

Cinquième remise du
PRIX LÉMANIQUE
DE LA TRADUCTION
Fünfte Verleihung
Lausanne 1997

Hanno Helbling
Etienne Barilier

Mit Beiträgen von
Contributions de

Peter Schnyder
Roger Francillon
Michel Delon

M^{me} de Staël
Benjamin Constant
August Wilhelm Schlegel
éd. Walter Lenschen

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	5
Remise du Prix lémanique de la traduction 1997 à Hanno Helbling et Etienne Barilier		
Hanno Helbling		
Peter Schnyder	<i>Einfühlende Luzidität</i>	11
Hanno Helbling	<i>Euch macht ihr's leicht</i>	23
Bibliographie	28
Etienne Barilier		
Roger Francillon	<i>Le prix lémanique</i>	33
Etienne Barilier	<i>Il y a des paroles pour tout</i>	37
Bibliographie	42
Le Groupe de Coppet		
Michel Delon	<i>Le Défi de Coppet</i>	49
Etienne Barilier	<i>Enthousiasme ou fanatisme</i>	57
M ^{me} de Staël	<i>De l'Esprit des traductions</i> (1816)	65
Benjamin Constant	<i>Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand</i> (1809; extraits).....	73
A.W. Schlegel	<i>Homers Werke von Johann Heinrich Voß</i> (1796; Auszug).....	81
Echos de presse	87
Statuts du Prix lémanique de la traduction	107

© 1998
 Centre de traduction littéraire
 Université de Lausanne
 CH-1015 Lausanne
 BFSH2
 ISBN 2-88357-031-0

AVANT-PROPOS

En 1997, le *Prix lémanique de la traduction* a pu être remis pour la cinquième fois déjà. Cette brochure, qui documente la cérémonie qui a eu lieu le 27 septembre à Lausanne-Ouchy, revêt en l'occurrence un caractère un peu particulier. La remise du prix a clos une journée centrée sur la traduction, organisée conjointement par le Centre de traduction littéraire (CTL) de l'Université de Lausanne et la Collection *ch*. La matinée de cette manifestation était consacrée au Groupe de Coppet. Il nous a semblé intéressant de réunir dans cette brochure les reflets de cette présentation, et de souligner le fait qu'il existe en Suisse romande une tradition de passeurs, de personnes et d'organismes profondément intéressés à briser les frontières culturelles. Le CTL est fier de se rattacher en toute modestie à ce mouvement d'ouverture vers les langues et les littératures d'autres cultures.

Le choix des lauréats 1997, Hanno Helbling et Etienne Barilier, appuie cette vision puisqu'il s'agit dans les deux cas d'hommes de lettres et d'essayistes qui, à travers leurs diverses activités, englobent largement dans leur réflexion l'Europe et le monde. Ils

succèdent ainsi à Walter Weideli et Eugen Helmlé (1985), Philippe Jaccottet et Elmar Tophoven (1988), Helmut Kossodo et Gilbert Musy (1991), Brigitte Weidmann et Georges-Arthur Goldschmidt (1994).

C'est Elena Vuille-Mondada qui s'est chargée de solliciter, de choisir et de réunir les textes de cette brochure.

En notre nom, et au nom des lauréats, nous remercions ceux dont le soutien financier a permis l'attribution de ce cinquième Prix lémanique : la Société de la Loterie romande, Nestlé S.A., la Fondation Ernst Göhner et le Consulat Général de la République Fédérale d'Allemagne à Genève. Les travaux scientifiques liés au prix ont été assurés par le Centre de traduction littéraire de Lausanne qui est soutenu par l'université et la ville de Lausanne. Qu'elles soient toutes deux remerciées ici.

Walter Lenschen
Fondation du Prix lémanique
de la traduction
Palais de Rumine
Place de la Riponne 6
CH – 1005 Lausanne

Remise du Prix lémanique
de la traduction 1997
à Hanno Helbling
et à Etienne Barilier

Einfühlende Luzidität
Zu Hanno Helbling

In den fünfziger Jahren hat der Preisträger längere Zeit in Italien verbracht. Die Jahre in Neapel und in Rom haben den promovierten Historiker nachhaltig geprägt. Am *Istituto Italiano per gli studi storici* im Palazzo Filomarino zu Neapel arbeitete er unter der kundigen Leitung von Federico Chabod an einer Studie über das « spätmittelalterliche Geschichtsdenken ». Diese umfangreiche Arbeit ist 1958 *nella sede* des von Benedetto Croce gegründeten Instituts erschienen. Im Rückblick gedenkt der Schüler des zu früh verstorbenen, weit über die Grenzen seines Landes berühmten Lehrers und Forschers :

Sein wissenschaftlicher Stil wurde hier vollkommen deutlich, dessen Kennzeichen die Selbstverständlichkeit war, mit der sich für Chabod der aufgedeckte Zusammenhang, das gesicherte Detail in Proportion des Textes, in durchgestaltete Mitteilung verwandelte. (*Umgang mit Italien. Gestalten – Gedanken.* Olten, Matheson, 1966, S. 10.)

Hanno Helbling hat diese Forderungen zu den seinen gemacht. Aus ebensolchem Wunsch nach klarer Erkenntnis und wohlproportionierter Aussage entfaltete er ein persönliches, *à sa façon* engagiertes Kulturverständnis, das Kultur als ein Prozess versteht,

der nicht nur frühere Manifestationen des menschlichen Geistes explorieren, sondern diese auch von unserer Zeit aus für unsere Zeit (und gewiss immer wieder über sie hinaus) nutzbringend befragen will. Kultur avanciert damit zu einem steten, reflektierenden Hinüber-Setzen des Gewesenen in die Gegenwart ; dieses gibt den Blick frei für künftig mögliche Entfaltungen. Kultur wird zum Spiegel des Jetzigen angesichts des Seinerzeitigen, des Künftigen angesichts des Jetzigen. Sie macht Defizite von heute sichtbar. Dieser sinnstiftende Prozess vermag das Dogmatische, Ideologische, Modische am Zeitgeist zu entlarven. Es ist eine Rationalität, die ihre Legitimation aus der Kenntnis der Vergangenheit, aber auch aus der Sprache selbst bezieht. Die Reflexion des Kulturellen in und mit Hilfe der Sprache reizt Hanno Helbling seit eh', und so ist es kein Wunder, daß ihm das Übersetzen so viel bedeutet. Diese Arbeit an der Sprache, mit den Sprachen hat bekanntermassen eine lange humanistische Tradition. « Tradition » und « Traduction » haben viel Gemeinsames – das eine ist wie das andere immer auch *Translatio studii*.

*

Trotz seines Talents der lebendigen Weitergabe von Wissen, trotz geistiger Agilität, der Fähigkeit zu hoher Abstraktion und zum prägnant formulierten Exposé, zog es Hanno Helbling seinerzeit nicht als Lehrer in die Hörsäle und Seminarräume zurück. Dagegen sträubte sich sein kaum zu bändigendes Verlangen, das Erkannte, Erarbeitete, Erfühlte zu verschriftlichen – *nota bene* nicht ausschliesslich für Fachleute, sondern immer auch für eine interessierte, gebildete und bildungswillige Leserschaft. Gegen kulturelle Arbeit *ex cathedra* sträubte sich weiter wohl seine stets sich erneuernde Freude an enzyklopädischer Teilhabe, vor allem : ein inniger « Pakt » mit der Sprache selbst und, damit verknüpft, ein schon früh sich abzeichnender Übersetzungstrieb. *Verba volant, scripta manent* – seine Leser wissen es ihm schon seit langem zu danken. Auch als Kulturjournalist hat Hanno Helbling Bedeutendes geleistet, und die *Neue Zürcher Zeitung*, deren Feuilleton er

seit 1958 mitgestaltete und ab 1973 an die zwanzig Jahre geleitet hat, verdankt ihm viel. Vielleicht hat ihn Jacob Burckhardt, mit dem er sich seit vielen Jahren befasst, die Gefahren einer « allzu tief im Zünftischen eingewurzelten Forschung » erkennen lassen. Denn, so Burckhardt in einem Brief an Gottfried Kinkel :

Der liebe Gott will auch bisweilen seinen Jocus haben, und dann macht er Philologen und Geschichtsforscher von einer gewissen Sorte, welche sich über die ganze Welt erhaben dünken, weil sie wissenschaftlich ermittelt haben, dass Kaiser Conrad am 7. Mai 1030 zu Goslar auf den Abtritt gegangen ist und dergleichen Weltinteressen mehr.

(Brief vom 17 April 1847, in Jacob Burckhardt : *Bilder des Ewigen*. Ein kulturgeschichtliches Lesebuch, herausgegeben von H.H. Manesse Verlag, Zürich 1997, S. 596)

Es wäre naiv zu glauben, dass eine breitgefächerte Auseinandersetzung über die Grenzen der Fachbereiche hinaus nicht auf einer ihr gemässen, eigenen Disziplin und Opferbereitschaft beruht. Auf Schritt und Tritt legt Hanno Helblings Werk dar, dass gerade die grenzüberschreitende Arbeit an der Kultur als *gaya scientia* auf Begrenzung und Einschränkungen nicht verzichten kann. In seinem schönsten Essayband, *Unterwegs nach Ithaka* (1988), gilt eines der so farbigen « Reisebilder » Rilkes Aufenthalt in Soglio und auf Muzot. Das Schlößchen Muzot bei Sidiers sei für Rilke « das Richtige gewesen ». Auf die Frage « Warum war es das Richtige ? » antwortet der Reisende :

Muzot in seiner damaligen Abgeschiedenheit [...] stand in südlich fruchtbarer Landschaft, die aber durch die Nähe des Hochgebirgs einen Zug ins Strenge und Ernste erhält. (*Op. cit.*, « Zwei Orte », S. 183)

Res severa – verum gaudium. Severitas und gaudium : beides ist Helblings überbordernden Schaffenskraft eigen. Wie jeder kreative Mensch braucht er die Spannung der ernstesten Beschäftigung mit seinem Gegenstand. Allmählich gedeiht eben diese *rigueur* zur echten, geteilten und mitgeteilten Freude der Einsicht, des Durchblicks. Ein Aufsatz aus dem Jahre 1975 gilt der « Kultur als Leistung ». Seit den fünfziger Jahren hat Hanno Helbling gezeigt, was er darunter auch versteht – etwa in seiner *Schweizer Geschichte* (1963 und, als *Geschichte der Schweiz*, 1982 ; französische Fassung 1974), die gerade auch seinen Sinn für die Synthese und seine Kunst des einprägsamen Formulierens unter Beweis stellt. Diesem Wunsch, weitgefaßte kulturelle Phänomene in eine sorgfältig abgewogene Perspektive zu bringen und sprachlich so prägnant wie möglich darzustellen, steht eine methodologische Absicht zur Seite. Gegenüber der nunmehr vergangenen « Zeit der Chronistik » soll die « moderne » Geschichtsschreibung dieses leisten :

Aus der bewussten Verrechnung des Wegstücks, das ich zurücklege, mit dem grösseren Weg, auf dem sich « die Dinge der Welt » bewegen, geht mein « Urteil » über das Geschehen hervor, und ich irre nur dann nicht in ihm, wenn meine Sicht entzerrt ist, die Dinge « ihrer Natur gemäss » angeschaut. (*Die Zeit bestehen*. Europäische Horizonte. Zürich – München, Artemis Verlag, 1983, S. 16)

Der Verfasser illustriert diese Forderung mit einem Vergleich :

So, wie ich Geschwindigkeit und Kurs vergleichen muss, um die Fahrt eines Dampfers zu begreifen, den ich aus einem Schnellboot beobachte. (*Ibid.*)

Wir übersetzen : Es gilt, den eigenen Standort in der eigenen Arbeit zu kennzeichnen, mitzureflectieren, zuerst für sich, dann aber auch für den Leser. Diese Forderung bildet vielleicht das *punctum*

saliens von Hanno Helblings Originalität : Das eigene Urteil soll nicht von aussen – als subjektives Moment – formuliert werden, sondern aus der gewählten Perspektive herauswachsen. Naturgemäss kann Hanno Helbling mit Ideologien nichts anfangen. Auf die Frage, ob Bücher « Geschichte machen », gibt er zu verstehen, dass dies nicht bewiesen werden könne. Lediglich auf gewisse Parallelismen hinweisen liesse sich, « auf Übereinstimmung, in diesem Fall, zwischen der Tendenz eines Buches und einer Tendenz im Geschehen – kurz oder auch lang danach ». (*Bücher, die Geschichte machten*, 1978, S. 41). An anderer Stelle lesen wir : « Es ist schwer, die Frage weder zu eng noch zu weit zu fassen. » (Ebd.)

Helblings enzyklopädisches Verständnis der Kultur, seine Begegnung mit der Vergangenheit und sein Umgang mit der Sprache bliebe unvollkommen, würde sie sich der Aufgabe des Übersetzens versagen. Denn die Sprache selbst liefert immer wieder diesen Anstoss zu Arbeit an der Kultur.

*

Seit seiner Studienzeit tut Hanno Helbling das eine und kann das andere nicht lassen. Treibt es ihn seit eh und je, geschichtliche – immer wieder auch kirchengeschichtliche – Zusammenhänge aufzudecken, so hat schon der fünfundzwanzigjährige Mitarbeiter der *NZZ* einen Roman übersetzt und veröffentlicht : *Cécile*, Benjamin Constants autobiographischen Roman, den *Adolphe* zu Unrecht in Vergessenheit gedrängt hat. Trotz der aufwendigen Arbeit für die Zeitung durfte das Übersetzen – vielleicht so etwas wie *la vraie vie* – nicht zu kurz kommen. Es gehört hier ja mit zur kulturellen Arbeit – eine Ansicht, die schon Goethe oder Friedrich Schlegel, Nerval oder Stéphane Mallarmé teilten. Heute blickt Helbling auf ein weitgefächertes übersetzerisches Oeuvre aus dem Französischen, dem Italienischen und dem Englischen zurück das – Gott sei's gedankt ! – keineswegs abgeschlossen ist, wie gerade auch der erst kürzlich vorgelegte, originelle Proust-Band zeigt.

