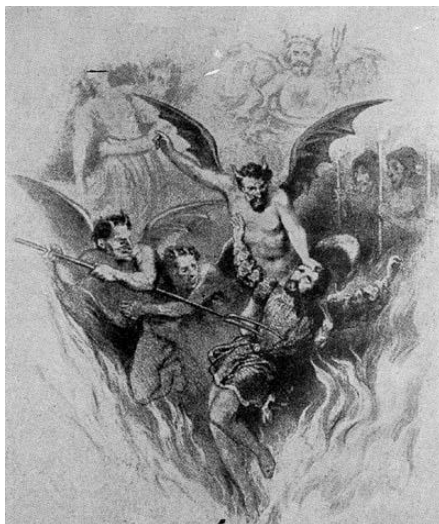


« Les brouillards de la traduction ». Berlioz traducteur de Faust



Il est difficile de dire la musique, comme il peut être difficile de dire, de lire et de comprendre un texte lorsqu'il est écrit dans une langue qu'on ne comprend pas. Si l'on compare la limite du *dire la musique*, la difficulté à formuler en mots le phénomène musical, à ce qu'on appelle métaphoriquement la barrière de la langue, la notion de traduction peut dès lors aider à éclairer les relations entre texte et musique.

En 1829, Hector Berlioz publie ses *Huit Scènes de Faust*, huit pièces musicales composées d'après le *Faust* de Goethe. Berlioz ne lit pas l'allemand : il a découvert l'œuvre grâce à la traduction de Gérard de Nerval. Traduction en musique de la pièce de Goethe, l'œuvre de Berlioz repose sur une double *diversité*, pour utiliser le terme par lequel Paul Ricœur (dans un texte qui aborde la volonté de « traduire l'intraduisible ») désigne la différence fondamentale entre deux langues, l'hétérogénéité radicale qui devrait *a priori* rendre la traduction impossible¹. *Diversité* dans l'écart qui existe entre l'allemand de la pièce originale et le français de Nerval ; *diversité* à nouveau dans la transformation d'un texte littéraire en œuvre musicale. La mise en musique d'une œuvre littéraire est un phénomène commun : on examinera plutôt ici le fait que Berlioz mette en musique un texte *traduit*. Il est un statut particulier du texte perçu, pour reprendre la formule de Berlioz lui-même, à travers les « brouillards de la traduction », - brouillards qui semblent stimuler, de façon singulière, ce redoublement de la traduction qu'est parfois la création musicale.

¹ Sur ce terme, emprunté à Humboldt, cf. Paul Ricœur, « Un passage : traduire l'intraduisible », *Sur la traduction*, Bayard, 2004, pp. 62 et suivantes.

Faust, texte à traduire

Notre étude se fonde notamment sur un article remarquable de Lieven d'Hulst², dont l'analyse des différentes versions françaises de *Faust*, et particulièrement de celle de Nerval, offre une perspective d'ensemble sur le phénomène de la traduction à l'époque romantique. L'auteur rappelle ainsi la triple émulation que permet toute traduction : émulation par rapport aux traductions contemporaines (la volonté de traduire *mieux*), émulation par rapport à l'original (la volonté de dire *aussi bien*), émulation par rapport à la littérature (la volonté, en traduisant, de faire *œuvre*). La traduction, « inapte à satisfaire les exigences en matière d'invention littéraire³ » perd progressivement le prestige d'un genre littéraire à part entière, mais se libère en quelque sorte des règles qui la gouvernaient : on assiste, au début du XIX^e siècle, à des coexistences autrefois impossibles au sein d'une même traduction, entre passages traduits littéralement et passages imités, coupures, interpolations, substitutions de prose aux vers. La traduction du *Faust* par Nerval tient une place particulière dans cette évolution ; elle utilise à la fois prose et vers, elle pose la question de la relation entre poésie et critique, notamment par le recours à une introduction, à des notes explicatives, à des commentaires, et par une réflexion sur les traductions qui ont précédé la sienne : celle de Saint Aulaire, qui semble une *belle infidèle*⁴, et celle de Stapfer, trop proche du texte (d'après Nerval, « tout ce qui avait un sens a été traduit, et même ce qui n'en avait pas⁵ »). Reprenant Antoine Berman et, à travers lui, Humboldt, Lieven d'Hulst explique admirablement que, si la traduction n'est plus un genre littéraire aussi prisé qu'elle a pu l'être, la « poésie puise dans la traduction les ressources pour élargir la 'capacité signifiante et expressive' de la langue propre⁶ ». Quand Berlioz s'empare de la traduction de Nerval, cette capacité d'élargissement que permet la traduction de l'allemand au français est redoublée par la mise en musique : celle-ci puise dans le texte, et particulièrement dans le texte traduit, des ressources nouvelles. Le texte traduit est ainsi perçu à distance, selon des modalités imparfaites qui viennent stimuler, par leur imperfection même, la création musicale.

