Germanica

62 | 2018

Échanges et transferts culturels entre la Roumanie et
les pays germanophones de 1880 à nos jours

(Re)lectures

Les Tableaux parisiens de Walter Benjamin : une forme artistique ?

Michel Métayer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/5132>

DOI : 10.4000/germanica.5132

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 juillet 2018

Pagination : 193-207

ISBN : 9782913857414

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Michel Métayer, « (Re)lectures », *Germanica* [En ligne], 62 | 2018, mis en ligne le 24 juillet 2018, consulté le 15 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/5132> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.5132>

(Re)lectures

Les *Tableaux parisiens* de Walter Benjamin : une forme artistique ?

Michel MÉTAYER
Paris

On ne connaît guère Walter Benjamin comme traducteur, voire on préfère ignorer ce versant de son activité. Une cinquantaine de poèmes de Baudelaire, un avant-propos théorique pour la publication des *Tableaux parisiens* (1923), Aragon, Balzac, Jouhandeau, deux tomes de la *Recherche du temps perdu*, un projet d'émission de radio sur la traduction sont les pics d'une réflexion intermittente à ce propos, qui se déroula sur plus de vingt années. Le fil de ce parcours n'est pas celui d'une « théorie » de la traduction, car telle n'a jamais été l'intention de Benjamin. Il s'agit bien plutôt à la fois d'une pratique et d'une interrogation aux prises aussi bien avec cette pratique personnelle, la traduction de Baudelaire notamment, qu'avec la réflexion d'autres traducteurs, d'autres pensées, d'autres écrits : Hölderlin, Luther, Mallarmé.

Des *Tableaux parisiens*, cet ouvrage voulu luxueux – grand format, typographie soignée, reliure en parchemin sur demande – que Benjamin fit paraître en 1923, la critique n'a retenu que l'avant-propos de « La Tâche du traducteur ». Les éditions ultérieures, celles des *Écrits* (*Schriften*) en 1955, des *Illuminations* (*Illuminationen*) en 1961, puis en 1977, détachèrent l'avant-propos et le tinrent éloigné du double contexte de tentative poétique qui lui était lié dans le temps : la traduction des poèmes de Baudelaire, l'élaboration des sonnets à Heine. Sans doute

l'absence du nom Baudelaire dans l'avant-propos a-t-elle implicitement justifié l'autonomisation du texte par les éditeurs. Pourtant traductions et avant-propos s'inscrivent de manière indissociable dans le parcours d'une réflexion plus large sur la pratique de l'écriture. C'est ce nouage qui est exploré dans les pages qui suivent.

Traduire Baudelaire : une expérience littéraire

Bien que l'écriture et la pensée de Baudelaire aient incessamment occupé la réflexion de Benjamin, jamais celui-ci ne donne les raisons qui l'ont conduit vers le poète français. Sans doute les traductions de Stefan George lui ouvrirent-elles la voie. Sa personnalité et son œuvre exerçaient en effet une profonde influence sur les mouvements de jeunesse que Benjamin fréquentait. Benjamin lui-même lui rend un hommage en citant des vers de *L'Année de l'âme* (*Das Jahr der Seele*) en clôture de son article *La Vie des étudiants*¹. Et Gershom Scholem, confondant, lors d'une lecture que fit Benjamin en 1915, les traductions de son ami avec celle du poète, atteste indirectement que Benjamin avait lu les traductions que George avait faites de Baudelaire.

Jusqu'au tournant du siècle, le poète français était peu connu dans le monde germanophone. Les essais de Theodor Ziesing² et de Max Nordau³, qui faisaient alors autorité, le décrivaient comme un poète psychotique et décadent, fortement influencé par le romantisme. Et la plupart des traductions de ces années-là perpétuaient la même image. L'essai de Weigand⁴ (1892), qui marque un tournant, tente pour la première fois de rendre compte de son importance sans pouvoir le délivrer totalement de cette tradition. Il ne rencontre aucun écho. Même le livre de Havemann⁵, que Benjamin cite en 1922 comme étant l'exemple « de la légende inventée par Baudelaire pour sa propre vie⁶ », reste

1. — Walter Benjamin, *Œuvres*, 3 tomes, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000. Par la suite en abrégé « *Œ*, tome, volume, page ». Ici : *Œ* I, 141. (Les traductions citées dans le présent article sont parfois modifiées.) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, avec le concours de T. W. Adorno et G. Scholem, éd. par R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, 7 tomes, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972-1989. Par la suite en abrégé « *GS*, tome, volume, page ». Ici : *GS* II.1, 86.

2. — Theodor Ziesing, *Charles Baudelaire, ein Essay*, Zürich, C. M. Ebell, 1879.

3. — Max Nordau, *Entartung*, Berlin, C. Dunker, 1892.

4. — Wilhelm Weigand, *Essays zur Psychologie der Decadence*, München, Franz, 1894.

5. — Charles Baudelaire, *Der Verworfenene. Nachdichtungen von Hans Havemann*, Hannover, Zweemann, 1920.