Ein imposantes Werk als Übersetzer hinterlassen : ist das nicht aktive Teilnahme und Teilhabe an der Kultur ? So hat Helbling neben Giacomo Leopardis *Werken* auch *Das Gedankenbuch* übersetzt und, nunmehr zweisprachig, *Canti / Gesänge* ; von Charles-Ferdinand Ramuz gar sieben Romane – unter ihnen *Derborence*, *Farinet* und *Besuch des Dichters...* Zweisprachige Ausgaben ermöglichen, wie Helbling selbst in Zusammenhang mit Montale ausgeführt hat, gerade bei Gedichtübertragungen grössere Freiheit : « Der Leser soll sehen können, was hinter dem deutschen Text steht. » Im Zusammenhang mit Montale : « Wenn ein Gedicht Montales den Titel *Piccolo testamento* trägt, müsste es in einer einsprachigen Ausgabe wohl heissen : ‚Kleines Testament‘ ; neben dem sichtbaren Originaltexte kann stehen : ‚Kleines Vermächtnis‘ » (« Kothurne und Steinhühner. Montale übersetzen », *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 238, 12.10.1996, S. 67). H. Helbling hat alsdann nicht nur zweisprachige Gedichtbände von Eugenio Montale (*Gedichte*, 1987) vorgelegt, sondern auch von Giuseppe Ungaretti (*Die Heiterkeit. L'Allegria. Gedichte 1914-1919*, 1990), von Giorgio Caproni (*Gedichte*, 1990), von Mario Luzi (*Wein und Ocker. Gedichte*, 1993), von Dino Campana (*Orphische Gesänge*, 1995). Daneben fand er weiter Zeit, zwei Bände mit Auszügen aus Montaignes *Essais* (1993 und 1996) herauszugeben, ferner, nebst einem Romanfragment von Elena Santi (1987), einem Roman von W.T. Auden (1977), schliesslich die Übertragung der so vielschichtigen *Sonette* von Shakespeare oder seine originelle Lyrikanthologie mit Gedichten aus dem 19. Jahrhundert in vier Sprachen...

Genau so wie ein Forschungsgegenstand gleitet Hanno Helbling, dem Übersetzer, auch der Ursprungstext in keinem Moment aus der Hand. Er vermeidet Virtuosität ebenso wie mühseliges *mot-à-mot*. Er löst auch grosse Schwierigkeiten des Originals, ohne dass sich Spuren – des Dekonstruierens und des Rekonstruierens oder, wie Paul Ricoeur sagt, der « Trauer- und Erinnerungsarbeit » (Paul Ricoeur, « Herausforderung und Glück der Übersetzung », *Übersetzerpreis zur Förderung der deutsch-französischen Bezie-*

hungen, Paris, 15.4.1997. DVA Stiftung GmbH, Stuttgart, o.J. [1997], S. 17) – ausmachen liessen. Sklavische Anpassung ist ihm ebenso verpönt wie ein starres, anstatt ein fliessendes Festhalten an der Äquivalenz, an lexikalischer und rhythmischer Stimmigkeit. Aus solchen Konstanten liessen sich die Richtlinien (es gibt mehr als eine) dieses Übersetzers herleiten : etwa als einen auf den Rhythmus des Originals feinabgestimmten, die eigene Sprache nie verletzenden Duktus. Es liesse sich eine übersetzerische Bewegung ausmachen, die zwanglos jene des Originals mitvollzieht und abbildet. Trotzdem sind diese Übersetzungen – Gott sei Dank ! – nicht neutral. Zu Helblings « Idiosynkrasien » gehören – aber diese Beobachtungen bedürften der Nüance – ein Hang zur Verkürzung sowie eine grosse Fertigkeit in der Anpassung der Satzglieder in der Zielsprache.

Naturgemäss drängt Hanno Helbling, in der Tat kein Freund « grosser » Worte, zur *Ellipse* und zur *Litotes*. Er lässt etwa die Genetivergänzung gerade da weg, wo sie ohnehin klar ist, beispielsweise nachdem es Farinet gelungen ist, aus dem Sittener Gefängnis auszubrechen : « Il allait vite. Il ne sentait pas le piquant des chaumes, ni les épines des buissons. » (Editions Plaisir de lire, o. J., S. 20.) In der deutschen Fassung heisst es : « Er ging rasch. Er spürte die Steine nicht, er spürte weder Stoppeln noch Dornen. » (Limmat Verlag, 1986, S. 15.) Ebenso wird « dans les profondeurs de la terre » (S. 77) zu « [...] tief in der Erde » (S. 59). Oder : « C'est pas possible, Mademoiselle ; ça n'est pas fait pour les femmes, ces endroits-là. » (S. 70) wird ebenfalls verkürzt zu : « Das ist unmöglich, solche Orte sind nicht für Frauen » (S. 54). In *Besuch des Dichters* (1987) wird « [...] ensuite ils ont été dans la dispersion » (*Passage du poète*, Plaisir de lire, o.J., S. 193) zu « [...] danach verstreuen sie sich » (Limmat Verlag, 1987, S. 103), wie Helbling auch an anderer Stelle nominale Ausdrücke gern verbal wiedergibt : « Tout fait silence » (ebd.) ; « Alles schweigt » (ebd.). Was ihn andererseits nicht hindert, auf nominale Elemente zurückzugreifen, wo sie dem Geschäft förderlich sind : « On [sc. Congo] l'avait seulement entendu tousso-

ter et cracher dans la ruelle bien avant qu'il se fût montré. » (S. 105) – « Man hat nur gehört, wie er sich räusperte und aus-spuckte in der Gasse, lang bevor er zum Vorschein kam. » (S. 11) Es ist eine Sache des Rhythmus : das Original enthält acht Silben, der deutsche Text ebenfalls. So geht nichts verloren, das wesentlich ist, und der Duktus des Originals mit seinen zahlreichen Zäsuren, den häufig landschaftlichen Ausdrücken, bleibt erhalten. Deshalb wird unreflektierte lexikalische Anpassung ans Original ebenso gemieden : « Ah ! bon... tant mieux pour vous. » (S. 108) wird zu « Ah ! gut... um so besser » (S. 14), weil im Deutschen der Zusatz ‚für Sie‘ wohl unpassend wäre. Das französische *et* (« und ») wird bald wiedergegeben, bald unterlassen (und umgekehrt).

Alles in allem gilt es, beispielsweise Ramuz' sprachlichen Duktus, das *Ambiente* seiner Welt einzufangen, aber ohne der deutschen Sprache Gewalt anzutun. In diesem Sinne wäre Helbling ein geschickter « cibliste », nicht ein unnachgiebiger « sourcier » : die Zielsprache soll wo immer möglich fremde Elemente so auf-fangen, dass sie lesbar werden. Gewiss : es gibt andere Anschauungen (und « Schulen ») hierüber ; aber interessant bleibt, dass gerade ein so umsichtiger Theoretiker und Praktiker wie Antoine Berman seinen ursprünglichen « quellenorientierten » Standpunkt aufgegeben hat, mitsamt seinem früheren Festhalten am einzelnen Wort als Grundelement der Übersetzung.

Neben dem Charakteristikum der Verkürzung, lässt sich – aber auch dies ist etwas grobmaschig argumentiert – ein zweites Charakteristikum ausmachen, das mit der poetischen Figur der *Enallage* zu tun hat : gemeint ist die Vertauschung verschiedener Satz-teile zugunsten grösserer Lesbarkeit. Dieses dialektische Vorgehen der Dekonstruktion und im Sinne der Zielsprache angestrebten Rekonstruktion, verhilft Helbling, insbesondere Prousts verschachtelte Perioden zu entflechten und die deutschen Leser mit einem gut lesbaren, dennoch keineswegs « deutschen » Prosa bekannt zu machen. Im folgenden sei diese Kunst der *Enallage* an einem Beispiel aus « Der gewendete Tag » illustriert :

Une agonie

C'est une terrible connaissance (la maladie), moins par les souffrances qu'elle cause que par l'étrange nouveauté des restrictions définitives qu'elle impose à la vie.

(*La Nouvelle Revue Française*, Bd. XVI, Nr. 88, 1. Jan. 1921, S. 6.)

Ein Todeskampf

Sie (die Krankheit) ist eine schlimme Bekanntschaft, weniger wegen der Leiden, die sie verursacht, als wegen der unheimlich neuartigen Beschränkungen, die sie dem Leben endgültig auferlegt.

(*Der gewendete Tag*, DTV, München, 1995, S. 167)

Neben solchen dem Sprachrhythmus entsprechenden « Vertauschungen », kann dieses Stilmittel auch « strukturell » eingesetzt werden, wie im folgenden Beispiel, wo der Hinweis auf Scheherazade an den Schluss gestellt wird, damit der Satz nicht auseinanderfällt :

« Une matinée au Trocadéro »

Une fois Albertine sortie, je sentis quelle fatigue était pour moi cette présence perpétuelle, insatiable de mouvement et de vie, qui troublait mon sommeil par ses mouvements, me faisait vivre dans un refroidissement perpétuel par les portes qu'elle laissait ouvertes, me forçait – pour trouver des prétextes qui justifiasent de ne pas l'accompagner, sans pourtant paraître trop malade, et d'autre part pour la faire accompagner – à déployer chaque jour plus d'ingéniosité que Schéhérazade.

(*La Nouvelle Revue Française*, Bd. XVII, Nr. 112, 1.1.1923, S. 296)

Als Albertine gegangen war, merkte ich, wie sehr diese beständige, ruhelos lebhaftige Gestalt mich ermüdete, die durch ihre Bewegungen meinen Schlaf störte, mir durch offen gelassene Türen eine dauernde Erkältung verursachte und mich täglich zwang, Scheherazade an erfinderischer List zu übertreffen auf der Suche nach Vorwänden, dank denen ich Albertine nicht begleiten mußte, ohne doch allzu krank zu erscheinen, und sie andererseits begleiten lassen konnte.

(*Der gewendete Tag*, op. cit., S. 340)

*

Beschränkung auf das Wesentliche, eine knappe und präzise Sprache : was dem Essayisten teuer ist, ist dem Übersetzer billig. Auf dem Fundament des essayistischen Werks baut das übersetzerische Opus Helblings auf. Auf ihm beruht diese ruhige Sicherheit, mit der er sprachliche Schwierigkeiten meistert. Hier zeigt sich seine Verwurzelung im humanistischen Denken, aber auch sein Sinn für künftige Entwicklungen.

Hier ist nichts mehr sichtbar von der Leere, von der unbehaglichen Position zwischen « Erinnerungs- und Trauerarbeit », nichts mehr spürbar von dem stets unbehaglichen Gefühl des Übersetzers, « es nicht zu schaffen » (Georges-Arthur Goldschmidt, Preisträger des letzten *Prix lémanique*, *Centre de Traduction littéraire*, Univ. Lausanne, 1994).

Den übersetzten Text zum Werk machen, das will Helbling – *faire œuvre* ist nicht zufällig in den Augen des Übersetzungstheoretikers Antoine Berman ein Kernelement. In diesem Sinn meinte der französische Übersetzer Jean-Yves Masson : « Nicht der Übersetzer muss glücklich sein, sondern die Übersetzung ». Vieles spricht dafür, dass es in unserem Fall häufig beide sein können, beide sind.

Wer sich die Texte besieht und mit dem Original vergleicht, dem zeigt sich, was unter « sprachlicher Meisterschaft » verstanden werden kann : Alle *cruces* sind gut gelöst – auch wenn sie auf andere Weise *gut* gelöst werden könnten. So lässt sich diese Meisterschaft vielleicht unter dem gemeinsamen Nenner einer *ein-fühlenden Luzidität* zusammenfassen : sie wacht über das Handwerk, über die Präzision der Vorarbeit, über die Verfeinerung des Hintergrundwissens ; sie lässt die Intuition, aber auch die Nuance zu Wort kommen. Mithin bleibt diese Luzidität eine sympathische, menschliche und schlägt nie in eine unterkühlte Wachsamkeit um. Es ist eher ein umfassendes *Bei-der-Sprache-sein* mit im Spiel ; auch ein mutiges *Bei-den-Sprachen-verweilen*.

« Es geht darum, wach zu sein », notierte Georg Kohler, als er Helblings Übersetzung von Ungarettis Zweizeiler « Mattina », « M'illumino / d'immenso » mit jener von Ingeborg Bachmann zu vergleichen sich anschickte : « Ich erleuchte mich durch Unermessliches » wird bei Hanno Helbling zu : « Ich erhelle mich / aus Unendlichem ». (« Die Helligkeit der Leere. Ungarettis Heiterkeit », *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 39, 16/17. Februar 1991, S. 65).

Sein Reisebild über Rilke, dem wir schon begegnet sind, schliesst er mit folgenden, eindrucklichen Worten ab :

« Wer arbeitet, um zu leben, den wird es weder nach Soglio noch nach Muzot ziehen. Wer lebt, um zu arbeiten, wird – wenn er Glück hat – die Stelle finden an der er nicht dauernd daheim, doch auf Zeit bei sich ist, und ganz bei der Sache ; die Fremde aufgehoben, damit getan werde, was zu tun ist ; danach das Grab. »
(*Unterwegs nach Ithaka*, *op. cit.*, S. 184)

Auf lange Zeit « bei sich », « damit getan werde, was zu tun ist » : Möge es dem Preisträger noch lange Jahre vergönnt sein, zwischen den Kulturen für die Sache der Kultur tätig zu sein, um, wie bis anhin, gegen die stets lauenden und heute besonders drohenden Gefahren anzukämpfen, um mitzuhelfen, dass der zeitgemässe Kulturaustausch nicht noch spärlicher fliesse, nicht gänzlich versiege !

Wohl nicht zufällig am Ende des 1997 von Hanno Helbling herausgegebenen Lesebuchs, *Bilder des Ewigen* überschrieben, formuliert Jacob Buckhardt die folgende « Bitte ans Schicksal » :

Um Pflichtgefühl für das jedesmal Vorliegende, um Ergebung in das Unvermeidliche, und – wenn die großen Fragen der Existenz auf uns zukommen – um klare, unzweideutige Stellung derselben ; endlich um so viel Sonnenschein für das Leben des Einzelnen, als nötig ist, um ihn bei der Erfüllung seiner Pflicht und

der Betrachtung der Welt munter zu erhalten. (*Bilder des Ewigen, op. cit.*, S. 590).

« So viel Sonnenschein » wünsche ich Ihnen, lieber Herr Helbling, auch im Namen der Veranstalter und im Verein mit allen Anwesenden, von Herzen.

Peter Schnyder

*Euch macht ihr's leicht, mir macht ihr's schwer,
Gebt ihr mir Armen zuviel Ehr',*

so hätte Hans Sachs gesagt, der Schuhmacher war « und Poet dazu » – oder Poet, aber Schuhmacher ? Als Handwerker leistete er jedenfalls Maßarbeit. Und durchaus nur Maßarbeit soll auch der Übersetzer leisten, ob nun er sich oder die Umwelt ihn für einen Poeten oder für einen Schuhmacher hält. Wobei es freilich besser ist, wenn er selbst sich als Schuster betrachtet und seine Leser an ihm « a touch of a poet » wahrnehmen, als wenn er dichten möchte, und man stellt fest, daß seine Schuhe nicht passen.