² Lieven d'Hulst, « Traduction et écriture chez Nerval : l'épreuve du second *Faust* » *Quinze études sur Nerval et le romantisme, en hommage à Jacques Bony*, Paris, Kimé, 2005, p. 63-74. Sur la traduction, la traduction littéraire en particulier, et la traduction à l'époque romantique, cf. également les travaux d'Inès Oseki Dépré (*Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Colin, 1999, *De Walter Benjamin à nos jours : essais de traductologie*, Paris, Champion, 2007), ainsi que *D'une langue à l'autre : essai sur la traduction littéraire*, sous la direction de M. Nowotna, La Courneuve, Aux Lieux d'être, 2005.

³ *Ibid.*, p. 64

⁴ « Peut-être son auteur, M. Saint-Aulaire, avait-il trop négligé [...] la fidélité qu'un traducteur doit à l'original » (Gérard de Nerval, « Observations », in *Faust, tragédie de Goethe, nouvelle traduction complète en prose et vers*, Paris, Dondey Dupré, 1828, p. VI).

⁵ *Ibid.*

⁶ Lieven d'Hulst, art. cit., p. 70.

Berlioz lecteur et traducteur

Peter Szendy note que « toute réflexion sur la lecture – sur ce que c’est que lire un texte – devrait en passer par la question de la traduction.⁷ » On a pu montrer ailleurs la place du texte et de la lecture dans la définition berliozienne de l’écoute musicale⁸. Il semble également que l’émotion littéraire de Berlioz ait partie liée avec la traduction. Dans les *Mémoires*, Berlioz raconte comment il traduit, enfant sous l’œil de son père, l’*Enéide* :

Combien de fois, expliquant devant mon père le quatrième livre de l’*Enéide*, n’ai-je pas senti ma poitrine se gonfler, ma voix s’altérer et se briser !... Un jour, déjà troublé dès le début de ma traduction orale par le vers :

At regina gravi jamdamdum saucia cura,

j’arrivais tant bien que mal à la péripétie du drame ; mais lorsque j’en fus à la scène où Didon expire sur son bûcher, entourée des présents que lui fit Enée, des armes du perfide, et versant sur *ce lit, hélas ! bien connu*, les flots de son sang courroucé ; obligé que j’étais de répéter les expressions désespéré de la mourante, *trois fois se levant appuyée sur son coude et trois fois retombant*, de décrire sa blessure et son mortel amour frémissant au fond de sa poitrine, et les cris de sa soeur, de sa nourrice, de ses femmes éperdues, et cette agonie pénible dont les dieux mêmes émus envoient Iris abrégier la durée, les lèvres me tremblèrent, les paroles en sortaient à peine et inintelligibles ; enfin au

Quaesivit coelo lucem ingemuitque reperta,

à cette image sublime de Didon qui cherche aux cieux la lumière et gémit en la retrouvant, je fus pris d’un frissonnement nerveux, et, dans l’impossibilité de continuer, je m’arrêtai court.