6. — « der von Baudelaire für sich ersonnenen Lebenslegende » ; W. Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, 21 tomes, éd. par C. Götter et H. Lönitz, Berlin, Suhrkamp, 2008-. Ici : tome 7 : *Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens*, éd. par A. Birnbaum et M. Métayer, Berlin, Suhrkamp, 2017, p. 190. Par la suite en abrégé « *WuN* 7, page ».

empreint de cette coloration. En 1911 cependant, les éditions Rowohlt avaient donné l'accès au texte français intégral des *Fleurs du mal* en publiant la première édition complète des poèmes en Allemagne, préparée par Georges-A. Tournoux⁷.

Après George. Dans une bibliographie de Baudelaire datée entre 1917 et 1921⁸, Benjamin a noté plusieurs noms de traducteurs : Zweig, Oesterheld, Wiegler, Gundlach, Hauser, Havemann, Kalckreuth. Il a entrepris ses traductions, écrit-il à son éditeur, « après avoir pris connaissance des traductions existantes de Baudelaire⁹ », sans oublier George.

Rompant avec la conception d'un Baudelaire poète décadent, George jetait un éclairage nouveau sur la création baudelairienne : la décadence devenait une posture revendiquée. Dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* de 1857, Baudelaire faisait déjà de la décadence le manifeste de sa poésie tant pour Poe que pour lui-même :

Le mot littérature de décadence [...]. – Ce soleil qui, il y a quelques heures écrasait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l'horizon occidental de couleurs variées. Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles : ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium¹⁰.

Il réfute l'utilisation de l'expression « décadence » comme catégorie réductrice et méprisante, comme qualificatif que l'on attribue à une littérature de rang secondaire. Il donne à ce dernier un tour positif : au milieu du monde médiocre et matérialiste de ses contemporains, au milieu des pédantes critiques littéraires, Poe, écrit-il, a choisi de se projeter dans le monde des rêves. De même, dans le débat littéraire et linguistique du tournant du siècle, George et son cercle aspiraient à fonder un concept nouveau de culture se distanciant du concept positiviste et scientifique. Comme Baudelaire et Poe, ils désiraient créer une langue poétique qui se distingue de la langue commune. Cette langue allait s'adresser à la bourgeoisie cultivée à laquelle ils appartenaient, renouveler et mettre en valeur un fonds esthétique valant au-delà du

7. — C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. par G.-A. Tournoux, Leipzig, Rowohlt, 1911.

8. — WuN 7, 195-196.

9. — « in Kenntnis der bestehenden Baudelaire Übertragungen unternommen » ; W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, éd. par C. Gödde et H. Lonitz, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1995-2000, tome II, p. 113 (lettre du 4 décembre 1920, à Richard Weissbach). Par la suite en abrégé « GB, tome, page ».

10. — C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. par C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975-1976, tome 2, p. 319-320.

national. Plus tard, Benjamin reprendra à son compte l'idée baudelairienne, en la préservant de tout jugement moral : par son « Le beau est laid / le laid beau¹¹ », sur lequel s'ouvre le fragment *Baudelaire III*, il soulignera le « renversement autorisé de l'intuition » qu'il mettait en œuvre¹².

Entre George et Hölderlin. L'attitude de Benjamin par rapport à George est ambivalente. Bien plus tard, dans sa critique de 1933 *Retour sur Stefan George*¹³ (*Rückblick auf Stefan George*), il montre combien le regard clairvoyant de George sur la destruction de l'Allemagne wilhelminienne s'aveugle et s'égare dans une mythologisation de l'Allemagne secrète dont il appelle au renouvellement spirituel. Pourtant la confrontation de ses traductions (1915 à 1921) avec celles de George constitue un fil conducteur de son propre travail. George à la fois détermine et est combattu. Benjamin doit au poète d'avoir ouvert la jeunesse de sa génération à la poésie (cf. [*Sur Stefan George*]¹⁴), [*Über Stefan George*]). Il apprécie son Baudelaire car la traduction met la dimension spirituelle de la poésie en défi, elle l'oppose à une réception immédiate et sensible, à la différence de Zweig. Mais il la fustige aussi parce que George interprète cet aspect spirituel comme une pure création, détachant la forme poétique de tout contact avec la teneur historique du temps. La confrontation de la traduction avec ce que représente chez Baudelaire le spirituel constitue l'arrière-plan de la critique de Benjamin au cercle de George.

En contrepoint de George s'inscrit l'essai *Deux poèmes de Friedrich Hölderlin* (*Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, 1914/1915) dans lequel Benjamin étudie deux versions du même « poématisé [en tant que] possibilité de juger de la poésie¹⁵ ». Son analyse de *Courage de poète* (*Dichtermut*) et de *Timidité* (*Blödigkeit*) dépasse nettement le stade d'une simple comparaison. Le concept limite de poématisé (*Gedichtetes*) s'oppose à l'ancienne catégorie esthétique du schéma forme-matière, il pose les bases d'une critique immanente des œuvres, de la recherche de leur vérité. En confrontant les deux versions, Benjamin met en évidence le changement profond de Hölderlin quant à sa représentation de l'ordre auquel appartiennent hommes, dieux et poète : « L'appui sur la mythologie [dans *Courage de poète*] laisse la place [dans *Timidité*]

11. — « Schön ist häßlich / häßlich schön » ; W. Benjamin, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris, PUF, 2001, p. 168. Par la suite en abrégé « *Fragments*, page » ; *WuN* 7, 190.