Hans Sachs gehörte dem vorindustriellen Zeitalter an, das von Konfektion noch nichts wußte. Die Massenware, die schnell und billig zu haben ist und sich der Kundschaft von Jahr zu Jahr in neuer Gestalt empfiehlt oder aufdrängt, mußte ihn nicht beunruhigen. Immerhin wird ihm der eine oder der andere Kunde, den seine Geschäfte ins Ausland geführt hatten, bei der Rückkehr nach Nürnberg von der Pariser oder Mailänder Mode berichtet haben ; vielleicht zeigte er ihm ein Paar Stiefelchen : So etwas bringt Ihr wohl nicht zustande ? Der Meister rächte sich, indem er den Mann auf sein Schuhwerk warten ließ.

Das können wir nicht : wir haben unsere Termine. Das Buch soll zur Messe erscheinen ; Ablieferung Ende Januar – ob der Verlag

uns geärgert hat oder nicht. « Die Schuh' sind abgegeben in Herrn Beckmessers Quartier », kann es dann heißen ; nur muß Beckmesser, der dichtende Stadtschreiber, die Schuhe so nehmen, wie sie sind, auch wenn sie ihn drücken. Er ist nun einmal kein Schuster, er weiss es, und darauf kann Hans Sachs sich verlassen. Solche Sicherheit gibt es für Übersetzer nicht.

*

Maßarbeit. Man erwartet sie von uns. Wir sollen – das klingt selbstverständlich – das Maß an dem Text nehmen, den wir übersetzen. Der Text verrät seine Herkunft, er soll sie noch durch die Übersetzung verraten ; der Text hält sich auf einer bestimmten Tonlage, und in der Übersetzung soll sich das Pathos oder die Eleganz oder die Unauffälligkeit oder die Vulgarität wiederfinden, auf die er eingestimmt ist ; der Text hat seine Syntax, für die wir Entsprechungen, und – vor allem – seinen Rhythmus, zu dem wir in unserer Sprache ein Gegenstück finden sollen. Und der Text weicht von der « Normalsprache » ab ; auch das muß die Übersetzung nachahmen. Aus solchen Vorkehrungen entsteht die Maßarbeit.

Den ersten Widerstand leisten wir uns selbst. Wir haben einen verqueren Satz, einen syntaktischen Grenzfall, ein wahres Monstrum vor uns. Wie macht man daraus einen vernünftigen Satz ? – so fragen wir uns und haben damit die Regeln der Maßarbeit schon halb außer Kraft gesetzt. Denn wir geben dieses Textstück nur durch einen « unvernünftigen » Satz angemessen wieder : wir müssen in unserer Sprache seine Unvernunft rekonstruieren ; sonst nähern wir uns der Konfektion.

Die nächste Hürde erwartet uns im Verlag. Wenn wir den Grad von Terror nicht aufbringen, der den Lektor davon abhält, Hand an unseren Text zu legen, müssen wir mit Korrekturen rechnen, die unweigerlich auf « Normalsprache » zielen. Wörter, die « niemand mehr kennt », werden ersetzt, ungewöhnliche Satzkonstruktionen aufgelöst, hohe Töne herabgestimmt, beabsichtigte Nachlässigkeiten « berichtigt » ; all das ganz unabhängig davon,

ob Freund Beckmesser ein Wort von der Originalsprache versteht. Auch er leistet Maßarbeit, aber er nimmt das Maß an der literarischen Konfektion ; dahinter zeichnet sich das Bild einer Leserschaft ab, der man nur noch Banalitäten zumuten könnte ; das Bedauern über diesen angeblichen Tatbestand geht in den Verlagen nicht immer sehr tief.

Und da von Widerständen, von Hürden die Rede ist : es kommt leider auch vor, daß der Autor, dessen Buch wir übersetzt haben, noch lebt und unsere Arbeit zu sehen bekommt. Dann wird er, wenn er unsere Sprache ein wenig lesen kann, nicht ruhen, bis unser Text so korrigiert wird, daß er in ihm den eigenen wiedererkennt – das heißt, bis die Idiomatik der Zielsprache aus ihm gewichen ist. Das so entstandene Produkt wird dann eine „autorisierte Übersetzung“ genannt und hat sein Maß an der Inkompetenz des Autors genommen.

Zuletzt die Kritik, deren Oberflächlichkeit noch unser bester Schutz ist. In großen Abständen erscheint eine Rezension, die am besonders krassen Fall einer stilistisch hanebücheneren Übersetzung ein Exempel statuiert. Oder persönliche Mordlust regt einen Kritiker zu einem Verriß an. Aber das sind vereinzelte Vorkommnisse ; im allgemeinen bleibt es bei einer kurzen, meist freundlichen Erwähnung, die an der weiterhin bedrohten Lebensqualität des Übersetzers nicht viel ändert.

*

Was wir denn also zusammenschustern, wäre nur immer auf das Besondere abgestimmt, das der Originaltext darstellt und ist. Wenn aber Hans Sachs ein Paar Schuhe für Eva Pogner anfertigte, war das Ergebnis dann nur, daß man wieder einmal sagte : « wie angegossen » ? War es wirklich bloß Anpassung, was er leistete, und verfuhr er nicht so, daß Evas Freundinnen fragten : « Hans Sachs fecit » ?, weil sie natürlich auf den ersten Blick sahen, diese Schuhe konnten aus keiner anderen Werkstatt kommen ? – Lassen wir den Vergleich ruhen, bevor er ernstlich zu hinken beginnt.

Tatsache ist, daß der Übersetzer, so sehr und so tief und so ganz er sich auf das Original einläßt, bei seiner Wiedergabe stets auf die eigenen Lösungen angewiesen ist – auf welche denn sonst. Er kann sich von früheren Übertragungen anregen lassen ; aber nur mit der größten Vorsicht, damit nicht ein fremdes Stilelement in seinen Text gerät. Vorausgesetzt, er hat es mit einem bedeutenden Stück Literatur zu tun (und von einem anderen läßt er besser die Finger), muß sein Maßwerk nicht nur « wie angegossen », sondern auch, gleich wie das Original, « aus einem Guß » sein. Und dieser « eine Guß » ist – je ausschließlicher, um so besser – sein Werk.

Wobei es für den Leser leichter ist zu sagen : « Rilke fecit », als auch nur zu fragen : « Gildemeister fecit ? » Und man pflegt dann zu erklären, bei einem Dichter könne man nie genau wissen, ob das « noch Shakespeare » (zum Beispiel) sei und nicht schon eher Stefan George oder Paul Celan. Wer sich aber solche Sorgen machen will, der muß auch annehmen, die besten Übersetzungen seien die sprachlich unprofilertesten, die geschichtlosesten. Diejenigen also, die alles « enthalten », was im Originaltext steht, ohne daß seine literarische Qualität in der Zielsprache spürbar wird. Oder will man sie spüren ? – so bleibt kein anderer Rat, als dem sprachlichen Profil der übersetzenden Dichter zu trauen.

Für den Feld-Wald-und-Wiesen-Übersetzer bildet aber die Unumgänglichkeit eigener stilistischer Lösungen eine Gefahr. Ohne das Niveau einer unverwechselbaren Dichtersprache zu erreichen, bestimmen sie nach und nach die Konturen seiner Ausdrucksweise, und wenn er sie zwar in der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Text entwickelt hat – im Sinn der Maßarbeit eben –, so sind sie nun doch in sein Repertoire, in sein Instrumentarium eingegangen und werden bei der Wiedergabe eines anderen Werks die Konturen seines Textes wieder nachziehen helfen. Einfacher gesagt : Wenn ein Dichter übersetzt, klingt alles ein wenig nach ihm ; wenn ein literarischer Handwerker übersetzt, klingt alles ein wenig gleich.

Wir sollen also :

1. nur Texte von hohem literarischen Rang übersetzen ; denn für die Mängel des Originals werden auch wir, auf Grund unserer Maßarbeit, verantwortlich gemacht.
2. uns durch Kenner beraten, aber nicht durch unqualifizierte Auftraggeber « verbessern » lassen.
3. in der Wahl von lebenden Autoren sehr vorsichtig sein ; sie sollten unsere Sprache entweder perfekt, auch idiomatisch, oder gar nicht verstehen.
4. möglichst verschiedene Werke wählen : damit uns die Lösungen, die wir bei einem gefunden haben, nicht bei einem anderen « zu Hilfe kommen ».
5. die Frage, ob wir Schuster oder Dichter seien, offen lassen ; es findet sich immer jemand, der sie für uns beantwortet.

Vielleicht sind wir auch Korber, und es gibt einen « Passage du traducteur » ? Oder Boten, und wir wandern zwischen den « getrennten Rassen » hin und her, mit einem richtigen und einem falschen Fuß ? So oder anders sind wir unterwegs zu unserer « Raison d'être » – erinnert man sich ? « ...es soll nur einmal ein Buch, ein Kapitel, ein einfacher Satz sein, etwas, das nirgends als hier geschrieben sein könnte, weil sein Tonfall die Hügellinie dort oder sein Rhythmus die Rückkehr des Sees auf die Kiesel des schönen Ufers da nachbildete zwischen Cully und Saint-Saphorin – soll dieses Wenige nur entstehen, und wir fühlen uns losgesprochen ». Nichts anderes hofft auch der Übersetzer. Es soll nur einmal in unserer Sprache der Tonfall, der Rhythmus wieder entstehen, den ein Dichter in der seinen uns vorgesagt hat, so können auch wir unser Tun für gerechtfertigt halten.

Hanno Helbling

Bio-bibliographische Angaben

Hanno Helbling, Historiker, homme de lettres, Kritiker, langjähriger Feuilletonchef der NZZ, ist 1930 in Zuoz geboren und wohnt in Rom.

Er ist bekannt als vielseitiger Übersetzer und hat, unter anderem, aus dem Französischen ins Deutsche übertragen :

Benjamin Constant : *Cécile*, Fretz & Wasmuth, 1955

Charles Ferdinand Ramuz : Bände III und IV der deutschen Ausgabe, Huber, Frauenfeld 1972-1978

Der Bursche aus Savoyen

Besuch des Dichters

Derborence

Farinet oder Das falsche Geld

Die Schönheit auf der Erde

Die Herrschaft des Bösen

Die Trennung der Rassen

Die grosse Angst in den Bergen

Michel de Montaigne : *Essais : eine Auswahl*, Diogenes, 1993, 1996

Le Prix lémanique de traduction

*destiné à récompenser d'éminentes traductions littéraires
de l'allemand en français et du français en allemand
est décerné, pour l'année 1997,*

à Monsieur Hanno Helbling

*Les fondateurs du prix espèrent ainsi contribuer à la compréhension
mutuelle et aux échanges fructueux entre les deux langues.*

Pour le conseil de fondation :

Pour le jury :

Lausanno, le 27 septembre 1997



Hanno Helbling

Le Prix lémanique de la traduction à Etienne Barilier

Etienne Barilier que couronne ce soir le Prix lémanique de la traduction appartient à toute une lignée d'écrivains de ce pays romand qui ont pratiqué cet art si délicat de transmettre dans une langue étrangère un texte originellement écrit dans une autre langue. Depuis le XVII^e siècle, la Suisse romande peut s'enorgueillir d'avoir modestement contribué à briser les frontières culturelles entre les peuples du continent européen. Que l'on songe aux membres du groupe de Coppet et en particulier à M^{me} de Staël qui voulut faire connaître l'Allemagne aux Français, aux innombrables traducteurs et adaptateurs du *Guillaume Tell* de Schiller au XIX^e siècle, à Gustave Roud ou à Philippe Jaccottet qui surent donner une voix en français aux romantiques allemands. Si Etienne Barilier s'est mis relativement tard à la traduction de l'allemand et de l'italien, c'est peut-être pour des raisons contingentes ; dans ce petit pays, l'écrivain qui veut vivre de sa plume ne peut le faire que difficilement : Ramuz, ou Landry jadis en ont fait la cruelle expérience. La traduction pourrait donc paraître à première vue comme une tâche alimentaire nécessaire et je dis cela sans la moindre nuance de mépris, bien au contraire.

Mais dans le cas d'Etienne Barilier, romancier, essayiste, musicologue et chroniqueur, le fait de traduire est bien antérieur dans son parcours d'écrivain à la publication de textes traduits. Depuis

son premier roman *Orphée* jusqu'au *Rêve californien*, son œuvre romanesque et critique est tissée de renvois à des textes appartenant à d'autres aires culturelles que le domaine français : par de subtils jeux intertextuels grâce auxquels le romancier oppose sa vision du monde à celle d'illustres prédécesseurs, il remodule à sa manière des œuvres célèbres, qu'il s'agisse du *Banquet* de Platon, de *l'Eve future* de Villiers de l'Isle Adam dans le roman intitulé *La Créature*, du *Chat Murr* d'E.T.A. Hoffmann ou de la poésie de Pessoa dans *Musique*. Dans le *Chien Tristan*, où sont convoqués dans le registre du pastiche des textes de Nietzsche ainsi que la correspondance de Wagner avec Mathilde Wesendonck, ces jeux de miroir renvoient également à une nouvelle d'E.T.A. Hoffmann intitulée « Informations sur les récentes fortunes du chien Berganza ». Le romancier qui joue avec les genres littéraires peut ainsi transgresser la frontière entre le vraisemblable du roman policier et l'invraisemblable du conte fantastique tout en remettant en cause la vision romantique de l'art qui repose sur une conception erronée des rapports entre le créateur et son œuvre. Barilier d'ailleurs ne joue pas seulement sur des références littéraires, il recourt également à la peinture et à la musique dont il est un connaisseur avisé. Que l'on songe à l'importance du *Roméo et Juliette* de Prokofiev dans le roman *Passion* ou à la peinture vénitienne dans *La Créature*. Ce travail intertextuel, qui déconstruit les ouvrages imités pour leur donner une nouvelle signification, semble en contradiction avec les règles rigides que se fixe le traducteur, puisqu'il s'agit alors de respecter le plus possible l'esprit de l'original. En réalité, ce mode secret ou ouvertement avoué de palimpseste est ce qui a nourri notre culture depuis le moyen âge où l'on récrivait Ovide ou Virgile. Dans ce contexte, l'œuvre de Barilier puise à la source d'œuvres étrangères : s'il a jadis consacré sa thèse de doctorat à Camus, c'était précisément au départ pour explorer les origines grecques de la pensée de l'auteur de *L'Étranger*. Et ce fut pour prendre position contre la vision romantique de la musique et de l'art qu'il joue avec les références culturelles à l'Allemagne dans le *Chien Tristan*.