Ce fut une des occasions où j’appréciai le mieux l’ineffable bonté de mon père. Voyant combien j’étais embarrassé et confus d’une telle émotion, il feignit de ne la point apercevoir, et, se levant tout à coup, il ferma le livre en disant : « Assez, mon enfant, je suis fatigué ! » Et je courus, loin de tous les yeux, me livrer à mon chagrin virgilien.⁹

⁷ Peter Szendy, *Ecoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, p. 68

⁸ Cf. Guillaume Bordry, « Je ne suis pas un homme de lettres : Berlioz, écrivain paradoxal ». In Alban Ramaut (dir.) *Hector Berlioz, regards sur un Dauphinois fantastique*, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, CIEREC, 2005.

⁹ Hector Berlioz, *Mémoires* [posth., 1870], éd. P. Citron, Paris, Flammarion, 1991, pp. 43-44.

Berlioz met en scène cette récitation/version en insistant toute particulièrement sur l'émotion suscitée par le texte de Virgile, émotion qui passe par sa lecture, sa diction et par sa traduction orale, avec l'opposition entre la sécheresse de l'exercice, présenté quelques lignes plus haut comme quotidien, rébarbatif et pénible, et l'intensité de l'émotion ressentie. Son texte est une paraphrase, qui cherche à recréer en français le style de Virgile et une émotion provoquée par la langue originale¹⁰. Non pas une version latine, mais une sorte de version musicale, une traduction qui entend, dans une autre langue, recréer les émotions suscitées par l'original. On voit dans ce texte un jeu d'écriture, de reprise, de citations, un travail sur l'hétérogénéité des langues, parodie, imitation, traduction, des éléments que Berlioz utilisera pour traduire des textes en musique. Une phrase de ce même chapitre des *Mémoires* est importante enfin, pour expliquer l'émotion : « le sentiment des beautés élevées de la poésie vint faire diversion à ces rêves océaniques, quand j'eus quelque temps ruminé La Fontaine et Virgile.¹¹ » L'appréciation de La Fontaine et de Virgile est impossible immédiatement, elle exige un travail, du temps, une conquête et une construction, un envahissement progressif de l'esprit par le texte, lentement *ruminé*.

Lecture et correspondances

On retrouve un certain nombre de ces éléments dans la lettre que Berlioz écrit à Goethe, en lui envoyant ses *Scènes de Faust* composées d'après la traduction de Gérard de Nerval. Dans *La Lecture et la Vie*, Judith Lyon Caen a fait une passionnante analyse du lecteur au début du XIX^e siècle, notamment du lecteur qui passe à l'écriture, et retranscrit son expérience de lecture dans une lettre à l'écrivain. En effet, le moment où un artiste décide de se mettre à écrire prend parfois la forme d'une lettre à un écrivain. Lorsque le jeune Berlioz écrit à Goethe le 10 avril 1829, il ne s'agit pas pour lui d'une inauguration de l'écriture ou de l'acte artistique ; cependant dans cet exemple, pour citer Judith Lyon Caen, « la lettre à l'écrivain exprime ainsi tout à la fois l'émotion suscitée par la lecture, l'adulation pour l'écrivain et un désir d'écrire de la littérature¹² ».

¹⁰ Imitation sérieuse, ce texte a recours à certains des procédés que Genette attribue à ce qu'il nomme « forgerie » (*Palimpsestes* [1982], Points Seuil 1992, p. 45).

¹¹ Hector Berlioz, *Mémoires*, éd. cit., p. 43.

¹² Judith Lyon Caen, *La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Tallandier, 2006 p. 104.

Monseigneur,

Depuis quelques années, *Faust* étant devenu ma lecture habituelle, à force de méditer cet étonnant ouvrage (quoi que je ne puisse le voir qu'à travers les brouillards de la traduction) il a fini par opérer sur mon esprit une espèce de charme ; des idées musicales se sont groupées dans ma tête autour de vos idées poétiques, et bien que fermement résolu de ne jamais unir mes faibles accords à vos accents sublimes, peu à peu la séduction a été si forte, le charme si violent, que la musique de plusieurs scènes s'est trouvée faite presque à mon insu.