12. — « erlaubte Verkehrung der Anschauung » ; *ibid.*

13. — W. Benjamin, *Werke und Nachlaß*, op. cit., tome 13.1 : *Kritiken und Rezensionen*, éd. par H. Kaulen, Berlin, Suhrkamp, 2011, p. 413-420.

14. — *GS* II.2, 623.

15. — « wie das Gedichtete die Möglichkeit der Beurteilung der Dichtung gibt » ; *GE* I 95 et *GS* II.1, 107.

à la cohésion de son propre mythe¹⁶ ». Par rapport à la spiritualisation, à l'abstraction, au temps, Benjamin souligne dans la seconde version le caractère concret (*Versachlichung*) des figures, auxquelles le spirituel est immanent, et la persistance du temps. Mais surtout il montre l'intrication de la poésie et du monde dans le courage spirituel. Celui-ci ne touche l'individu qu'en portant également sur le monde. Dans l'élargissement du courage, la langue s'abandonne à un danger général : elle se risque à la communauté des autres, laquelle peut interrompre sa parole. Benjamin voit en cela une tâche du poète, qui s'oppose radicalement à celle définie par George dans les *Blätter für die Kunst* :

L'homme spirituel et artistique d'aujourd'hui doit élaborer ses valeurs dans un détachement complet de la communauté. de toutes les exigences publiques et déterminations du quotidien (de l'"officiel" et de l'"actuel"¹⁷) [...].

En même temps qu'il rédigeait son essai sur Hölderlin, Benjamin traduisait les poèmes de Baudelaire. Entre cette étude et la traduction, existe une relation jamais évoquée par l'auteur qui le tient éloigné du plaisir georgien de la forme. La langue se fait porteuse d'une tension entre détail et abstraction.

Le choix de Benjamin diffère considérablement de celui de George. Dans l'avant-propos de sa première édition, celui-ci avait écrit que sa « mise en allemand [...] doit sa naissance [...] au pur plaisir originel de produire des formes¹⁸ ». Dans son recueil qui comprend presque tous les poèmes, il ne traduit que la moitié des *Tableaux parisiens*. George évite le monde des brigands et de la misère, Benjamin n'a traduit aucun des poèmes consacrés au rôle d'intermédiaire du poète, au monde des « accords » raffinés – des « *Einklänge* », selon le terme utilisé par George dans la traduction du titre *Correspondances*. Cette omission, probablement volontaire, conduira Benjamin à l'étude ultérieure du symbole dans l'*Origine du drame baroque allemand*.

Le choix est révélateur. Dans le premier groupe des poèmes des *Fleurs du mal*, *Spleen et Idéal*, Benjamin retient ceux pour lesquels

16. — « Die Anlehnung an die Mythologie weicht dem Zusammenhang des eigenen Mythos », *Æ* I, 107 ; *GS* II.1, 114.

17. — « Der heutige geistige und künstlerische mensch muss seine werte ausbilden in völliger loslösung von der allgemeinheit. von allen öffentlichen und tagbedingten forderungen (dem ‚Offiziellen‘ und ‚Aktuellen‘) [...] », *Blätter für die Kunst*, 7^e série, 1904, p. 3.

18. — « Diese verdeutschung der FLEURS DU MAL verdankt ihre entstehung [...] der ursprünglichen reinen freude am formen », Stefan George, *Gesamt-Ausgabe der Werke*, Berlin, Georg Bondi, 1927-1934, tome 13/14, p. 6. Par la suite en abrégé « *SG* 13/14, page ».

la confrontation à la réalité conduit à faire l'expérience du malheur ou de la mort : *La Muse malade*, *La Géante*, *Remords posthume*, *L'Aube spirituelle*. La plupart des poèmes traduits, de *Causerie* à *L'Horloge*, proviennent de la seconde moitié du cycle : Baudelaire y poursuit une longue méditation sur le spleen, que Benjamin, après la publication de ses *Tableaux parisiens*, nommera « le mot à la mode » accolé « à l'abstrait allégorisé (Spleen et idéal¹⁹) ». Le deuxième groupe est constitué du cycle des *Tableaux parisiens* qui font entrer la ville dans l'expérience poétique : la transformation du panorama urbain, des images de la rue, les vieux et les pauvres, les brigands, l'érotisme. Le troisième groupe de poèmes traduits, avec des sujets comme le vin, la mort, le déclin, se place dans la continuité du second, sans toutefois se référer explicitement, comme lui, à la vie urbaine.

Longtemps Benjamin n'envisagea ni publication ni exhaustivité. Ce n'est qu'au cours du temps, vers 1919, que naquit en lui le projet, encore flou, d'une publication à laquelle l'éditeur de Heidelberg Richard Weissbach donna forme. À leur parution en 1923, les *Tableaux parisiens* sont la première traduction complète du cycle, à l'exception d'un poème. George et Kalckreuth n'en avaient traduit que la moitié, et dans les sélections partielles du début du siècle, ce cycle était rarement représenté. La présence de l'original français à côté du texte allemand et l'avant-propos philosophique faisaient de cette édition une entreprise unique.