Ce préambule, pour dire donc qu'on ne saurait réduire le mérite de Barilier traducteur à ses seules traductions « officielles » et qu'il était en quelque sorte prédestiné à ce genre périlleux d'exercice. De l'ouvrage de Johann Jakob Bachofen sur le droit maternel au recueil de textes d'Adolph Muschg intitulé *Notre temps est à l'orage* en passant par Wedekind, Landolfi, Dürrenmatt et Ludwig Hohl, l'éventail de ces traductions est intéressant : il requiert du traducteur une grande plasticité pour se mouler tantôt dans la pensée abstraite, tantôt dans la polémique, dans le récit ou dans les notes poétiques. Dans tous ces cas si divers, il s'agit pour le traducteur de trouver le ton juste qui soit capable de transmettre au lecteur une voix, unique, originale, qui n'a pas d'équivalent dans le concert de la littérature.

Un seul exemple emprunté à l'incipit de *Stoffe* de Dürrenmatt traduit en français sous le titre « La mise en œuvres » : « Es ist immer wieder von irgend jemandem versucht worden, sein eigenes Leben zu beschreiben. Ich halte das Unterfangen für unmöglich, wenn auch für verständlich. Je älter man wird, desto stärker wird der Wunsch, Bilanz zu ziehen. » Dans le texte français de Barilier : « Raconter sa propre vie : entreprise universellement tentée, toujours recommencée. Entreprise à mes yeux compréhensible, mais irréalisable. Plus on vieillit, plus forte est l'envie de tirer des bilans. » En recourant à une phrase infinitive, puis à l'anaphore qui insiste sur le caractère paradoxal du projet du narrateur, Barilier évite de traduire littéralement le texte allemand pour mieux exprimer le ton désabusé, voire cynique du personnage de Dürrenmatt. D'emblée le traducteur se met ainsi au diapason du texte à traduire et c'est cette qualité d'écoute qui fait les bons interprètes. Car comme en musique, les grands solistes ne sont pas seulement d'habiles techniciens mais doivent recréer l'œuvre en l'interprétant ; les bons traducteurs leur ressemblent dans cette quête inlassable d'un approfondissement du sens. Et c'est la raison pour laquelle nous sommes ce soir là pour dire notre gratitude à Etienne Barilier.

Roger Francillon

« Il y a des paroles pour tout »

Puisque cette journée est placée sous le signe de M^{me} de Staël, c'est encore une fois *De l'Allemagne* qui va m'inspirer. Et j'aimerais citer ce passage, hautement intrigant pour un traducteur, où M^{me} de Staël donne son opinion sur la langue de Kant :

« Il vivait seul avec ses pensées, et se persuadait qu'il fallait des mots nouveaux pour des idées nouvelles, et cependant *il y a des paroles pour tout* »¹.

Il est vrai que M^{me} de Staël, ici, ne nous parle pas de traduction ; elle conteste simplement la nécessité, pour le philosophe qui écrit, de recourir à des *néologismes* à l'intérieur de sa propre langue. Et son idée, ou sa conviction, c'est que le trésor linguistique à la disposition de Kant aurait dû lui permettre de s'en passer. Dans le même texte, elle reproche à l'auteur de la *Critique de la raison pure* de traiter les mots comme des chiffres, et de les arracher au terreau de leur usage commun, empêchant ainsi « le connu » de servir « d'échelon pour parvenir à l'inconnu »². Or c'est, sous une autre forme, le même reproche de néologisme : car reprendre un mot existant sans tenir compte de son usage commun, c'est encore recourir à une manière de nouveauté linguistique absolue. Avec, en sus, le risque de créer la confusion dans les esprits.

¹ *De l'Allemagne*, II, p. 139. C'est moi qui souligne.

² *Op. cit.*, II, p. 140.

On sait assez que dans la philosophie moderne le néologisme n'a pas limité son emprise à l'œuvre de Kant, et l'on peut se demander ce que l'auteur de *De l'Allemagne* aurait pensé de Heidegger, ou, dans la langue française, de Jacques Derrida. Cela dit, mon propos n'est pas ici de discuter la pertinence des vues de M^{me} de Staël sur les néologismes kantians, ni de disserter sur la nécessité, ou non, des néologismes en philosophie. En revanche il vaut la peine, quand on parle traduction, de se demander un instant pourquoi l'auteur de *De l'Allemagne* condamne, de façon générale, le recours au néologisme.

Pourquoi ? Parce que, nous dit-elle, la nouveauté même, si elle veut se faire entendre et percevoir, doit recourir au « connu » comme d'un « échelon pour parvenir à l'inconnu ». Or le néologisme court le risque de négliger cette donnée fondamentale de la langue, qui est la continuité du sens, la nécessaire et juste permanence du sens ancien dans le sens nouveau : autrement dit, aux yeux de M^{me} de Staël, et cette intuition me paraît profondément juste, *le sens des mots, comme la nature, ne fait pas de sauts*. Il est toujours renouvellement d'un sens préalable, déplacement, addition, enrichissement, différence signifiante. Le nouveau, ce n'est jamais que la vision revécue de l'ancien, et l'inconnu du sens n'est jamais la négation du connu, mais bien sa pointe ultime. La langue est un tissu qu'il ne sert à rien de déchirer sous prétexte de l'étendre.

« Il y a des paroles pour tout ». Cela veut donc dire qu'une pensée, si nouvelle soit-elle, ou bien un sentiment, si inédit soit-il, ou bien encore une conception du monde, si inouïe soit-elle, peuvent préserver leur force de nouveauté s'ils se profèrent avec les mots communs, les mots reçus, les mots de tous. Non seulement ils le peuvent, mais ils le doivent. Parce que la nouveauté ne prend toute sa force et toute sa réalité qu'au prix de maintenir vivante en nous la présence et la conscience de ce qu'elle modifie. De même que, selon le Socrate de Platon, l'amour est toujours amour de quelque chose, on pourrait dire que *la nouveauté, toujours, est*

nouveauté de quelque chose, par rapport à quelque chose. La nouveauté est relation.

« Il y a des paroles pour tout ». Oui, parce que les paroles, parce que la langue est cette puissance même de devenir autre en restant soi-même, de créer du nouveau à la lisière de soi, comme l'écume de la vague, cette écume dont on sait que naît la déesse de la beauté, cette écume qui suppose toute la mer. La langue est ce murmure d'universelle relation, des choses avec les choses, du même avec l'autre, de l'ancien avec le neuf. « Il y a des paroles pour tout », parce que la nouveauté qu'on veut dire, en somme, ne précède jamais le dire, mais lui est consubstantielle, et qu'à ce titre elle est toujours déjà dans la langue.

*

« Il y a des paroles pour tout ». Si cela est vrai à l'intérieur d'une langue, ne l'est-ce pas aussi dès lors qu'il s'agit de traduire un texte d'une langue à l'autre ? Et pour les mêmes motifs profonds ? La formule de M^{me} de Staël ne peut-elle pas constituer, pour les traducteurs, un véritable viatique ? S'il y a des paroles pour tout, cela veut forcément dire que tout est traduisible ! De même en effet qu'il n'existe pas, du passé au présent, de solution de continuité radicale, il ne saurait exister, d'une langue à l'autre, de rupture absolue, de faille infranchissable. La puissance de sens, la puissance d'accueil à la nouveauté, le pouvoir de proférer l'étrangeté ne cessent pas d'exister si cette étrangeté, ou cette nouveauté, sont portées par un texte en langue étrangère ! Une langue étrangère, c'est, pour ma langue, une expérience nouvelle, et ma langue finira tôt ou tard par trouver les mots pour dire cette expérience.

Les limites de la traduction ? Nul ne les nie. Mais ce sont celles-là mêmes auxquelles se heurte l'écrivain qui, dans sa propre langue, s'efforce à dire ce qui fut d'abord, dans les limbes de sa conscience créatrice, indicible nouveauté. Il y parvient, mais peut-être alors n'est-ce plus cet indicible qu'il a proféré. C'est bien connu : l'on dit toujours autre chose que ce qu'on veut dire, que

ce qu'on doit dire, que ce que l'autre a dit, fût-ce dans sa propre langue. Et c'est justement parce que la langue est création de sens, et non restitution pure et simple d'un sens préalable, hors du langage, que le dire est toujours trahison de ce que l'on veut dire ou doit dire. Mais cette trahison n'est pas propre à la traduction, elle est propre à la condition humaine, ou plus exactement, elle est la condition de la vie humaine.

*

« Il y a des paroles pour tout ». Cette formule, si nous en faisons une maxime générale, prend un sens singulièrement puissant à notre époque, où tant d'événements nous ont donné l'impression de survenir au delà ou en deçà des paroles, et nous ont rejetés dans le silence ou le cri. A beaucoup de témoins de ces événements, il a paru d'abord impossible de transmettre par des mots une expérience à la nouveauté trop atroce, trop radicale, trop inhumaine. Et pourtant, les témoins du pire ont aussi parlé ; ils sont parvenus, sans recourir à je ne sais quels néologismes de l'horreur, avec la plus grande sobriété de langage, à trouver les paroles justes. Désespérant du langage, ils ont forgé le langage de leur désespoir.

Il est probable d'ailleurs que de façon générale, et même très loin des douleurs ou des horreurs extrêmes, il faille, pour trouver une parole vraie, une parole réellement nouvelle, avoir d'abord désespéré de la parole. Il faut avoir d'abord vécu sa propre expérience, quelle qu'elle soit, comme une expérience indicible. Mais ce dont il s'agit alors, pour réchapper au désespoir du silence forcé, ce n'est pas d'inventer une langue nouvelle, ni de fabriquer des néologismes, c'est de retrouver le sens et le goût de la communauté humaine. C'est à ce prix que les mots reçus, les mots anciens, nous permettront de ressaisir, et de donner à autrui votre nouveauté propre, donc de briser notre silence.

Dans mon expérience, traduire, c'est écrire. C'est briser mon silence. C'est essayer de prouver – comme on prouve le mouvement en marchant – que l'expérience humaine, décidément, n'est

pas indicible. Et s'il m'arrive à l'avenir d'en douter, je me souviendrai de la belle formule de M^{me} de Staël ; j'essaierai, comme traducteur, comme écrivain, de l'appliquer dans la mesure de mes forces : « Il y a des paroles pour tout ».

Etienne Barilier

Notice bio-bibliographique

Etienne Barilier est né en 1947 ; romancier, essayiste et traducteur, il a fait des études de lettres à Lausanne où il a rédigé une thèse sur Albert Camus. Il est l'auteur d'une quinzaine de romans et de nombreux essais sur la littérature, la musique et la philosophie. En 1995 il est lauréat du *Prix européen de l'essai*. Il vit à Lausanne.

Il a traduit, entre autres, de l'allemand en français :

Johann Jakob Bachofen : *Le Droit maternel : recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, L'Age d'Homme, 1996.

Friedrich Dürrenmatt :
Le Retraité, Zoé, Genève, 1996
Val Pagaïlle, Fallois – L'Age d'Homme, 1991
Justice, Juillard – L'Age d'Homme, 1986
La Mise en œuvres, Juillard – L'Age d'Homme, 1985

Ludwig Hohl :
Notes, ou De la réconciliation non-prématurée, L'Age d'Homme, 1989

Nuances et détails, Aire, 1984

Adolf Muschg : *Notre temps est à l'orage*, Zoé, 1990

Frank Wedekind : *Le Coup de foudre, et autres nouvelles*, L'Age d'Homme, 1983

Le Prix lémanique de traduction

*destiné à récompenser d'éminentes traductions littéraires
de l'allemand en français et du français en allemand
est décerné, pour l'année 1997,*

à Monsieur Etienne Barilier

*Les fondateurs du prix espèrent ainsi contribuer à la compréhension
mutuelle et aux échanges fructueux entre les deux langues.*

Pour le conseil de fondation :

Pour le jury :

Lausanne, le 27 septembre 1997



Etienne Barilier

Le Groupe de Coppet

Le Défi de Coppet

Deux textes, publiés à peu près à la même époque, l'un par Germaine de Staël et l'autre par Benjamin Constant, résument dès leur titre le choix qui s'offre à l'Europe du début du XIX^e siècle, comme à celle, sans doute, de la fin du XX^e. M^{me} de Staël publie dans une revue de Milan, la *Bibliotheca italiana* un court essai *De l'esprit des traductions*, tandis que Benjamin Constant donne son traité *De l'esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne*. L'alternative est claire. D'un côté ce qu'on peut appeler, en transformant d'une lettre le titre de M^{me} de Staël, *l'esprit de traduction*, c'est-à-dire le dialogue, l'échange, le passage et, au sens classique du terme, le commerce. De l'autre, l'esprit de conquête, l'affirmation de soi brutale et la prise de pouvoir, l'uniformisation. Il faut dire que Germaine de Staël et Benjamin Constant, quand ils écrivent leur texte, ont l'expérience du projet et de l'échec de l'hégémonie napoléonienne qui aurait voulu réduire l'Europe à un modèle unique, centralisé et militaire ; l'expérience aussi du repli identitaire des entités culturelles et ethniques, de l'inévitable réaction de fermeture et de rejet de la différence. « Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature que de transposer d'une langue à l'autre les chefs-d'œuvre de l'esprit humain [...] la cir-

culatation des idées est, de tous les genres de commerce, celui dont les avantages sont les plus certains. »

La formule de M^{me} de Staël pourrait servir de devise au groupe de Coppet et résumer ce que les organisateurs de cette journée ont proposé de nommer « le défi de Coppet. En fait cette appellation de « groupe de Coppet » est apocryphe, doublement impropre et pourtant juste. Il ne s'est jamais agi d'un groupe au sens d'école littéraire ou d'une association religieuse ou idéologique, et l'ancrage à Coppet est relatif et même, si l'on ose dire, négatif. Nous nous trouvons aujourd'hui dans la situation d'Edme-Marie Caro, essayiste de la fin du XIX^e siècle : « En quel endroit de l'Europe y avait-il plus de jouissances d'esprit qu'en ce coin de terre privilégié, dans les douze premières années du siècle ? » En fait, M^{me} de Staël et ses amis ne se sont retrouvés à Coppet que parce que la maîtresse des lieux ne pouvait plus rester à Paris, qu'elle en était autoritairement éloignée par le pouvoir napoléonien. Pour elle, le château de son père et les rives du Léman qui nous touchent tant lui apparurent d'abord comme un lieu d'exil.

Le défi se trouve d'abord là, dans la puissance intellectuelle et morale d'une poignée d'écrivains venus des quatre coins de l'Europe, qui n'ont jamais voulu se constituer en groupe de pression, au sens moderne de l'expression, dans la disproportion entre la bourgade de Coppet, le château qui la domine, et l'administration tentaculaire, l'armée napoléonienne qui ambitionnaient de contrôler l'Europe entière. Il y a un aspect de David et Goliath dans le duel de l'esprit et de la force, des idées et des canons. Deux conceptions de l'Europe sont en concurrence : un continent centralisé, bureaucratisé, militarisé ou bien une Europe de la diversité et de la culture.

