes-tand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs. » In *Werke in zwölf Bänden*, vol. 3, Jean Paul, dir. Norbert Miller, 11–440. Munich et Vienne : Hanser.
- Raabe, Wilhelm. 1976. *Die Akten des Vogelsangs*. Stuttgart : Reclam.
- Racine, Jean. 1960. « Phèdre. » In *Théâtre complet*, Jean Racine, 536–593. Paris : Classiques Gar-nier.
- Racine, Jean. 1956. « Phädra. » In *Dramatische Dichtungen. Geistliche Gesänge*, Jean Racine, trad. par Wilhelm Willige. Darmstadt : Luchterhand.
- Racine, Jean. 1986. *Phädra*. Trad. par Simon Werle. Francfort sur le Mein : Verlag der Autoren.
- Racine, Jean. [1950] 1990. *Fedra*. Trad. par Giuseppe Ungaretti. Milan : Classici Mondadori.
- Racine, Jean. 1992. *Phädra*. Trad. par Friedrich Schiller. Stuttgart : Reclam.
- Staël, Madame de [Germaine Necker]. 1968. *De L'Allemagne. Tome second*. Dir. Simone Balayé. Paris : Garnier-Flammarion.
- Vargas, Fred. 2006. *Dans les bois éternels*. Paris : Éditions Viviane Hamy.

LITTÉRATURE DE RÉFÉRENCES

- Adams, Robert M. 1976. « Language Unlimited. » *The American Scholar* 45, 1 : 830–834.
- Albrecht, Jörn. 1998. *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Albrecht, Jörn. 2020. « Franz Kafka auf Englisch und in einigen romanischen Sprachen. Überset-zungstheoretische Überlegungen zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft. » *Slovo a Smysl / Word & Sense* 17, 33 : 135–150. DOI: 10.14712/23366680.2020.1.6.
- Albrecht, Jörn et Iris Plack. 2018. *Europäische Übersetzungsgeschichte*. Tübingen : Gunter Narr Verlag.
- Barthes, Roland. 1963. *Sur Racine*. Paris : Éditions du Seuil.
- Büchmann, Georg. 1961. *Geflügelte Worte und Zitatenschatz*. Stuttgart, Zürich et Salzburg : Europäischer Buchklub.
- Fingerhut, Margaret. 1970. *Racine in deutschen Übersetzungen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn : Romanisches Seminar der Universität Bonn.
- Lanson, Gustave. [1894] 1964. *Histoire de la littérature française*. Remaniée et complétée pour la période 1850–1950 par Paul Tuffrau. Paris : Hachette.
- Ott, Karl August. 1962. « Racine. Phèdre II. » In *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegen-wart. Vol. I*, dir. Jürgen von Stackelberg, 201–226. Düsseldorf : August Bagel.
- Schweikert, Uwe. 1986. « Jean Paul. » In *Metzler Autorenlexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zu Gegenwart*, dir. Bernd Lutz, 315–318. Stuttgart : Metzler.
- Steiner, George. 1996. *Death of Tragedy*. New Haven, CT et Londres : Yale University Press.
- Utz, Peter. 2007. *Anders gesagt, autrement dit, in other words. Übersetzt gelesen : Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*. Munich : Hanser.
- Vossler, Karl. 1948. *Jean Racine*. Bühl (Baden) : Roland Verlag.
- Weber, Horst. 1996. *Von Hieronymus bis Schlegel. Vom Übersetzen und Übersetzern*. Heidelberg : Winter.

The “blank spaces” in the cartography of translation: Never or rarely translated works, unsuccessful translations of prestigious works

Historiography of translation. Failures and shortcomings in the field of translation.
Classical French tragedy. German literature.

Historiographers of translation have made great efforts to identify translations of more or less famous works, to sift through them and to give precise descriptions, which quite often involve value judgements. The history of translation is – with a few exceptions – a history of success. What interests us here, on the other hand, are the failures and shortcomings that can be observed in this field, a dangerous subject of investigation insofar as it leads to risky speculations. Why have certain works, considered to be an integral part of the original literature, found little or no response from readers of other languages? Is this due to intrinsic characteristics of the works in question or, at least partly, to unpredictable reactions of the translation market? Is there a literary production that is less suitable for translation than another, or do translators, with their specific predilections and skills, influence the balance of exchange between different literatures, often unintentionally? The focus of this article is on classical French tragedy and a few German authors who are appreciated by German speakers but little known elsewhere.

Prof. Dr. Jörn Albrecht
Professeur émérite Dr. Dres h.c.
Institut für Übersetzen und Dolmetschen
Universität Heidelberg
Ploeck 57a
69117 Heidelberg
Deutschland
joern.c.albrecht@web.de