Avant-propos et traduction : une œuvre d'un seul tenant

Lorsque Benjamin prit connaissance des réserves de Hofmannsthal quant à ses traductions, il confirma les faiblesses du rythme et de la prosodie²⁰. Comme George, il avait eu largement recours au pentamètre moderne et dans certains cas à l'alexandrin baroque, il avait même renforcé sa recherche de rimes, mais ce n'est pas sur l'aspect formel qu'il avait fixé son attention. Sa traduction est une lecture singulière de Baudelaire, elle fait émerger des questions qui ne quitteront plus son esprit : comment se détermine le spirituel chez Baudelaire ? comment opère l'allégorie dans cette poésie de la modernité ? comment l'expérience poétique de la ville produit-elle une expérience du temps nouvelle et distraite ?

19. — « das Modewort mit dem allegorisierten Abstractum (Spleen et Ideal) » ; W. Benjamin, *Correspondance*, trad. G. Petitdemange, 2 tomes, Paris, Aubier Montaigne, 1978 (à noter que cette édition ne comporte pas toutes les lettres publiées dans l'édition complète de la correspondance). Par la suite en abrégé « Corr, tome, page ». Ici : Corr I, p. 303 (lettre du 13 janvier 1924 à Hugo von Hofmannsthal) ; GB II, 411.

20. — Corr I, 300 (lettre du 10 janvier 1924 à Florens Christian Rang) ; GB II, 407.

Pour une réponse à ces questions, plusieurs moments seront examinés : une comparaison des traductions de George, Kalckreuth et Benjamin, une comparaison entre les premiers manuscrits de Benjamin et les versions publiées, et enfin la seule prise de position de cette époque que sont les fragments intitulés *Baudelaire II* et *Baudelaire III*. Ce parcours se croiera avec la traduction du poème *Le Cygne* dont a été conservé le plus large corpus de versions. Celles-ci mettent en évidence trois aspects : renoncement au pittoresque et resserrement de l'expression, suppression de tout rapport superflu au subjectif et abstraction du contenu, présence de parataxe et de jonction rude (*harte Fügung*²¹).

Vers l'abstraction. La confrontation des différentes versions du *Cygne* montre que George et Benjamin hésitent quant à la traduction des mots « mélancolie » (v. 29) et « allégorie » (v. 31) :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

George écrit :

Paris wird anders · doch meine betrübnis zu mildern
Vermag keine ändrung · gerüst und neuer palast
Und alte vorstadt — alles erscheint mir in bildern
Und meine erinnerungen wiegen wie bergeslast²².

Et Benjamin, dans la version publiée :

Paris wird anders, aber die bleibt gleich
Melancholie. Die neue Stadt die alte
Mir wirds ein allegorischer Bereich
Und mein Erinnern wuchtet wie Basalte²³.

Pour « mélancolie », Benjamin passe du mot ancien, biblique « *Grämen*²⁴ » (affliction) au mot chrétien « *Leiden*²⁵ » (souffrance) avant de se décider pour le mot d'origine grecque « *Melancholie* » (mélancolie), qui figure dans le texte publié. De même « allégorie »

21. — Sur la *harte Fügung*, voir Norbert von Hellingrath, *Pindariübertragungen von Hölderlin, Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Jena, Eugen Diederichs, 1911.

22. — SG 13/14, p. 132.

23. — WuN 7, 37.

24. — *Ibid.*, p. 152 (cotes : WBA 1083/13v et WBA 1083/13r ; il s'agit ici de la nouvelle cote du document au *Walter Benjamin Archiv* de Berlin).

25. — *Ibid.*, p. 151 (cote : WBA 1083/26-27).

est d'abord rendu par « *Gleichnis*²⁶ » (image), puis par « *Sinnbild*²⁷ » (symbole) et finalement par « *allegorischer Bereich* » (champ allégorique). Évitant les mots d'origine étrangère, George donne la préférence à « *betrübnis* » (chagrin), étymologiquement proche de « *trübsinn* » (morosité) par lequel il traduit « spleen ». De même, Kalckreuth évite les mots d'origine étrangère : il traduit « mélancolie » par « *Trauer* » (deuil) et « allégorie » par l'expression « *hüllen sich in deutungsvolle Schauer*²⁸ ».

Le recours final de Benjamin aux mots « *Melancholie* » (mélancolie) et « *allegorisch* » (allégorique) semble témoigner d'un choix délibéré de concepts philosophiques, à l'analyse desquels il se consacrera plus tard longuement dans *l'Origine du drame baroque allemand* et ses écrits tardifs sur Baudelaire, tandis que George opte pour un plan phénoménal et descriptif. La langue de George paraît généralement simple, légère et veloutée, même en dépit d'un contenu pesant, ainsi : « *Und meine erinnerungen wiegen wie bergeslast* ». Benjamin, au contraire, par le verbe « *wuchtet* » (écrase) dont il caractérise le fardeau porté par le sujet, pousse l'expression hors de ses limites jusqu'à la distorsion : « *Und mein Erinnern wuchtet wie Basalte* ».