Sainte-Beuve a parlé de Coppet comme d'un Ferney romantique. Ferney ne nous éloigne pas géographiquement, c'est aussi un lieu de frontière, un lieu de passage et de contrebande intellectuelle. Mais à la royauté littéraire et intellectuelle de Voltaire succède l'ascendant de la fille de Necker. En correspondance avec la plupart des princes européens, avec la plupart des académies du con-

tinent, Voltaire reste un classique qui conçoit une Europe aristocratique francophone, tandis que M^{me} de Staël et ses amis entrevoient une Europe plurielle, brassage de traditions différentes. On doit mettre à l'actif du groupe de Coppet une réflexion sur les nationalités, au moment où les oppositions au classicisme français et à l'impérialisme napoléonien déclenchent des prises de conscience nationales et un retour aux sources de chaque communauté.

Caro parlait pour sa part de Coppet comme d'un « Coblenz libéral et parlementaire ». Coblenz, c'était le rendez-vous des contre-révolutionnaires français, le lieu de rassemblement de l'armée des princes se préparant à la reconquête de la France pour le compte du Roi et de l'Eglise. Coppet changerait simplement de signe idéologique, il s'agirait de regrouper les forces de l'esprit, hostiles à Napoléon. On ne peut pourtant confondre le travail intellectuel de Coppet, les conversations et les échanges du salon de M^{me} de Staël, avec une alliance militaire, ni même avec une conférence diplomatique. Coppet n'est pas la Vienne du Congrès. La réflexion qui s'y mène, les idées qui s'y essaient sont d'un autre ordre. Elles ne visent ni à définir des frontières ni à imposer des gouvernements, même si certains de ses membres se sont engagés en faveur de telle cause précise. Elles élaborent les catégories intellectuelles et esthétiques qui seront celles de la modernité, elles pensent les cadres dans lesquels se débattront les grandes questions du XIX^e et du XX^e siècles.

Une troisième image a été utilisée pour décrire le groupe de Coppet, par Stendhal dans la première édition de *Rome, Naples et Florence en 1817* : « On me raconte qu'il y eut, cet automne, sur les rives du lac, la réunion la plus étonnante : c'étaient les Etats généraux de l'opinion européenne ». Stendhal ne compare plus Coppet à des centres d'opposition comme Ferney ou Coblenz, il établit un parallèle entre l'élan fondateur de la France nouvelle en 1789, et l'effort pour penser un avenir européen autour de M^{me} de Staël que Stendhal associe à sa parente M^{me} Necker de Saussure et à sa fille M^{me} de Broglie. Les Etats généraux de Versailles se

sont changés en Assemblée Constituante, les Etats généraux de Coppel ne débouchent sur aucune institution, ils lancent une dynamique, ils donnent l'exemple d'un dépassement des frontières et des clivages, ils commencent à faire exister une opinion qui, aujourd'hui encore, existe sans doute au niveau national mais reste à concrétiser au niveau européen.

Les historiens actuels ont encore employé plusieurs expressions pour rendre compte de la convergence d'amitiés et de collaborations qui se sont nouées autour de M^{me} de Staël, « communauté de pensée », « nébuleuse » de relations affectives et intellectuelles, « réseau de sympathie », autant de formules que j'emprunte à Simone Balayé, Paul Delbouille ou Roland Mortier. Ces termes ont le mérite de souligner la souplesse informelle du dernier salon des Lumières et du premier séminaire moderne de « remueménages ». S'y agrège quiconque s'y sent à l'aise pour débattre. On trouve là trois générations, celle de Bonstetten qui, né en 1745, a cinquante ans au moment de la Révolution française, celle d'August Wilhelm Schlegel, de M^{me} de Staël elle-même et de Constant, nés respectivement en 1765, 1766 et 1767, c'est la génération aussi de Napoléon et de Chateaubriand qui a vingt ans pour la Révolution, celle enfin de Prosper de Barante qui, né en 1782, appartient pleinement au XIXe siècle. On constate également une diversité de nationalités et de religions. Bonstetten est patricien bernois, la famille de Sismondi vient d'Italie, Schlegel arrive d'Allemagne. Quant à la nationalité de Germaine Necker, épouse du baron suédois de Staël-Holstein, et à celle de Benjamin Constant, elles ont fait couler beaucoup d'encre. Dans leurs personnes mêmes, ils incarnent les brassages de population entre la Suisse, la France et l'Allemagne, les allées et venues de part et d'autre des frontières, les émigrations volontaires et forcées. Catholicisme, luthéranisme et calvinisme sont représentés dans ce milieu qui connaît des tentations athées aussi bien que des curiosités mystiques. Par leurs origines, par leur formation, les membres du groupe mettent en débat les questions culturelles, nationales, religieuses.

La conversation qui pouvait apparaître comme un passe-temps mondain devient une méthode de vie et de travail. Conversation de vive voix dans le grand salon du château dont les croisées donnent sur le lac, dans le salon parisien de M^{me} de Staël, ou partout ailleurs. Conversation par écrit lorsque les amis sont séparés et dialoguent de lettre en lettre pour diffuser les informations et poursuivre l'échange. Conversation dans l'imprimé enfin lorsque les réparties sont devenues arguments, lorsque les inspirations du moment se sont changées en périodes. M^{me} de Staël a ainsi essayé ses livres sur ses amis. Ses compagnons de vie ont pour la plupart été des collaborateurs. Germaine et Benjamin ont, un temps, travaillé ensemble ; ils ont été lecteurs et critiques l'un de l'autre. Les amis de Coppel se sont écoutés, lus les uns les autres et leurs œuvres personnelles sont traversées d'échos et de contrepoints.

La diversité de leurs sensibilités, à la fois psychologiques et idéologiques, se prolonge dans la multiplicité de leurs intérêts. Le groupe perpétue un universalisme qui est celui du sage antique, de l'humaniste de la Renaissance ou de l'Encyclopédiste. Selon la formule devenue devise des Lumières, rien de ce qui est humain ne leur reste étranger. Ils vivent résolument en deçà du partage des connaissances qui se consomme alors entre l'art ou la littérature et les sciences sociales et humaines, en deçà de la spécialisation qui commence à produire des experts parfaitement compétents et parfois non moins parfaitement aveugles. M^{me} de Staël, Benjamin Constant et leurs amis s'occupent de politique et d'économie, de philosophie et de littérature, de religion et d'histoire. Le titre du traité de l'an VIII est significatif, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Il n'est plus question en ces années où s'ouvre le XIXe siècle, de définir des essences, d'énoncer des règles définitives, mais de mettre en évidence des tensions entre Nord et Midi, classicisme et romantisme, de marquer des rapports et des évolutions. Au concept de *rapport*, central dans la pensée des Lumières puis dans celles des idéologues et du groupe de Coppel, correspondent trois

pratiques de M^{me} de Staël et des siens : la mise en rapport des lieux, c'est le voyage, la mise en rapport des langues, c'est la traduction, la mise en rapport des discours, c'est l'alliance ou l'alliage de la théorie et de la fiction. Les voyages sont tantôt librement décidés, tantôt contraints, et le changement de lieu signifie selon les cas curiosité, appel de l'étranger ou bien fuite, exil. Mais M^{me} de Staël sait transformer son exil en voyages d'information et de découverte, en Italie et en Allemagne. Pour elle et ses amis, toute expérience de l'étranger est enrichissement et découverte. Bonstetten rapporte d'Italie un *Voyage sur les scènes des six derniers livres de l'Enéide, suivi de quelques observations sur le Latium moderne* où la littérature se marie à l'agriculture et l'archéologie à l'économie. M^{me} de Staël tire de son périple outre-Rhin *De l'Allemagne* et de ses séjours dans la péninsule *Corinne ou l'Italie*. Il n'est pas jusqu'à ses livres posthumes qui ne soient à leur manière des voyages et des exposés de pays étrangers : les *Considérations sur la Révolution française* s'achèvent par un *De l'Angleterre*, et *Dix années d'exil* contient les linéaments d'un *De la Russie*.

Il ne suffit pas de voyager et de regarder pour comprendre, il faut connaître des langues étrangères, et pour faire comprendre, il faut traduire, adapter, diffuser les cultures au-delà des frontières. Benjamin Constant adapte le *Wallenstein* de Schiller en un *Wallstein* qui tient compte des traditions et des habitudes françaises. August Wilhelm Schlegel traduit en allemand les plus grands : Dante, Calderon, Shakespeare. M^{me} de Staël parsème son *De l'Allemagne* de fragments de traductions. Elle adapte des extraits de *Faust*, de *Wilhelm Meister* ou bien cette poésie de Goethe, *Der Fischer* dont elle se souvient quand elle évoque Corinne au bord de la mer à Naples et qu'elle commente dans *De l'Allemagne*. L'art des rapports consiste aussi pour les membres du groupe de Coppet à manier la réflexion théorique et la fiction, la synthèse et le cas particulier. C'est ainsi que, dans *Corinne*, par exemple, le couple d'Oswald l'Écossais et de Corinne, à demi italienne, incarne la difficile conciliation du Nord et du Midi, du

catholicisme et du protestantisme, des valeurs masculines et féminines, de la règle et de l'exception, sans que ces diverses oppositions se recouvrent l'une l'autre. La fiction romanesque explore les cas individuels et s'oppose aux séductions simplificatrices de la synthèse abstraite, sans renoncer jamais aux catégories de l'analyse.

Le groupe de Coppet ne se réduit donc à aucun mot d'ordre, fût-ce celui du libéralisme. Ce n'est pas un groupe qui, comme d'autres, a passé son temps à se définir, à se caractériser, à lancer anathèmes et exclusions. C'est un esprit, une force d'attraction, un élan et un défi lancé aux pesanteurs et aux replis frileux, à toutes les murailles de Chine et aux murs de Berlin qui ne sont pas encore tombés. Coppet n'a jamais prétendu devenir une capitale de l'Europe future, c'est un pôle décentré, un de ces innombrables pôles virtuels d'une Europe plurielle et unie.

Michel Delon

Enthousiasme ou fanatisme

Je voudrais citer ici la belle définition que M^{me} de Staël donne de l'Europe, et vous proposer, d'un point de vue tout profane, à partir de cette citation, quelques brèves réflexions qui en souligneront, j'espère, la pertinence et même l'actualité :

« Enfin il reste une chose vraiment belle et morale, dont l'ignorance et la frivolité ne peuvent jouir ; c'est l'association de tous les hommes qui pensent d'un bout de l'Europe à l'autre. Souvent ils n'ont entre eux aucune relation ; ils sont dispersés souvent à de grandes distances l'un de l'autre ; mais quand ils se rencontrent, un mot suffit pour qu'ils se reconnaissent. Ce n'est pas telle religion, telle opinion, tel genre d'étude, c'est le culte de la vérité qui les réunit. Tantôt, comme les mineurs, ils creusent jusqu'au fond de la terre pour pénétrer au sein de l'éternelle nuit les mystères du monde ténébreux ; tantôt ils s'élèvent au sommet du Chimborazo pour découvrir au point le plus élevé du globe quelques phénomènes inconnus ; tantôt ils étudient les langues de l'Orient pour y chercher l'histoire primitive de l'homme ; tantôt ils vont à Jérusalem pour faire sortir des ruines saintes une étincelle qui ranime la religion et la poésie, enfin ils sont vraiment le peuple de Dieu ces hommes qui ne désespèrent pas encore de la

race de l'espèce humaine et veulent lui conserver l'empire de la pensée¹. »

Devant une telle définition, la réaction qu'on éprouve aujourd'hui, pour admirative qu'elle soit, ne peut, de prime abord, être que nostalgique. C'est très beau, mais ce l'est un peu trop. Hélas, sommes-nous tentés de dire, « les hommes qui pensent d'un bout de l'Europe à l'autre », et qui font l'Europe de l'esprit, sont très loin d'être une communauté pure et désintéressée, encore plus loin d'être le « peuple de Dieu ». Je voudrais dire ici, en deux mots, pourquoi cette vision de M^{me} de Staël, malgré tout, n'est peut-être pas si fausse ni si naïve qu'il y paraît.

*

Les « hommes qui pensent d'un bout de l'Europe à l'autre », ce sont toujours des hommes qui marchent, qui explorent et qui voyagent, des hommes dont les activités s'exercent dans toutes les dimensions de l'espace et du temps. Dans sa description, M^{me} de Staël songe d'ailleurs à des personnages bien précis. L'explorateur du Chimborazo, c'est Alexandre de Humboldt ; l'orientaliste, c'est Friedrich Schlegel ; le voyageur de Jérusalem, c'est Chateaubriand. Quant à l'explorateur du fond de la terre, qui pénètre « au sein de l'éternelle nuit », ce pourrait être encore Humboldt, éminent géologue, mais c'est bien plus probablement Novalis, dont l'auteur nous dit elle-même, un peu plus loin, que ses « stances sur la vie des mineurs » expriment « un désir énergique de pénétrer toujours plus avant vers le centre du globe »².

L'homme qui pense, donc, ou l'homme européen selon M^{me} de Staël, c'est d'abord un voyageur, un *explorateur* qui n'a de cesse d'arpenter l'espace, horizontal et vertical, et de sonder le temps ; et c'est bien sûr un explorateur de l'intérieur, qui arpente son

¹ *De l'Allemagne*, coll. Garnier-Flammarion, II, pp. 232-233.

² *Op. cit.*, p. 293.

espace et son temps internes, animé par une passion fondamentale, le « culte de la vérité ».

Cette définition de l'Européen comme un voyageur toujours en quête de connaissance, explorant le monde comme il explore son âme, et qui, pour cette entreprise, va toujours aux extrêmes, dans l'espace, dans le temps, dans la pensée – cette définition ne date pas de M^{me} de Staël. On peut la faire remonter à l'*Odyssée*, dont le héros, manifestement, est l'ancêtre de toutes les curiosités européennes ; et ces curiosités, dans notre tradition littéraire, ne tarderont pas à prendre un sens figuré, une dimension métaphysique. C'est vers le mystère ultime de l'homme et du monde que le héros grec voyage. Dans sa *Divine Comédie*, au chant XXVI de son *Enfer*, Dante donnera définitivement à l'exploration d'Ulysse un sens tout intérieur, celui d'une noble transgression des limites humaines.

Oui, l'Européen de M^{me} de Staël, plus encore qu'il n'est Faust, est Ulysse, et un Ulysse pour qui le voyage physique est indissociable du voyage métaphysique.

*

Cependant, si nous autres modernes trouvons cette définition trop belle, c'est sans doute qu'il lui manque, à nos yeux, la conscience que l'*exploration* européenne, fut en même temps *exploitation*, conquête, transgression, violence ou destruction. La vision de M^{me} de Staël nous paraît trop vertueuse, et nous semble méconnaître les dangers de notre esprit faustien, ou « odysseén ». L'auteur de *De l'Allemagne*, en effet, disjoint totalement l'esprit de recherche et d'exploration de l'esprit de conquête ou de domination. Pour elle, l'avidité de l'esprit européen n'est jamais qu'une avidité désintéressée. Mieux : en déployant ses facultés faustiennes, ou odysseennes, l'homme européen ne fait qu'accomplir le devoir que Dieu lui assigne, tant et si bien que le peuple des penseurs européens n'est rien de moins que « le peuple de Dieu ».