Je viens de publier ma partition, et quelque indigne qu'elle soit de vous être présentée, je prends aujourd'hui la liberté de vous en faire hommage. Je suis bien convaincu que vous avez reçu déjà un très grand nombre de compositions en tout genre inspirées par le prodigieux poème; j'ai donc lieu de craindre qu'en arrivant après tant d'autres, je ne fasse que vous importuner. Mais dans l'atmosphère de gloire où vous vivez, si des suffrages obscurs ne peuvent vous toucher, du moins j'espère que vous pardonneriez à un jeune compositeur qui, le cœur gonflé et l'imagination enflammée par votre génie, n'a pu retenir un cri d'admiration.

J'ai l'honneur d'être, Monseigneur, avec le plus profond respect,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

HECTOR BERLIOZ

Rue de Richelieu, n°96

10 avril 1829¹³

Un désir d'écrire de la littérature, mais aussi une rage de composer, d'écrire de la musique. Berlioz emploie le verbe « ruminer » pour qualifier sa lecture, « intensive », pour reprendre le terme employé par Roger Chartier¹⁴. Il semble en effet que Berlioz ait su combiner lecture extensive (le parcours d'un grand nombre d'ouvrages), et, comme ici, lecture intensive : cette façon de lire Goethe, qui est la façon dont il lit Virgile, passe par un commerce régulier, des relectures, un apprentissage par cœur¹⁵. C'est dans cette maturation du texte que Berlioz dit trouver l'inspiration ; il propose ainsi une belle description du processus de création musicale : « une espèce de charme » ; « des idées musicales se sont groupées dans ma tête autour de vos idées poétiques » ; la « séduction a été si forte, le charme si violent, que la musique de plusieurs scènes s'est trouvée faite presque à mon insu. ». A côté d'une humilité de circonstance, d'une mention du

¹³ Hector Berlioz, *Correspondance*, éd. P. Citron, Paris, Flammarion, vol.1, 1972, p. 247.

¹⁴ Roger Chartier, « du livre au lire », in *Pratiques de la lecture*, Rivages, 1985, Payot, 1993, pp. 79-113, notamment les pp. 89-90.

¹⁵ A en croire Edmond Hippeau, Berlioz se déplaçait souvent son exemplaire de l'Enéide à la main (Edmond Hippeau, *Berlioz intime*, Fischbacher, 1883, pp. 153 et suivantes).

« charme » pour expliquer ce lien naturellement recréé entre poésie et musique, d'un travail de *composition* presque inconscient, on voit Berlioz admettre ici l'imaginaire littéraire de sa musique, pour paraphraser Françoise Escal¹⁶. La description que propose Berlioz est celle d'une sorte de synesthésie construite, processus qui fait que les perceptions sensorielles ne sont pas étanches, mais s'activent progressivement l'une l'autre : ici, la lecture et la méditation du texte engendrent des idées musicales¹⁷. La partition de Berlioz est créée à partir du texte de Goethe, elle est une lecture, une traduction méditée ou préméditée, (« une de plus », remarque Berlioz, inspirée par le poème) ; mais la définition qu'il donne lui-même de son œuvre, à la toute fin de sa lettre, insiste sur cette écriture musicale qui naît presque malgré lui de la lecture, phénomène naturel et irréflecti : les scènes de Faust ne sont, ni plus ni moins, qu'un « cri d'admiration », l'émotion littéraire d'un lecteur à l'état sonore.

Avant d'écrire à Goethe, dans une lettre à son ami Humbert Ferrand rédigée à Grenoble le 16 septembre 1828, il avait déjà laissé entendre la puissance de l'émotion littéraire suscitée par *Faust*.