Le vers suivant « Aussi devant ce Louvre une image m'opprime : / Je pense à mon grand cygne [...] » devient chez George : « *Vorm Louvre – wo ein bild mich erschütterte – dachte / Ich an meinen grossen schwan*²⁹ ». Benjamin ne nomme pas l'« image » baudelairienne, un « *es* » (cela, c') indéfini prend sa place : « *Selbst hier vorm Louvre liegt es schwer auf mir / Ich denk an meinen Schwan*³⁰ [...] ». De même que le passage de « *Grämen* » (affliction) à « *Melancholie* » (mélancolie) conduit vers l'abstrait, l'abandon du concept d'« image » plonge dans son expérience directe. L'effet allégorique de l'image est produit à partir de fragments urbains que Benjamin élargit par l'alternance d'éléments concrets et de termes abstraits. Plus tard, dans son étude de Baudelaire, Benjamin soulignera le caractère allégorique de cette poésie : les images surchargées de signification vident les poésies de sens, elles les cryptent en des constellations énigmatiques et éphémères.

Dans le fragment *Baudelaire II*, Benjamin interprète *a posteriori* l'écriture baudelairienne à travers l'évocation du processus photographique. « Comparons le temps à un photographe — le temps terrestre à

26. — *Ibid.*, p. 152 (cote : WBA 1083/13v). Le terme « *Gleichnis* », dans son sens général, désigne à la fois la juxtaposition et la comparaison de deux choses présentant des similitudes sur un point essentiel.

27. — *Ibid.*, p. 151 (cote : WBA 1083/26-27).

28. — C. Baudelaire, *Blumen des Bösen. In deutsche Verse übertragen von Graf Wolf von Kalckreuth*, Leipzig, Insel Verlag, 1907, p. 98.

29. — *SG* 13/14, p. 132.

30. — *WuN* 7, 37.

un photographe qui recueille l'essence des choses³¹ ». Celui-ci met en opposition « le temps terrestre » et « l'essence des choses », le terrestre fini et le spirituel infini. De ce décalage naît la tension du déchiffrement : le photographe tente de fixer l'être des choses, mais n'obtient que « le négatif de l'essence sur la plaque³² ». Seul Baudelaire est capable de lire ce négatif, et encore n'est-ce que de manière incomplète et « au prix d'un effort infini de son esprit³³ ». Le processus vaut doublement : s'il sert à caractériser l'allégorisation de Baudelaire, il formule en même temps la tâche qui est celle de Benjamin traducteur, chercher dans la langue le négatif de l'être.

Épurement. Dans le poème *Paysage*, qui ouvre les *Tableaux parisiens*, Baudelaire formule ainsi son intention lyrique : « Je veux, pour composer chastement mes églogues ». George conserve le sens : « *Ich will um keusch meine verse zu pflegen*³⁴ ». Kalckreuth reste proche du texte original : « *Mich zart und rein zu weihn der Dichtung der Eklogen, / Will ich*³⁵ [...] ». Sous la plume de Benjamin, l'expression devient : « *Ich will um der Eklogen Strophen keusch zu läutern*³⁶ » et dans la version publiée « *Ich will um meinen Strophenbau zu läutern*³⁷ ». Le texte original est réécrit ; du paysage idyllique de l'églogue, Benjamin fait une construction strophique (*Strophenbau*) : le poématisé dit l'architectonique. La traduction de la poésie devient un épurement du texte baudelairien.

C'est sur ce principe, introduit presque subrepticement, que Benjamin fonde la reprise de ses premières traductions. L'épure se fait processus modificateur de l'œuvre : dans la traduction l'œuvre continue de vivre, écrit-il dans *La Tâche du traducteur*. Les ruines que le temps produit à partir des œuvres, leur rétrécissement (*Schrumpfung*³⁸), sur lequel Benjamin attire l'attention au début des années 1930 dans ses notes sur la critique, sont une forme de cet épurement. C'est une semblable transformation que connaît la lune dans *La Lune offensée* (*Die Kränkung der Luna*) : le vers de Baudelaire « O Lune qu'adoraient discrètement nos pères » devient dans la toute première version « *Die Väter flehten Göttin dir zu Säumen*³⁹ » avant d'être traduit dans la publi-

31. — « Vergleichen wir die Zeit einem Photographen – die irdische Zeit einem Photographen der das Wesen der Dinge aufnimmt. » *Fragments*, 167 ; *WuN* 7, 189.

32. — « bekommt er nur das Negativ des Wesens auf die Platte » ; *ibid.*

33. — « mit unendlicher Anstrengung seines Geistes » ; *ibid.*

34. — *SG* 13/14, p. 127.

35. — C. Baudelaire, *Blumen des Bösen...*, *op. cit.*, p. 91.

36. — *WuN* 7, 143 (cote : WBA 1083/28).

37. — *Ibid.*, p. 29.

38. — *GS* VI, 174.

39. — *WuN* 7, 146 (cote : WBA 1083/7v).

cation par « *O Luna deren Dienst nun Tote wahren*⁴⁰ ». Une double métamorphose a lieu : l'imploration des anciens temps laisse place au service des morts devant lequel la réponse de Luna, astre vieillissant, se change en un *memento mori*.