Cette vision trop idyllique, cette conviction que la recherche « odysseenne » de la vérité jamais n'est contaminée par la recherche de la maîtrise ou de la domination, n'est-ce pas un peu ce que Heine, dans son propre *De l'Allemagne*, put reprocher à M^{me} de Staël ? Elle confondait trop bien, sous l'influence de Kant, la quête de la vérité scientifique avec la poursuite de la vérité morale, et voyait trop aisément, dans l'art ou la philosophie, de simples auxiliaires, valeureux et fidèles, de la religion. Bref, ce que Heine dénonçait, ce que nous pourrions dénoncer à plus forte raison, c'est l'incapacité de voir que l'esprit européen, dans son audace, dans sa puissance de transgression, pouvait être redoutable, à lui-même et aux autres. Et quand l'Europe, et singulièrement l'Allemagne, ont dû faire, en notre siècle, retour sur elles-mêmes, n'ont-elles pas dû reconnaître que Heine-le-catastrophiste, Heine pour qui la pensée allemande débouchait sur la violence allemande, avait raison contre M^{me} de Staël ?

*

La cause paraît entendue. Et pourtant ! Je me demande si, impressionnés que nous sommes par les prophéties réellement saisissantes de Heine, mais aussi par toute notre réflexion moderne qui tend à attribuer à l'esprit européen, tenu pour faustien, une responsabilité majeure dans les horreurs de ce siècle, nous n'allons pas trop vite en besogne. Et si nous n'avons pas tendance à penser désormais que la recherche de la vérité, assortie d'une curiosité infinie, se dévoie fatalement en recherche de la maîtrise, donc de la puissance, donc de l'écrasement d'autrui. M^{me} de Staël avait peut-être tort de voir dans les penseurs européens « le peuple de Dieu ». Mais faut-il y voir pour autant le peuple du diable ?

En d'autres termes, et contrairement à l'idée d'une « dialectique de la raison », qu'Adorno nous a rendue trop familière, ne devrions-nous pas y réfléchir à deux fois avant de dire que la barbarie est le retournement de cette raison, l'ombre portée de la pensée européenne ? Et si, loin d'être cette ombre de la pensée, la barbarie était tout simplement la non-pensée ? Ce serait prodi-

gieusement différent. Et M^{me} de Staël aurait alors raison contre Heine.

Heine, en digne ancêtre d'Adorno, alla jusqu'à dire, dans son propre *De l'Allemagne*, que les kantien, les fichtéens et les hégéliens allaient faire couler le sang...³ Et si nous osions répondre que ce qui fait couler le sang, ce n'est *jamais* la pensée ? Si nous nous risquons à prétendre que la pensée européenne (je dis bien la pensée et non les penseurs) n'a *jamais* pactisé avec des forces de destruction ou de mort ?

*

Je ne me permettrais pas de prétendre de telles choses si elles n'avaient été proférées avant moi par un grand contemporain qui a tous les titres à s'exprimer sur de tels sujets. Je veux parler de Primo Levi, et de son fameux livre *Si c'est un homme*, qui consigne son expérience d'Auschwitz. La référence à un tel auteur, dans le cadre où nous sommes, peut paraître bien étrange. Mais il se trouve que la conception que Primo Levi se fait de l'homme européen est une conception éminemment « odysseenne ». Et qu'un chapitre de *Si c'est un homme* s'intitule « Le Chant d'Ulysse ». L'auteur y raconte comment il est parvenu à reconstituer de mémoire, en plein camp, des vers de *La divine comédie*, pour les faire connaître, dans une espèce d'urgence, à l'un de ses camarades. Or ces vers de Dante, ce sont précisément ceux du chant XXVI de l'Enfer, auquel je faisais allusion tout à l'heure, et qui racontent comment Ulysse a été puni, par Dieu lui-même, de sa curiosité insatiable, curiosité qui l'a poussé à reprendre ses voyages pour connaître ce qui se cachait derrière les colonnes d'Hercule, c'est-à-dire, en somme, au delà de la mort, au delà des limites humaines.

Primo Levi, commentant sa propre remémoration de Dante en plein camp d'Auschwitz, précisa que le Dieu de l'Enfer de Dante était pour lui le barbare nazi. Et que s'il punit Ulysse, c'est-à-dire

³ Heine, *De l'Allemagne*, coll. Pluriel, pp. 152-3.

De l'Esprit des traductions

Article inséré dans un journal italien, en 1816.¹

Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature, que de transporter d'une langue à l'autre les chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Il existe si peu de productions du premier rang ; le génie, dans quelque genre que ce soit, est un phénomène tellement rare, que si chaque nation moderne en était réduite à ses propres trésors, elle serait toujours pauvre. D'ailleurs, la circulation des idées est, de tous les genres de commerce, celui dont les avantages sont les plus certains.

Les savants et même les poètes avaient imaginé, lors de la renaissance des lettres, d'écrire tous dans une même langue, le latin, afin de n'avoir pas besoin d'être traduits pour être entendus. Cela pouvait être avantageux aux sciences, dont le développement n'a pas besoin des charmes du style. Mais il en était résulté cependant que plusieurs des richesses des Italiens, en ce genre, leur étaient inconnues à eux-mêmes, parce que la généralité des lecteurs ne comprenait que l'idiome du pays. Il faut d'ailleurs, pour écrire en latin sur les sciences et sur la philosophie, créer des mots qui n'existent pas dans les auteurs anciens. Ainsi, les savants se sont servis d'une langue tout à la fois morte et factice, tandis que les poètes s'astreignaient aux expressions purement classiques ; et l'Italie, où le latin retentissait encore sur les bords du Tibre, a possédé des écrivains tels que Fracastor, Politien, Sannazar, qui s'approchaient, dit-on, du style de Virgile et d'Horace ; mais si leur réputation dure, leurs ouvrages ne se lisent plus hors du siè-

¹ Germaine de Staël : Œuvres complètes. Paris 1871, 2 volumes.
L'orthographe a été adaptée aux normes actuelles.

cle des érudits ; et c'est une triste gloire littéraire que celle dont l'imitation doit être la base. Ces poètes latins du Moyen Age ont été traduits en italien dans leur propre patrie : tant il est naturel de préférer la langue qui vous rappelle les émotions de votre propre vie, à celle qu'on ne peut se retracer que par l'étude !

La meilleure manière, j'en conviens, pour se passer de traductions, serait de savoir toutes les langues dans lesquelles les ouvrages des grands poètes ont été composés ; le grec, le latin, l'italien, le français, l'anglais, l'espagnol, le portugais, l'allemand : mais un tel travail exige beaucoup de temps, beaucoup de secours, et jamais on ne peut se flatter que des connaissances si difficiles à acquérir soient universelles. Or, c'est à l'universel qu'il faut tendre, lorsqu'on veut faire du bien aux hommes. Je dirais plus : lors même qu'on entendrait bien les langues étrangères, on pourrait goûter encore, par une traduction bien faite dans sa propre langue, un plaisir plus familier et plus intime. Ces beautés naturalisées donnent au style national des tournures nouvelles et des expressions plus originales. Les traductions des poètes étrangers peuvent, plus efficacement que tout autre moyen, préserver la littérature d'un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa décadence.

Mais, pour tirer de ce travail un véritable avantage, il ne faut pas, comme les Français, donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit ; quand même on devrait par là changer en or tout ce que l'on touche, il n'en résulterait pas moins que l'on ne pourrait pas s'en nourrir ; on n'y trouverait pas des aliments nouveaux pour sa pensée, et l'on reverrait toujours le même visage avec des parures à peine différentes. Ce reproche, justement mérité par les Français, tient aux entraves de toute espèce imposées, dans leur langue, à l'art d'écrire en vers. La rareté de la rime, l'uniformité de vers, la difficulté des inversions, renferment le poète dans un certain cercle qui ramène nécessairement, si ce n'est les mêmes pensées, au moins des hémistiches semblables, et je ne sais quelle monotonie dans le langage poétique, à laquelle le génie échappe, quand il s'élève très haut, mais dont il ne peut s'affranchir dans

les transitions, dans les développements, enfin, dans tout ce qui prépare et réunit les grands effets.

On trouverait donc difficilement, dans la littérature française, une bonne traduction en vers, excepté celle des *Géorgiques* par l'abbé Delille. Il y a de belles imitations, des conquêtes à jamais confondues avec les richesses nationales ; mais on ne saurait citer un ouvrage en vers qui portât d'aucune manière le caractère étranger, et même je ne crois pas qu'un tel essai pût jamais réussir. Si les *Géorgiques* de l'abbé Delille ont été justement admirées, c'est parce que la langue française peut s'assimiler plus facilement à la langue latine qu'à toute autre ; elle en dérive, et elle en conserve la pompe et la majesté ; mais les langues modernes ont tant de diversités, que la poésie française ne saurait s'y plier avec grâce.

Les Anglais, dont la langue admet les inversions, et dont la versification est soumise à des règles beaucoup moins sévères que celle des Français, auraient pu enrichir leur littérature de traductions exactes et naturelles tout ensemble ; mais leurs grands auteurs n'ont point entrepris ce travail ; et Pope, le seul qui s'y soit consacré, a fait deux beaux poèmes de *L'Iliade* et de *L'Odyssee* ; mais il n'y a point conservé cette antique simplicité qui nous fait sentir le secret de la supériorité d'Homère.

En effet, il n'est pas vraisemblable que le génie d'un homme ait surpassé depuis trois mille ans celui de tous les autres poètes ; mais il y avait quelque chose de primitif dans les traditions, dans les mœurs, dans les opinions, dans l'air de cette époque, dont le charme est inépuisable ; et c'est ce début du genre humain, cette jeunesse du temps, qui renouvelle dans notre âme, en lisant Homère, une sorte d'émotion pareille à celle que nous éprouvons par les souvenirs de notre propre enfance : cette émotion se confondant avec ses rêves de l'âge d'or, nous fait donner au plus ancien des poètes la préférence sur tous ses successeurs. Si vous ôtez à sa composition la simplicité des premiers jours du monde, ce qu'elle a d'unique disparaît.

En Allemagne, plusieurs savants ont prétendu que les œuvres d'Homère n'avaient pas été composées par un seul homme, et

qu'on devait considérer *L'Iliade*, et même *L'Odyssée*, comme une réunion de chants héroïques, pour célébrer en Grèce la conquête de Troie et le retour des vainqueurs. Il me semble qu'il est facile de combattre cette opinion, et que l'unité de *L'Iliade* surtout ne permet pas de l'adopter. Pourquoi s'en serait-on tenu au récit de la colère d'Achille ? Les événements subséquents, la prise de Troie qui les termine, auraient dû naturellement faire partie de la collection des rhapsodies qu'on suppose appartenir à divers auteurs. La conception de l'unité d'un événement, la colère d'Achille, ne peut être que le plan formé par un seul homme. Sans vouloir toutefois discuter ici un système, pour et contre lequel on doit être armé d'une érudition effrayante, au moins faut-il avouer que la principale grandeur d'Homère tient à son siècle, puisqu'on a cru que les poètes d'alors, ou du moins un très grand nombre d'entre eux, avaient travaillé à *L'Iliade*. C'est une preuve de plus que ce poème est l'image de la société humaine, à tel degré de la civilisation, et qu'il porte encore plus l'empreinte du temps que celle d'un homme.

Les Allemands ne se sont point bornés à ces recherches savantes sur l'existence d'Homère ; ils ont tâché de le faire revivre chez eux, et la traduction de Voss est reconnue pour la plus exacte qui existe dans aucune langue. Il s'est servi du rythme des anciens, et l'on assure que son hexamètre allemand suit presque mot à mot l'hexamètre grec. Une telle traduction sert efficacement à la connaissance précise du poème ancien ; mais est-il certain que le charme, pour lequel il ne suffit ni des règles ni des études, soit entièrement transporté dans la langue allemande ? Les quantités syllabiques sont conservées ; mais l'harmonie des sons ne saurait être la même. La poésie allemande perd de son naturel, en suivant pas à pas les traces du grec, sans pouvoir acquérir la beauté du langage musical qui se chantait sur la lyre.

L'italien est de toutes les langues modernes celle qui se prête le plus à nous rendre toutes les sensations produites par l'Homère grec. Il n'a pas, il est vrai, le même rythme que l'original ; l'hexamètre ne peut guère s'introduire dans nos idiomes modernes ; les

longues et les brèves n'y sont pas assez marquées pour que l'on puisse égaler les anciens à cet égard. Mais les paroles italiennes ont une harmonie qui peut se passer de la symétrie des dactyles et des spondées, et la construction grammaticale en italien se prête à l'imitation parfaite des inversions du grec : les *versi sciolti*, étant dégagés de la rime, ne gênent pas plus la pensée que la prose, tout en conservant la grâce et la mesure du vers.

La traduction d'Homère par Monti est sûrement de toutes celles qui existent en Europe celle qui approche le plus du plaisir que l'original même pourrait causer. Elle a de la pompe et de la simplicité tout ensemble ; les usages les plus ordinaires de la vie, les vêtements, les festins sont relevés par la dignité naturelle des expressions ; et les plus grandes circonstances sont mises à notre portée par la vérité des tableaux et la facilité du style. Personne, en Italie, ne traduira plus désormais *l'Iliade* ; Homère y a pris pour jamais le costume de Monti, et il me semble que, même dans les autres pays de l'Europe, quiconque ne peut s'élever jusqu'à lire Homère dans l'original, aura l'idée du plaisir qu'il peut causer, par la traduction italienne. Traduire un poète, ce n'est pas prendre un compas, et copier les dimensions de l'édifice ; c'est animer du même souffle de vie un instrument différent. On demande encore plus une jouissance du même genre que des traits parfaitement semblables.

Il serait fort à désirer, ce me semble, que les Italiens s'occupassent de traduire avec soin diverses poésies nouvelles des Anglais et des Allemands ; ils feraient ainsi connaître un genre nouveau à leurs compatriotes, qui s'en tiennent, pour la plupart, aux images tirées de la mythologie ancienne : or, elles commencent à s'épuiser, et le paganisme de la poésie ne subsiste presque plus dans le reste de l'Europe. Il importe aux progrès de la pensée, dans la belle Italie, de regarder souvent au-delà des Alpes, non pour emprunter, mais pour connaître ; non pour imiter, mais pour s'affranchir de certaines formes convenues qui se maintiennent en littérature comme les phrases officielles dans la société, et qui en bannissent de même toute vérité naturelle.