[...] NOUS LIRONNONS HAMLET ET FAUST ENSEMBLE¹⁸. Shakespeare et Goethe !
Les muets confidents de mes tourments, les explicateurs de ma vie. Venez ! oh ! Venez !
personne ici ne comprend cette rage de génie. Le soleil les aveugle. On ne trouve cela
que bizarre. J'ai fait avant-hier, en voiture, la ballade du Roi de Thulé en style gothique ;
je vous la donnerai pour la mettre en votre *Faust*, si vous en avez un.¹⁹

Berlioz se pense clairement à travers des modèles littéraires (*Estelle et Némorin*), ou dramatiques (Goethe et Shakespeare), c'est-à-dire à la fois à travers des *créateurs* et des *créatures* littéraires. La lecture, telle que Berlioz la décrit, n'est pas ici une activité solitaire, mais une œuvre commune, un véritable partage ; c'est la marque également d'un processus d'élection et d'une culture mutuelle. *Faust* et *Hamlet* sont des références qu'il faut partager : Berlioz se moque ainsi des « amateurs » qu'il rencontre à Rome, au bal de l'ambassadeur où il est invité.

¹⁶ Françoise Escal, *Contrepoints, musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990 (« la littérature comme imaginaire de la musique », p. 183).

¹⁷ Pour une présentation des travaux récents en psychologie cognitive sur les phénomènes de synesthésie, cf. Stanislas Dehaene, *Les Neurones de la lecture*, Paris, Odile Jacob, pp. 285-289, et les travaux de Edward M. Hubbard (notamment « l'étrange monde du synesthète », *Médecine et enfance*, déc. 2006, pp. 667-674).

¹⁸ Dans l'autographe, cette phrase est soulignée trois fois. Note de Pierre Citron, *Correspondance*, vol. VIII, suppléments, 2003, p. 31.

¹⁹ Berlioz, *Correspondance*, éd. P. Citron, Paris, Flammarion, vol.1, 1972, p. 208.

Trois amateurs discoururent devant moi sur l'enthousiasme, la poésie, la musique ; ils comparèrent ensemble Beethoven et M. Vaccai, Shakespeare et M. Ducis ; me demandèrent *si j'avais lu Goethe*, si Faust m'avait amusé ; que sais-je encore ? mille autres belles choses. Tout cela m'enchantait tellement que je quittai le salon en souhaitant qu'un aérolithe grand comme une montagne pût tomber sur le palais de l'Ambassade et l'écraser avec tout ce qu'il contenait.²⁰

On pense à la fin de la nouvelle *Euphonia*, de Berlioz, où un monstrueux kiosque à musique se transforme en machine infernale, écrasant tout, comme l'aérolithe ici évoqué²¹. Les références littéraires et musicales se complètent : un mauvais lecteur, celui qui ne sait pas faire la différence entre Shakespeare et Ducis, est un mauvais auditeur, incapable de différencier Beethoven de Vaccai. En revanche, pour Berlioz, les références circulent et dialoguent ensemble, quels que soient les langues et les langages (musique, littérature, allemand, anglais). *Faust* n'a pas particulièrement amusé Berlioz ; dans la lettre de Ferrand, on voit que la lecture a engendré la création musicale : « j'ai composé la ballade du roi de Thulé » ; et comme l'inspiration musicale de Berlioz est littéraire, la ballade qu'il vient de créer est destinée à rester écrite, et à retourner dans un livre : « pour la mettre en votre *Faust*, si vous en avez un ». Cul de lampe ? Images musicales, un peu comme les illustrations de Delacroix ? La mise en musique de Berlioz semble en tous cas devoir rester à l'intérieur du livre. Cette lettre à Ferrand semble poser la question du statut de la mise en musique, traduction ou illustration de l'œuvre littéraire.