Le temps. Entre Benjamin et George, deux conceptions entièrement différentes s'opposent, l'une fidèle à la lettre de l'original, observant de l'extérieur, l'autre distendant l'expression et faisant jaillir de soudains éclairs de pensée au milieu de l'événement. Chez Baudelaire, la première strophe du poème *À une passante* produit par la syntaxe la perception distraite, caractéristique d'une déambulation au sein de la foule.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Dans la traduction de George, la scène se joue d'abord sans rapport à celui qui raconte :

Es tost betäubend in der strassen raum.
Gross schmal in tiefer trauer majestätisch
Erschien ein weib · Ihr finger gravitatisch
Erhob und wiegte kleidbesatz und saum⁴¹ ·

George concentre la parole de Baudelaire sur le rayon de l'instant qui luit soudain, « *mit liebe töte[t]* » et fait de la femme qui passe une révélation spirituelle : « *Ein strahl... dann nacht ! o schöne wesenheit / Die mich mit EINEM blicke neu geboren*⁴² ». La femme est une apparition que n'atteint plus le regard poétique et contemplatif, la ville est l'obstacle à cette spiritualisation.

Benjamin, dans *Einer Dame* :

Geheul der Straße dröhnte rings im Raum.
Hoch schlank tiefschwarz, in ungemeinem Leide
Schritt eine Frau vorbei, die Hand am Kleide
Hob majestätisch den gerafften Saum ;
[...]
Ein Blitz, dann Nacht ! Die Flüchtige, nicht leiht
Sie sich dem Werdenden an ihrem Schimmer⁴³.

40. — *Ibid.*, p. 33.

41. — *SG* 13/14, p. 141.

42. — *Ibid.*

43. — *WuN* 7, 57.

Benjamin, au contraire, intègre le regard du poète, le bruit de la rue et le déplacement de la femme qui, tous ensemble, constituent le site déclenchant la rencontre. Du hurlement de la rue « *Geheul der Straße* » semblable à celui d'une sirène, la *Dame* se détache tant dans son apparence que par les expressions accentuées « *Hoch* », « *Schritt* », « *Hob* » à l'initiale des vers 2, 3 et 4, suivies au vers 2 d'un deuxième accent tonique, temporisateur, et dans les vers 3 et 4 de syllabes inaccentuées. Comme chez Baudelaire, la ville ne fait pas obstacle, elle est condition de la rencontre spirituelle et érotique grâce à une réorganisation spiritualisée du temps et de l'espace. Benjamin intensifie l'attention de Baudelaire sur la distraction qui, plus tard, vaudra comme élément décisif d'un concept technique détaché de la contemplation.

Le médium de la photographie, auquel Benjamin a recours dans son fragment *Baudelaire II*, fixe une vue furtive des choses. Pourtant cette formulation de l'acte photographique ne vaut pas pour l'image, mais pour celui qui prend le cliché, à savoir le « temps terrestre » (*irdische Zeit*) en tant que sujet. Benjamin renverse une deuxième fois la conception courante de la photographie en déclarant que le temps terrestre n'enregistre pas une extériorité, c'est-à-dire l'aspect extérieur des choses, mais leur essence. Il fait de la photographie qui, malgré la prise de vue aussi rapide que l'éclair, fait signe dans l'image vers l'« essence » de ce qui est enregistré, la métaphore de la traduction.

Le négatif de l'essence des choses, qui selon Benjamin constitue la clef de la poésie baudelairienne, est mis en évidence par la traduction. Pour Benjamin, l'éphémère se fige en des images menant une vie-continué, il resserre le temps. Le négatif a un effet comparable à ce qui se passe dans une correspondance épistolaire : une série continue de lettres condense temps et récit, et celles-ci vivent selon un autre rythme que celui avec lequel elles ont été écrites et envoyées, « tandis que, par rapport à son auteur, la lettre *isolée* peut perdre de sa vie⁴⁴ ». L'origine de cette idée se trouve naturellement chez Baudelaire : tandis que celui-ci souligne le changement (« Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel »), Benjamin fait du souvenir une entité autonome. C'est ce changement qu'il rend sensible dans *Le Cygne* : « *Die Altstadt ist dahin — wenn Neuerungen / Uns wandeln sinken Städte doppelt schnell*⁴⁵ ». Le nom de Paris a disparu avec la forme, en même temps la ville a été engloutie comme dans un naufrage et ne continue de vivre que dans le souvenir de celui qui lui est extérieur, telle une photographie ou une carte postale : « *Die neue Stadt die alte / Mir wirds ein allegorischer Bereich* ».

44. — « während der *einzelne* Brief mit Beziehung auf seinen Urheber an Leben einbüßen kann » ; *Fragments*, 105 ; GS VI, 95.

45. — WuN 7, 35.

Là où Baudelaire décrit précisément le changement de la ville et oppose celui-ci à l'immobilité de sa propre mélancolie, Benjamin polarise une relation impersonnelle de tension entre les temps.