Si les traductions des poèmes enrichissent les belles-lettres, celles des pièces de théâtre pourraient exercer encore une plus grande influence ; car le théâtre est vraiment le pouvoir exécutif de la littérature. A.W. Schlegel a fait une traduction de Shakespeare, qui, réunissant l'exactitude à l'inspiration, est tout à fait nationale en Allemagne. Les pièces anglaises ainsi transmises sont jouées sur le théâtre allemand, et Shakespeare et Schiller y sont devenus compatriotes. Il serait possible en Italie d'obtenir un résultat du même genre ; les auteurs dramatiques français se rapprochent autant du goût des Italiens que Shakespeare de celui des Allemands, et peut-être pourrait-on représenter *Athalie* avec succès sur le beau théâtre de Milan, en donnant aux chœurs l'accompagnement de l'admirable musique italienne. On a beau dire que l'on ne va pas au spectacle en Italie pour écouter, mais pour causer, et se réunir dans les loges avec sa société intime ; il n'en est pas moins certain que d'entendre tous les jours, pendant cinq heures, plus ou moins, ce qu'on est convenu d'appeler des paroles dans la plupart des opéras italiens, c'est, à la longue, une manière sûre de diminuer les facultés intellectuelles d'une nation. Lorsque Casti faisait des opéras comiques, lorsque Métastase adaptait si bien à la musique des pensées pleines de charme et d'élévation, l'amusement n'y perdait rien, et la raison y gagnait beaucoup. Au milieu de la frivolité habituelle de la société, lorsque chacun cherche à se débarrasser de soi par le secours des autres, si vous pouvez faire arriver quelques idées et quelques sentiments à travers les plaisirs, vous formez l'esprit à quelque chose de sérieux qui peut lui donner enfin une véritable valeur.

La littérature italienne est partagée maintenant entre les érudits qui sassent et ressassent les cendres du passé, pour tâcher d'y retrouver encore quelques paillettes d'or, et les écrivains qui se fient à l'harmonie de leur langue pour faire des accords sans idées, pour mettre ensemble des exclamations, des déclamations, des invocations où il n'y a pas un mot qui parte du cœur et qui y arrive. Ne serait-il donc pas possible qu'une émulation active, celle des succès au théâtre, ramenât par degrés l'originalité

d'esprit et la vérité de style, sans lesquelles il n'y a point de littérature, ni peut-être même aucune des qualités qu'il faudrait pour en avoir une ?

Le goût du drame sentimental s'est emparé de la scène italienne, et au lieu de cette gaieté piquante qu'on y voyait régner autrefois, au lieu de ces personnages de comédie qui sont classiques dans toute l'Europe, on voit représenter, dès les premières scènes de ces drames, les assassinats les plus insipides, si l'on peut s'exprimer ainsi, dont on puisse donner le misérable spectacle. N'est-ce pas une pauvre éducation pour un nombre très considérable de personnes, que de tels plaisirs si souvent répétés ? Le goût des Italiens, dans les beaux-arts, est aussi simple que noble ; mais la parole est aussi un des beaux-arts, et il faudrait lui donner le même caractère ; elle tient de plus près à tout ce qui constitue l'homme, et l'on se passe plutôt de tableaux et de monuments que des sentiments auxquels ils doivent être consacrés.

Les Italiens sont très enthousiastes de leur langue ; de grands hommes l'ont fait valoir, et les distinctions de l'esprit ont été les seules jouissances, et souvent aussi les seules consolations de la nation italienne. Afin que chaque homme capable de penser se sente un motif pour se développer lui-même, il faut que toutes les nations aient un principe actif d'intérêt : les unes sont militaires, les autres politiques. Les Italiens doivent se faire remarquer par la littérature et les beaux-arts ; sinon leur pays tomberait dans une sorte d'apathie dont le soleil même pourrait à peine le réveiller.

Germaine de Staël

Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein
et sur le théâtre allemand¹

[...]

Schiller a composé trois pièces sur la conspiration et sur la mort de Wallstein. La première est intitulée *Le Camp de Wallstein* ; la seconde, *Les Piccolomini* ; la troisième, *La mort de Wallstein*.

L'idée de composer trois pièces, qui se suivent et forment un grand ensemble, est empruntée des Grecs qui nommaient ce genre une Trilogie. [...]

Schiller a voulu lier plus étroitement entre elles les trois pièces de son *Wallstein*. L'action ne commence qu'à la seconde et ne finit qu'à la troisième. *Le Camp* est une espèce de prologue sans aucune action. On y voit les mœurs des soldats, sous les tentes qu'ils habitent : les uns chantent, les autres boivent, d'autres reviennent enrichis des dépouilles du paysan. Ils se racontent leurs exploits ; ils parlent de leur chef, de la liberté qu'il leur accorde, des récompenses qu'il leur prodigue. Les scènes se suivent, sans que rien les enchaîne l'une à l'autre : mais cette incohérence est

¹ Benjamin Constant : *Wallstein : tragédie en cinq actes et en vers, précédée de quelques réflexions sur le théâtre allemand et suivie de notes historiques*. Paris 1809. L'orthographe a été adaptée aux normes actuelles.

naturelle ; c'est un tableau mouvant, où il n'y a ni passé, ni avenir. Cependant le génie de Wallstein préside à ce désordre apparent. Tous les esprits sont pleins de lui : tous célèbrent ses louanges, s'inquiètent des bruits répandus sur le mécontentement de la cour, se jurent de ne pas abandonner le Général qui les protège. L'on aperçoit tous les symptômes d'une insurrection prête à éclater, si le signal en est donné par Wallstein. On démêle en même temps les motifs secrets qui, dans chaque individu, modifient son dévouement ; les craintes, les soupçons, les calculs particuliers, qui viennent croiser l'impulsion universelle. On voit ce peuple armé, en proie à toutes les agitations populaires, entraîné par son enthousiasme, ébranlé par ses défiances, s'efforçant de raisonner, et n'y parvenant pas, faute d'habitude : bravant l'autorité, et mettant pourtant son honneur à obéir à son chef : insultant à la religion, et recueillant avec avidité toutes les traditions superstitieuses : mais toujours fier de sa force, toujours plein de mépris pour toute autre profession que celle des armes, ayant pour vertu le courage et pour but le plaisir du jour.

Il serait impossible de transporter sur notre théâtre cette singulière production du génie, de l'exactitude et je dirais même de l'érudition allemande ; car il a fallu de l'érudition pour rassembler en un corps tous les traits qui distinguaient les armées du XVII^e siècle, et qui ne conviennent plus à aucune armée moderne. De nos jours, dans les camps, comme dans les cités, tout est fixe, régulier, soumis. La discipline a remplacé l'effervescence ; s'il y a des désordres partiels, ce sont des exceptions qu'on tâche de prévenir. Dans la guerre de trente ans, au contraire, ces désordres étaient l'état permanent, et la jouissance d'une liberté grossière et licencieuse, le dédommagement des dangers et des fatigues.

La seconde pièce a pour titre *Les Piccolomini*. Dans cette pièce commence l'action ; mais la pièce finit, sans que l'action se termine. Le nœud se forme, les caractères se développent, la dernière scène du cinquième acte arrive, et la toile tombe. Ce n'est que dans la troisième pièce, dans *La mort de Wallstein*, que le poète a placé le dénouement. Les deux premières ne sont donc en

réalité qu'une exposition, et cette exposition contient plus de quatre mille vers.

Les trois pièces de Schiller ne semblent pas pouvoir être représentées séparément ; elles le sont cependant en Allemagne. Les Allemands tolèrent ainsi tantôt une pièce sans action, *Le Camp de Wallstein* ; tantôt une action sans dénouement, *Les Piccolomini* ; tantôt un dénouement sans exposition, *La mort de Wallstein*.

En concevant le projet de faire connaître au public français cet ouvrage de Schiller, j'ai senti qu'il fallait réunir en une seule les trois pièces de l'original. Cette entreprise offrait beaucoup de difficultés ; une traduction, ou même une imitation exacte était impossible. Il aurait fallu resserrer en deux mille vers, à peu près, ce que l'auteur allemand a exprimé en neuf mille. Or l'exemple de tous ceux qui ont voulu traduire en alexandrins des poètes étrangers, prouve que ce genre de vers nécessite des circonlocutions continuelles. Le plus habile de nos traducteurs en vers, l'abbé Delille, malgré son prodigieux talent, n'a pu néanmoins vaincre tout à fait, sous ce rapport, la nature de notre langue. Il a rendu fréquemment Virgile et Milton par des périphrases très élégantes et très harmonieuses, mais beaucoup plus longues que l'original. Boileau, en traduisant le commencement de *L'Enéide*, a mis trois vers pour deux, comme le remarque M. de la Harpe, et pourtant il a supprimé l'une des circonstances les plus essentielles dont l'auteur latin avait voulu frapper l'esprit du lecteur.

J'aurais donc eu à lutter, dans une traduction, contre un premier obstacle, et j'en aurais rencontré un second dans le sujet en lui-même. Tout ce qui se rapporte à la guerre de trente ans, dont le théâtre a été en Allemagne, est national pour les Allemands, et, comme tel, est connu de tout le monde. Les noms de Wallstein, de Tilly, de Bernard de Weymar, d'Oxenstiern, de Mansfeld, réveillent dans la mémoire de tous les spectateurs des souvenirs qui n'existent point pour nous. De là résultait pour Schiller la possibilité d'une foule d'allusions rapides que ses compatriotes comprenaient sans peine, mais qu'en France personne n'aurait saisies. Il y a en général, parmi nous, une certaine négligence de l'histoire

étrangère, qui s'oppose presque entièrement à la composition des tragédies historiques, telles qu'on en voit dans les littératures voisines. Les tragédies mêmes qui ont pour sujet des traits de nos propres annales, sont exposées à beaucoup d'obscurité. L'auteur des *Templiers* a dû ajouter à son ouvrage des notes explicatives, tandis que Schiller, dans sa *Jeanne d'Arc*, sujet français, qu'il présentait à un public allemand, était sûr de rencontrer dans ses auditeurs assez de connaissances pour le dispenser de tout commentaire. Les tragédies qui ont eu le plus de succès en France, sont ou purement d'invention, parce qu'alors elles n'exigent que très peu de notions préalables, ou tirées, soit de la mythologie grecque, soit de l'histoire romaine, parce que l'étude de cette mythologie et de cette histoire fait partie de notre première éducation.

La familiarité du dialogue tragique, dans les vers iambiques ou non-rimés des Allemands, eût encore été, pour un traducteur, une difficulté très grande. La langue de la tragédie allemande n'est point astreinte à des règles aussi délicates, aussi dédaigneuses que la nôtre. La pompe inséparable des alexandrins nécessite dans l'expression une certaine noblesse soutenue. Les auteurs allemands peuvent employer, pour le développement des caractères, une quantité de circonstances accessoires qu'il serait impossible de mettre sur notre théâtre sans déroger à la dignité requise : et cependant ces petites circonstances répandent dans le tableau présenté de la sorte beaucoup de vie et de vérité. Dans le *Goetz de Berlichingen* de Goethe, ce guerrier, assiégé dans son château par une armée impériale, donne à ses soldats un dernier repas pour les encourager. Vers la fin de ce repas, il demande du vin à sa femme, qui suivant les usages de ces temps, est à la fois la dame et la ménagère du château. Elle lui répond à demi-voix qu'il n'en reste plus qu'une seule cruche qu'elle a réservée pour lui. Aucune tournure poétique ne permettrait de transporter ce détail sur notre théâtre : l'emphase des paroles ne ferait que gâter le naturel de la situation, et ce qui est touchant en allemand, ne serait en français que ridicule. Il me semble néanmoins facile de concevoir, malgré

nos habitudes contraires, que ce trait, emprunté de la vie commune, est plus propre que la description la plus pathétique à faire ressortir la situation du héros de la pièce, d'un vieux guerrier couvert de gloire, fier de ses droits héréditaires et de son opulence antique, chef naguère de vassaux nombreux, maintenant renfermé dans un dernier asile, et luttant avec quelques amis intrépides et fidèles contre les horreurs de la disette et la vengeance de l'empereur. Dans le *Gustave Vasa* de Kotzebue, l'on voit Christiern, le tyran de la Suède, tremblant dans son palais, qui est entouré par une multitude irritée. Il se défie de ses propres gardes, de ses créatures les plus dévouées, et force un vieux serviteur qui lui reste encore à goûter le premier les mets qu'il lui apporte. Ce trait exprimé dans le dialogue le plus simple, et sans aucune pompe tragique, peint, selon moi, mieux que tous les efforts du poète n'auraient pu le faire, la pusillanimité, la défiance et l'abjection du tyran demi-vaincu.

Schiller nous montre Jeanne d'Arc, dénoncée par son père, comme sorcière, au milieu même de la fête destinée au couronnement de Charles VII, qu'elle a replacé sur le trône de la France. Elle est forcée de fuir ; elle cherche un asile, loin du peuple qui la menace et de la cour qui l'abandonne. Après une route longue et pénible, elle arrive dans une cabane ; la fatigue l'accable, la soif la dévore ; un paysan, touché de compassion, lui présente un peu de lait : au moment où elle le porte à ses lèvres, un enfant qui l'a regardée pendant quelques instants avec attention, lui arrache la coupe, et s'écrie : c'est la sorcière d'Orléans. Ce tableau, qu'il serait impossible de transporter sur la scène française, fait toujours éprouver aux spectateurs un frémissement universel : ils se sentent frappés à la fois, et de la proscription qui poursuit, jusque dans les lieux les plus reculés, la libératrice d'un grand empire, et de la disposition des esprits, qui rend cette proscription plus inévitable et plus cruelle. De la sorte, les deux choses importantes, l'époque et la situation, se retracent à l'imagination d'un seul mot, par une circonstance purement accidentelle.

Les Allemands font un grand usage de ces moyens. Les rencontres fortuites, l'arrivée des personnages subalternes et qui ne tiennent point au sujet, leur fournissent un genre d'effets que nous ne connaissons point sur notre théâtre. Dans nos tragédies, tout se passe immédiatement entre les héros et le public. Les confidents sont toujours soigneusement sacrifiés. Ils sont là pour écouter, quelquefois pour répondre, et de temps en temps pour raconter la mort du héros, qui dans ce cas ne peut pas nous en instruire lui-même. Mais il n'y a rien de moral dans toute leur existence. Toute réflexion, tout jugement, tout dialogue entre eux leur est sévèrement interdit. Il serait contraire à la subordination théâtrale qu'ils excitassent le moindre intérêt. Dans les tragédies allemandes, indépendamment des héros et de leurs confidents, qui, comme on vient de le voir, ne sont que des machines, dont la nécessité nous fait pardonner l'in vraisemblance, il y a, sur un second plan, une seconde espèce d'acteurs, spectateurs eux-mêmes, en quelque sorte, de l'action principale, qui n'exerce sur eux qu'une influence très indirecte. L'impression que produit, sur cette classe de personnages, la situation des personnages principaux, m'a paru souvent ajouter à celle qu'en reçoivent les spectateurs proprement dits. Leur opinion est, pour ainsi dire, avancée et dirigée par un public intermédiaire, plus voisin de ce qui se passe, et non moins impartial qu'eux.