La partition des *Scènes de Faust* que Berlioz fait éditer et envoie lui-même à Goethe apporte une nouvelle réponse. Tout d'abord, c'est un *livre* : Berlioz en détruira plus tard la plupart des exemplaires, voulant en quelque sorte condamner cette œuvre à ne pas connaître de réalisation sonore. C'est aussi un objet d'art à part entière, une œuvre mixte, textuelle et musicale : au texte de Goethe, traduit par Gérard de Nerval, Berlioz ajoute sa musique, bien évidemment, mais il ajoute aussi d'autres textes, une autre référence littéraire importante : à Shakespeare, dont une citation figure entre le titre de chacune des scènes et le début de chaque la partition. Dans ce *livre de musique*, dans cette partition littéraire, le compositeur crée une circulation infinie entre idées poétiques et idées musicales, entre émotion littéraire et création musicale.

NOUS LIRONNONS HAMLET ET FAUST ENSEMBLE, écrivait Berlioz à Ferrand : deux interprétations de cette phrase sont possibles. Soit c'est la lecture qui est commune et partagée

²⁰ Berlioz, *Mémoires*, éd. cit., p. 197. Il ne faut pas oublier la dimension géographique de cette communion intellectuelle et culturelle, qui ne peut avoir lieu qu'à Paris : Berlioz envoie la lettre précédemment citée depuis Grenoble à Ferrand resté à Paris, tandis que cet extrait des *Mémoires* évoque « l'exil » romain du compositeur.

²¹ Hector Berlioz, *Les Soirées de l'Orchestre*, 25^e soirée : « Euphonia ou la ville musicale », Paris, Calmann Lévy, 1878, pp. 336-337.

(lecture à voix haute, prononciation et diction du texte, lectures croisées) ; soit c'est le résultat de cette lecture, la musique elle-même, qui permet de mélanger Goethe et Shakespeare, de mêler les langues, le texte anglais et le texte allemand, le texte et la musique. Voilà en quoi l'œuvre de Berlioz est, elle aussi, une traduction : elle permet, sans le recours aux mots, de lire dans une *même langue* l'anglais et l'allemand, de les faire dialoguer, de les interpoler. Nous *liions* Goethe et Shakespeare ensemble ; on connaît un cas extrême d'une telle version musicale, évoquée dans une lettre de février 1829 à Ferrand :

Ecoutez-moi bien, Ferrand : si jamais je réussis, je sens, à n'en pouvoir douter, que je deviendrais un colosse en musique ; j'ai dans la tête depuis longtemps une *Symphonie descriptive de Faust* qui fermente ; quand je lui donnerai la liberté, je veux qu'elle épouvante le monde musical.²²

Il pourrait évidemment s'agir de la *Symphonie fantastique* (1830), présentée ici comme une « description²³ », plutôt qu'une traduction, de *Faust*. Le dernier mouvement de la symphonie, « Songe d'une nuit de sabbat », directement tiré de la traduction de Nerval, est de surcroît une lecture de Goethe et Shakespeare « ensemble », puisque dans le texte, cet intermède est en effet sous-titré « Noces d'or d'Obéron et de Titania »²⁴. La note que Nerval fait figurer en tête de la traduction de ce passage est tout à fait éclairante : « la scène qui va suivre, où Goethe attaque toute une série d'auteurs de son temps, est presque incompréhensible, même pour les Allemands, dans certains passages ; cela en rendait la traduction exacte très difficile [...].²⁵ » Impossible à traduire dans une autre langue, ce texte appelle donc, plus que tout autre, une traduction en musique.

Traductions et brouillards

Revenons aux *Scènes de Faust* : Berlioz envoie à Goethe sa partition, bel ouvrage magnifiquement édité ; Goethe remarque tout de suite l'élégance de l'édition²⁶. Hélas, le poète allemand, qui ne lit pas la musique, est à son tour confronté à un hiéroglyphe, à un texte dont il ne connaît pas la langue et qu'il ne peut interpréter ni traduire. Eckermann rapporte une très belle

²² Lettre du 2 février 1829, *Correspondance*, vol. 1, éd. cit., p. 232.