La tâche du traducteur

L'avant-propos aux *Tableaux parisiens*, que Benjamin rédige au printemps 1921 après sa traduction des poèmes, s'ouvre sur la question « Que "dit" une œuvre littéraire⁴⁶ ? » et sa réponse : l'œuvre d'art et la traduction ne « disent », ne communiquent rien, ce sont des œuvres monologiques ; elles ne naissent pas dans un rapport à l'autre et ne s'adressent pas à un destinataire en particulier :

De même l'art présuppose son [de l'homme] essence corporelle et spirituelle – mais dans aucune de ses œuvres son attention. Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire⁴⁷.

Seules les œuvres dépourvues d'une intention de communication et issues du non-communicable de la langue sont pour Benjamin traduisibles⁴⁸. C'est de ce point de vue qu'avant-propos et traduction des poèmes seront ici lus.

Le texte dit en effet que la traduction mène dans deux directions. D'une part, elle apporte à l'œuvre une « vie-continué⁴⁹ » (*Fortleben*) dans la mesure où elle existe ainsi sous une autre forme que sa forme originelle, c'est-à-dire en dehors de toute analogie avec la langue de l'original. D'autre part, le renouvellement de ce dernier, sa répétition provoquent un déplacement de la langue-cible : la langue de la traduction ne reste pas inchangée de l'intervention de l'œuvre étrangère. La traduisibilité réside au point d'intersection de ces deux directions ; elle renvoie autant à la dimension immanente de l'œuvre originale qu'à la parenté entre les langues.

46. — « Was "sagt" denn eine Dichtung ? » ; *Œ* I, 244-245 ; *WuN* 7, 11.

47. — « So setzt auch die Kunst selbst dessen leibliches und geistiges Wesen voraus – seine Aufmerksamkeit aber in keinem ihrer Werke. Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörschaft. » *Ibid.*

48. — Les termes « traduisible » et « traduisibilité » (*übersetzbar, Übersetzbarkeit*), utilisés ici à dessein, ne signifient pas la simple possibilité linguistique de traduire un texte, mais que le texte original admette une traduction et la désire. Leur utilisation ici se distingue de celle qu'en fait Jacques Derrida dans « Des tours de Babel » (dans A. Cazenave et J.-F. Lyotard (éd.), *L'Art des confins : mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Paris, PUF, 1985).

49. — *Œ* I, 246-247 (les mots *Fortleben* et *Überleben* sont traduits dans cette édition par « survie », bien que leur sens soit différent) ; *WuN* 7, 13.

Original et traduction, poursuit Benjamin, présentent des différences quant à la langue. L'original consiste en une « certaine unité comparable à celle du fruit et de sa peau⁵⁰ », du contenu et de la langue, il réside « au cœur de la forêt alpestre de la langue⁵¹ », dans lequel il a vu le jour. Mais la forme ainsi décrite ne se fige pas dans son autonomie. Elle vit, ou plus exactement, elle jouit d'une vie-continué. Avec cette vie-continué, expression que Benjamin préfère au mot « survie » (*Überleben*), l'œuvre entre dans l'historicité — si tant est que pour Benjamin la vie soit ce dont l'histoire est faite et que l'histoire ne soit toujours qu'une histoire finie et mortelle. La gloire sur laquelle débouche la vie-continué des œuvres ouvre sur une autre vie-continué, plus tardive au sein de l'histoire : cette dernière prend corps dans les traductions, dans la transformation et le renouvellement de l'original que déclenche le transport dans le tissu différent d'une autre langue : « En effet si dans le premier [l'original] celles-ci [langue et teneur] forment une certaine unité comparable à celle du fruit et sa peau, la langue de la traduction enveloppe sa teneur comme un manteau royal aux larges plis⁵². »

Au cours de son analyse de la vie-continué des œuvres émerge une nouvelle expression : « la parenté entre les langues » — qui « doit s'attester⁵³ », ajoute Benjamin. Un deuxième plan du discours fait alors son apparition et recouvre le premier. Pour Benjamin la forme de la traduction constitue l'espace approprié au renouvellement des œuvres. Leur but, cependant, ne doit pas être cherché dans cette métamorphose, mais dans le monde supérieur de la parenté entre les langues. Cette dissociation entre la transformation de l'œuvre et le but de la traduction se répercute sur la traduisibilité. Par sa terminologie, elle est inscrite dans l'essai : à côté des concepts de « teneur » et de « langue » utilisés au début de l'œuvre, apparaissent de manière imperceptible ceux de « signifier » (*meinen*) et de « mode de signifier⁵⁴ » (*Art des Meinens*) que Benjamin applique bien plus directement aux langues. Le renvoi à une parenté entre les langues obtenue par la forme de la traduction s'excepte de toute parenté empirique entre les langues : il se fonde sur la « pure langue⁵⁵ » (*reine Sprache*) en tant que parenté entre toutes les langues. Benjamin décrit la tâche du traducteur ainsi : traduire exige du

50. — « eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale » ; *Æ* I, 252 ; *WuN* 7, 18.

51. — « im innern Bergwald der Sprache selbst » ; *Æ* I, 254 ; *WuN* 7, 19.

52. — « Bilden nämlich diese im ersten eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale, so umgibt die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten » ; *Æ* I, 252 ; *WuN* 7, 18.

53. — « Wenn in den Übersetzungen die Verwandtschaft der Sprachen sich zu bewähren hat » ; *Æ* I, 248 ; *WuN* 7, 14.

54. — *Æ* I, 251 ; *WuN* 7, 16.

55. — *Æ* I, 251 ; *WuN* 7, 17.

traducteur qu'il se tienne sur une frontière, qu'il avance jusqu'à la lisière du massif forestier de l'autre langue sans y pénétrer pour faire entendre de là l'écho de l'œuvre étrangère dans la résonance de sa propre langue. La métaphore de l'écho souligne que l'accueil d'une œuvre étrangère vise moins son renouvellement que l'action, par le biais de l'œuvre, de la langue originale sur la langue de la traduction. C'est en ce sens que Benjamin insiste sur la différence entre le poète et le traducteur : tandis que le premier se tient dans le massif forestier d'une langue et travaille « certains ensembles de teneurs langagières⁵⁶ », l'intention du second s'adresse à la langue tout entière par l'intermédiaire d'une œuvre d'art singulière. C'est pourquoi son intention n'en est pas « naïve, première, intuitive⁵⁷ » comme celle du poète, mais dérivée ; elle tente de mettre en relation les manières de signifier de différentes langues avec ce qui est signifié en elles, à savoir la « pure langue ».

La recherche de la pure langue prend plus tard pour Benjamin de plus en plus d'importance, de sorte que la traduisibilité est remplacée par la traduction — c'est ici le troisième plan du texte. Le philosophe insiste certes sur la particularité de la forme de la traduction, qui se tient « à mi-chemin de l'œuvre littéraire et de la doctrine⁵⁸ ». La tâche, pourtant, s'impose de trouver des solutions pour « faire mûrir, dans la traduction, la semence de la pure langue⁵⁹ ». Une littéralité (*Wörtlichkeit*) dans laquelle le mot s'impose face à la phrase, le jeu au sein de l'expression entre symbolisant et symbolisé semblent être pour Benjamin les voies conduisant à cette strate de la langue où toute communication, tout sens et toute intention tourbillonnent, hors de toute régularité, de toute constante de la langue. Cette strate peut *a posteriori* être considérée comme apparentée au « retrait de la teneur de vérité dans la teneur chosale⁶⁰ ». Sa mise en exergue représente le stade le plus élevé de la traduction, qu'il nomme « traduction virtuelle⁶¹ ». La contraction de la langue ainsi obtenue est le garant de la « sobriété sacrée⁶² » qu'il a découverte chez Hölderlin.

Un avant-propos. Borchardt, George, Goethe, Hölderlin, Luther, Mallarmé, Pannwitz, Schlegel, Voss et la Bible sont convoqués dans ce texte et font de lui un lieu de rencontres et d'expériences qui jalonnent la fréquentation de la traduction par Benjamin. Les expériences théoriques

56. — « bestimmte sprachliche Gehaltszusammenhänge » ; *Œ* I, 255 ; *WuN* 7, 19.

57. — *Ibid.*

58. — « mitten zwischen Dichtung und der Lehre » ; *Œ* I, 255 ; *WuN* 7, 20.

59. — « den Samen reiner Sprache zur Reife zu bringen » ; *ibid.*

60. — « das Eingehn [*Eingehn*, c'est-à-dire aussi : fusion] der Wahrheitsgehalte in die Sachgehalte » ; *Fragments*, 215 ; *GS* VI, 174.

61. — « virtuelle Übersetzung » ; *Œ* I, 262 ; *WuN* 7, 25.

62. — « heilige Nüchternheit » ; *Fragments*, 215 ; *GS* VI, 174.

et pratiques qui y sont regroupées ne s'accordent pas et sont en partie contradictoires. Ainsi Goethe et les premiers romantiques, auxquels Benjamin avait consacré sa thèse *Le Concept de critique artistique dans le romantisme allemand* et qui doivent être reliés au-delà de l'opposition entre une théorie de la forme (la réflexivité du premier romantisme) et une théorie du contenu (le phénomène originel goethéen) à l'intérieur de la traduction.

Cet essai philosophique est bien un avant-propos, au sens emphatique de ce terme, des traductions de Baudelaire. La traduction des poèmes qui lui fait suite compte parmi les œuvres monologiques, telle est l'élucidation à laquelle procède l'essai, qui s'élargit à mesure qu'il inclut l'expérience benjaminienne dans le champ plus large qu'il partage avec d'autres réflexions et pratiques. Avant-propos, texte original des poèmes baudelairiens et les propres traductions de Benjamin, rassemblés en un même espace, constituent un tout. Mais font aussi partie intégrante de ce tout, couverture, papier et typographie, car à tous ces éléments Benjamin attachait le plus grand soin, comme on peut le lire dans sa correspondance avec son éditeur et ses amis. Ce tout est une « forme artistique » (*Kunstform*) à part entière dont les parties, indissociables, doivent être regardées comme des « co-relations langagières ». Bien qu'avant-propos et traductions semblent faire partie de champs éloignés, bien que le nom de Baudelaire ne soit pas cité une seule fois, l'avant-propos élève les traductions qui le suivent au plan d'une réflexion philosophique. Telle est la relation qui caractérise l'énigme si souvent évoquée de l'absence du nom Baudelaire.