²³ Sur les questions d'œuvres musicales comme « descriptions » d'œuvres littéraires, cf. notamment les travaux de Steven Paul Scher, *Verbal music in German Literature*, New Haven, Yale University Press, 1968, et de Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis : Composers Responding to Poetry and Painting*, New York, Pendragon, 2000.

²⁴ Goethe, *Faust*, trad. de Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 293.

²⁵ *Ibid.*, p. 294.

²⁶ « Wunderlichen Notenfiguren », écrit-il en avril 1829. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter ind den Jahren 1799 bis 1832*, éd. Edith Zehm, München, Carl Hanser Verlag, 1998, lettre 667 p. 1222.

scène, où Goethe lit la partition en suivant les notes des yeux, espérant, dans cette lecture silencieuse, pouvoir entendre la musique²⁷. Goethe va donc demander à un musicien de lui traduire en mots cette musique, afin de pouvoir répondre à Berlioz : il s'adresse au berlinois Zelter²⁸.

Contrairement à Goethe, Zelter lit la musique : mais il refuse de comprendre celle de Berlioz ; les deux compositeurs ne parlent pas la même langue musicale. Zelter écrit à Goethe que ces *Scènes de Faust* sont « l'enfant mort-né d'un hideux inceste²⁹ » ; et le poète allemand, se fiant à l'avis de Zelter, ne répondra jamais à la lettre, ni à la musique de Berlioz. Ce dernier écrit encore à Ferrand, le 15 juin 1829 :

J'attends tous les jours la réponse de Goethe qui m'a fait prévenir qu'il allait m'écrire et qui ne m'écrit pas. Dieu ! quelle impatience j'éprouve de recevoir cette lettre !³⁰

D'un côté, un échange fécond, celui de la lecture, de la traduction et de la mise en musique ; de l'autre, le silence et la stérilité d'une relation épistolaire. Berlioz est en quelque sorte victime d'une retraduction de sa musique en mots : la lettre de Goethe s'est en quelque sorte perdue dans les épais brouillards de la traduction. Cette expression de « brouillards de la traduction », cette évocation de la distance qui précipite l'adaptation musicale, revient telle quelle sous la plume de Berlioz quand il évoque, dans les *Mémoires*, sa découverte de Shakespeare, interprété en anglais au théâtre de l'Odéon :

Il faut ajouter que je ne savais pas alors un seul mot d'anglais, que je n'entrevois Shakespeare qu'à travers les brouillards de la traduction de Letourneur, et que je n'apercevais point, en conséquence, la trame poétique qui enveloppe comme un réseau d'or ses merveilleuses créations. J'ai le malheur qu'il en soit encore à peu près de même aujourd'hui. Il est bien plus difficile à un Français de sonder les profondeurs du style de Shakespeare, qu'à un Anglais de sentir les finesses et l'originalité de celui de La Fontaine et de Molière. Nos deux poètes sont de riches continents, Shakespeare est un monde. Mais le jeu des acteurs, celui de l'actrice surtout, la succession des scènes, la pantomime et l'accent des voix, signifiaient pour moi davantage et m'imprégnaient des

²⁷ « Goethe zeigte mir gleich das Heft und versuchte die Noten mit den Augen zu lesen. Er hatte den lebhaften Wunsch, es vortragen zu hören. » Lettre d'Eckermann à Hiller, (Weimar, 23 mai 1829), in Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (1826-1861) : Beiträge zu einer biographie Ferdinand Hillers* Köln, Arno Volk Verlag, 1958, p. 1007.

²⁸ Cf. les lettres 667 (28 avril 1829) et 676 (11 juin 1829), *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter ind den Jahren 1799 bis 1832, op. cit.*, pp. 1222 et 1238.

²⁹ « Es findet sich wohl Gelegenheit bei einem Vortrage Gebrauch zu machen von einem Absess, einer Abgeburt welche aus greulichem Inzeste entsteht. » *Ibid.*, lettre 680 du 21 juin 1829, p. 1244.

³⁰ Berlioz, *Correspondance générale*, I, p. 260.

idées et des passions shakespeariennes mille fois plus que les mots de ma pâle et infidèle traduction.³¹

Ce n'est pas le texte qui est le plus apte à traduire une œuvre : ici, ce sont des gestes, des accents qui attirent et retiennent le compositeur en lui faisant comprendre Shakespeare. Berlioz parle donc deux fois des brouillards de la traduction : pour Goethe et pour Shakespeare ; on peut enfin tenter, non pas de dissiper tout brouillard, mais d'en distinguer trois espèces.

- Le premier est propre au texte initial, à l'œuvre source. Dans la préface à sa traduction de Faust, Saint-Aulaire évoque « le vague³² » de la poésie allemande en général, et de Goethe en particulier. Le texte à traduire porte, en lui-même, des zones de brouillard.
- Le second naît dans la perception de l'œuvre par un lecteur ou un spectateur : la diversité, en tant que distance qui sépare l'œuvre et son spectateur, renforce l'admiration de ce dernier. Berlioz décrit parfaitement ses impressions lorsqu'il découvre Shakespeare joué en Anglais, une langue qu'il ne parle pas, et se laisse fasciner par tous les éléments qu'il perçoit : la pantomime, le jeu, les accents, des éléments visuels et sonores, des éléments musicaux également (les accents), ou dramaturgiques (jeu et pantomime pourront nourrir un opéra, comme celle d'Andromaque dans les *Troyens*) ; la diversité précipite l'adaptation musicale.
- le troisième brouillard justement, naît dans le *passage à l'art*, dans la traduction, qu'elle soit textuelle ou musicale. Le brouillard de la traduction, c'est la mise en œuvre de la diversité, de la part d'indicible et d'incompréhensible de l'œuvre originale, résumée par cette belle phrase de Saint Aulaire : il se demande si le traducteur doit faire en sorte « que le lecteur français n'aperçoive encore qu'à travers un nuage la pensée du poète allemand³³ ». Il s'agit pour le traducteur non pas de transcrire un nuage, mais d'en recréer un.

Ce brouillard réinventé, artificiel, nul autre art ne peut y parvenir aussi bien que la musique. Posons que c'est aussi parce qu'il ne parle pas l'allemand et l'anglais que Berlioz les traduit en musique ; qu'il les *taït*, pour reprendre à Jean-Luc Nancy l'usage transitif du verbe taire. S'il est difficile de « dire la musique » ou de formuler l'émotion musicale, il est particulièrement ardu également de décrire, d'évoquer ou de retranscrire une émotion littéraire, de dire ce qui se passe lorsqu'on lit un texte : ce *charme* que décrit Berlioz dans sa lettre à Goethe. La création

³¹ Berlioz, *Mémoires*, pp. 114-115.

³² Saint Aulaire [Louis-Clair de Beauvoir, comte de Sainte-Aulaire, dit], « Remarque du traducteur », in Goethe, *Faust*, Paris, Imprimerie de Fain, [1823], p. 26.

³³ *Ibid.*, p. 25.

musicale, la traduction en musique, serait ainsi le meilleur moyen de faire état, sans le recours à la parole, d'émotions de lecture. *Roméo et Juliette* ou la *Symphonie fantastique* de Berlioz, textes tus, littératures brouillées, seraient ainsi les traductions non pas d'œuvres, mais d'expériences littéraires, croisées, interpolées, combinées, en un mot, harmonisées. Comme l'a montré Marik Froidefond, Pierre-Jean Jouve recherche, par la phrase, une équivalence de l'émotion sonore. Berlioz à l'inverse entend trouver, par la création musicale, une traduction de l'émotion littéraire.

Université Paris Descartes

et

Centre de recherches en littérature et poétique comparées

Université Paris Ouest Nanterre