[...]

Je suis loin de recommander l'introduction de ces moyens dans nos tragédies. L'imitation des tragiques allemands me semblerait très dangereuse pour les tragiques français. Plus les écrivains d'une nation ont pour but exclusif de faire effet, plus ils doivent être assujettis à des règles sévères. Sans ces règles, ils multiplieraient, pour arriver à leur but, des tentatives dans lesquelles ils s'écarteraient toujours davantage de la vérité, de la nature et du goût.

C'est en France qu'a été inventée cette maxime, qu'il valait mieux frapper fort que juste. Contre un pareil principe il faut des règles fixes, qui empêchent les écrivains de frapper tellement fort

qu'ils ne frappent plus juste du tout. Toutes les fois que les tragiques français ont voulu transporter sur notre théâtre des moyens empruntés des théâtres étrangers, ils ont été plus prodigues de ces moyens, plus bizarres, plus exagérés dans leur usage, que les étrangers qu'ils imitaient. Je pense donc que c'est sagement et avec raison, que nous avons refusé à nos écrivains dramatiques la liberté que les Allemands et les Anglais accordent aux leurs, celle de produire des effets variés par la musique, les rencontres fortuites, la multiplicité des acteurs, le changement des lieux, et même les spectres, les prodiges et les échafauds. Comme il est beaucoup plus facile de faire effet par de telles ressources que par les situations, les sentiments et les caractères, il serait à craindre, si ces ressources étaient admises, que nous ne vissions bientôt plus sur notre théâtre, que des échafauds, des combats, des fêtes, des spectres et des changements de décoration.

Il y a dans le caractère des Allemands une fidélité, une candeur, un scrupule qui retiennent toujours l'imagination dans de certaines bornes. Leurs écrivains ont une conscience littéraire, qui leur donne presque autant le besoin de l'exactitude historique et de la vraisemblance morale, que celui des applaudissements du public. Ils ont dans le cœur une sensibilité naturelle et profonde qui se plaît à la peinture des sentiments vrais. Ils y trouvent une telle jouissance, qu'ils s'occupent beaucoup plus de ce qu'ils éprouvent que de l'effet qu'ils produisent. En conséquence, tous leurs moyens extérieurs, quelque multipliés qu'ils paraissent, ne sont que des accessoires. Mais en France, où l'on ne perd jamais le public de vue, en France, où l'on ne parle, n'écrit et n'agit que pour les autres, les accessoires pourraient bien devenir le principal. En interdisant à nos poètes des moyens de succès trop faciles, on les force à tirer un meilleur parti des ressources qui leur restent et qui sont bien supérieures, le développement des caractères, la lutte des passions, la connaissance, en un mot, du cœur humain. J'ai cru devoir observer les règles de notre théâtre, même dans un ouvrage destiné à faire connaître le théâtre allemand, et j'ai sup-

primé beaucoup de petits incidents de la nature de ceux dont j'ai parlé ci-dessus.

[...]

Les retranchements dont je viens de parler, une foule d'autres dont l'indication serait trop longue, plusieurs additions qui m'ont semblé nécessaires, font que l'ouvrage que je présente au public n'est nullement une traduction. Il n'y a pas, dans les trois tragédies de Schiller, une seule scène que j'aie conservée en entier. Il y en a quelques-unes dans ma pièce dont l'idée même n'est pas dans Schiller. Il y a quarante-huit acteurs dans l'original allemand, il n'y en a que douze dans mon ouvrage. L'unité de temps et de lieu, que j'ai voulu observer, quoique Schiller s'en fût écarté suivant l'usage de son pays, m'a forcé à tout bouleverser et à tout refondre.

[...]

En empruntant de la scène allemande un de ses ouvrages les plus célèbres, pour l'adapter aux formes reçues dans notre littérature, je crois avoir donné un exemple utile. Le dédain pour les nations voisines, et surtout pour une nation dont on ignore la langue, et qui, plus qu'aucune autre, a dans ses productions poétiques de l'originalité et de la profondeur, me paraît un mauvais calcul. La tragédie française est, selon moi, plus parfaite que celle des autres peuples ; mais il y a toujours quelque chose d'étroit dans l'obstination qui se refuse à comprendre l'esprit des nations étrangères. Sentir les beautés partout où elles se trouvent, n'est pas une délicatesse de moins, mais une faculté de plus.

Benjamin Constant

Homers Werke von Johann Heinrich Voß. Altona 1793¹

Unter allen Sprachen, worein man Homers Gedichte in Prosa und in Versen zu übertragen sich bemüht hat, von der syrischen bis zur englischen, kann sich vielleicht keine der Urschrift mit einer so glücklichen Treue nähern, als die deutsche. Schon das gibt ihr hiebei einen entschiedenen Vorzug vor andern, zum Teil höher, aber einseitig ausgebildeten, neueren Sprachen, daß in ihr allein die metrische Kunst der Alten, insofern wir sie kennen und auf uns anzuwenden vermögen, festen Fuß gefaßt hat, da hingegen bei den Italienern, Spaniern, Franzosen, Engländern, der Versuch sie einzuführen zwar frühe gemacht worden, aber ganz ohne Folgen geblieben ist, und nur noch unter den literarischen Seltenheiten erwähnt wird. Ein andrer, unübersehlich großer Vorteil liegt in der Freiheit, mehrere Hauptbegriffe zu Einem Worte zu vereinigen, welche die neulateinischen Sprachen, wie die römische selbst, beinahe gänzlich entbehren. Indessen gibt es noch andere Gründe, warum dieser letzten weder ihr klassisches Ansehen, noch ihre griechische Erziehung für eine Übersetzung Homers sonderlich zustatten kommt. Wie ihre Einfalt roh und ungeschlachtet gewesen war, so wurde ihre Bildung durchaus gelehrt :

¹ August Wilhelm von Schlegel : Sämtliche Werke. Leipzig 1846-47. Die Rechtschreibung wurde den heutigen Regeln angepaßt.

ein Werk der Schule, nicht eine Blüte der begünstigenden Natur. Die Formen ihres poetischen, besonders ihres epischen Ausdrucks trugen ganz das Gepräge des alexandrinischen Kunstfleißes. Ihr heroischer Vers war zu stolz, um zu der schmucklosen, aber goldenen Bescheidenheit, zu der Vertraulichkeit und Unschuld des alten Sängers zurückkehren zu können. Von phraseologischen Übungen der Neueren ist hier nicht die Rede; aber wären die altrömischen Arbeiten in diesem Fache nicht verloren gegangen, so möchten wir leicht die *Odyssee* des Livius Andronikus in ihrer harten Treue homerischer finden, als die abgeründetste Nachbildung aus dem Zeitalter des Augustus.

Diese Betrachtungen führen auf einen Umstand, der tiefer in das Wesen der Sache greift, ja worauf alles ankommt. Im Geiste unserer Sprache liegt nämlich, wie im Charakter unsrer Nation, wenn anders beide nicht völlig eins sind, eine sehr vielseitige Bildsamkeit. Der Eifer des Deutschen, alles Ausländische gründlich zu kennen; seine Willigkeit, sich in die entlegensten Denkart und in die abstechendsten Sitten zu versetzen; die Wärme, womit er echtem Gehalte, auch in der ungewohntesten Tracht, huldigt, sind oft in Nachahmungssucht und törichte Vorliebe für das Fremde ausgeartet; aber sie erheben sich allmählich immer mehr zu freier Aneignung des Besten. Bestimmte, ausschließende Nationalrichtungen machen unsre europäischen Mitbürger größtenteils unfähig, in eine fremde Eigentümlichkeit einzudringen, und beschränken sie daher ganz allein auf einheimischen Reichtum oder einheimische Armut. So viele angebliche Liebhaber des klassischen Altertums unter ihnen dürfen uns nicht irren; wie viele gibt es wohl, die einen Römer oder Griechen nicht erst in ihrem Kopfe eine modige Tracht anlegen müßten, um ihn genießbar zu finden? Unstreitig ist unter uns die Anlage, die Alten in ihrem Sinne zu lesen, am wenigsten selten, und da die Muttersprache doch immer die Vermittlerin jedes neuen Erwerbes an Vorstellungen und Gefühlen sein muß, so hängt damit eine vorzügliche Anlage der unsrigen, sie in ihrem wahren Geiste zu übersetzen, notwendig zu-

sammen, ja sie ist nur eine verschiedene Ansicht derselben Eigenschaft.

Es können daher auch an eine deutsche Übersetzung Homers Forderungen gemacht werden, an die es lächerlich wäre bei einer französischen und selbst bei einer englischen nur zu denken: aber eben dies macht das Unternehmen um so schwieriger, und eine gelungene Ausführung um so verdienstlicher. Die Sprache ist an sich ein totes Werkzeug, und wartet auf den Künstler, der durch einen geschickten Gebrauch dartut, was sie in irgendeiner Gattung zu leisten vermag. Daß dieser sich oft nicht so leicht findet, beweisen die verunglückten Versuche poetischer Übersetzungen des Homer, die zum Teil von berühmten Verfassern, von Bodmer, Stolberg und Bürger (nämlich die Proben seiner *Ilias* in Jamben) kurz vor oder zugleich mit der Erscheinung der ältern voßischen *Odyssee* gemacht worden sind. Sie trug zuerst den ungeteilten Beifall der Kenner verdiensterweise davon. Allein der Kenner sind wenig, und für ein Werk dieser Art war unter uns weder enthusiastische Aufnahme bei der Menge, noch angemessene Belohnung zu erwarten. Dieser vorauszusehende Kaltsinn hat indessen Voßens edlen Eifer für die Sache nicht gedämpft, und nach zwölf Jahren bereichert er unsre Literatur zum zweiten Male mit einer völlig umgearbeiteten *Odyssee*, und einer neu verdeutschten *Ilias*. Der in unserm Zeitalter so seltne männliche Ernst, die gewissenhafte Strenge, womit dieser Schriftsteller das zu erreichen strebt, was er als Vollendung erkennt; die noch vertrautere Bekanntschaft mit den Alten und der weitere Umfang gelehrter Kenntnisse, wovon er unterdessen so manchen Beweis gegeben; die reifere Selbständigkeit eines Dichtergeistes, der in der *Luise* die Weise des ionischen Sängers auf einfache, natürliche, dem häuslichen Leben abgelauschte, aber durchaus reine, zarte und schöne Darstellungen anzuwenden gewußt; die sorgfältige Bearbeitung des deutschen Hexameters, in dessen Bau er von Seiten des Rhythmus, wenngleich nicht des Ausdrucks, selbst Klopstock, den Lehrer dieser Kunst, übertroffen hat; dies alles berechnete zu der Erwartung, die jetzt aufgestellte Übersetzung werde kaum noch

etwas zu wünschen übrig lassen, da jene erste schon so viel geleistet hatte. Sollte diese Erwartung nicht ganz befriedigt worden sein, so liegt die Schuld vermutlich mehr an den Grundsätzen, welche Voßen bei seiner Arbeit leiteten, als an ihrer mangelhaften Befolgung. Jene fordern also eine gründliche Prüfung, und die Kritik kann sich nicht anders als mit Achtung gegen Abweichungen auflehnen, vor denen so viele Schriftsteller schon durch ihre sorglose Eilfertigkeit gesichert sind.

Wieland hat sehr richtig bemerkt (im *T. Merkur* 1795, 12. St.), daß für eine Übersetzung des Homer Treue, oder um den Begriff von buchstäblicher Genauigkeit zu entfernen, der sich so leicht an diesen Ausdruck hängt, Wahrheit das höchste, ja fast das einzige Gesetz sein muß. Es gibt Werke, bei deren Nachbildung künstlerische Willkür immerhin ihr freies Spiel treiben mag, wie sie es bei ihrer ersten Hervorbringung trieb. Eine Kopie derselben, sei sie noch so unähnlich, hat ihren Wert, wenn sie für sich betrachtet gefällt. Die Sache wird schon bedenklicher, wenn das Anziehende des Werks zum Teil auf persönlicher Eigentümlichkeit beruht, wenn der Urheber neben dem, was er hatte darstellen wollen, auch einen unwillkürlichen Abdruck seines innern Selbst gegeben hat. In einem einzelnen Wesen ist nichts abgesondert vorhanden : alle seine Charakterzüge stehen in durchgängigem Zusammenhange, und wenn ihre innerliche Bestandtheit sich auch nicht immer nach Begriffen erklären läßt, so kann sie doch gefühlt, fast möchte man sagen, angeschaut werden. Scheinbar geringe Veränderungen sind daher oft hinreichend, ein falsches Licht auf das Ganze zu werfen. Mit einem Worte : Individualität läßt sich nicht in Stücke zerlegen ; sie wird ganz getroffen oder ganz verfehlt.

[...]

Allein wer erkennt den Homer ganz wie er ist ? Die grammatische und antiquarische Auslegung ist hiebei noch das geringste, ob sie gleich Schwierigkeiten genug hat, so daß selbst die unzähligen Schriften, welche gelehrte Griechen ihr gewidmet, noch manches Unerklärliche übrig lassen würden, wenn wir sie auch alle hätten. Aber bei der doppelten Beziehung der Wörter nach außen auf

Gegenstände, von denen wir gar keine sinnliche Anschauung haben, und die wir erst durch sie kennen lernen müssen, und nach innen auf einen Kreis von Vorstellungen, auf eine Ansicht der Dinge, die von der unsrigen unendlich weit absteht, sind wir den mannigfaltigsten Täuschungen ausgesetzt. Wie leicht trägt man etwas aus der spätern wissenschaftlichen Ausbildung in eine Sprache hinüber, der es gänzlich an abgezogenen, und, für alles, was Erscheinung oder Wirkung des innern Menschen ist, auch an genau bestimmten Begriffen fehlt ; eine Sprache, die nur nach schwankenden sinnlichen Wahrnehmungen sondert und zusammenfaßt. Das Medium ist um so trügender, weil oft bei den Fortschritten der Kultur das Bezeichnete durch eine lange Stufenfolge von Veränderungen hindurchgegangen, während das Zeichen immer dasselbe geblieben ist. Der Eindruck, den eine dichterische Darstellung machen soll, hängt endlich nur dem kleinsten Teile nach von dem Sinne der Wörter und Redesätze ab, insofern der Verstand ihn ausmitteln kann : durch den lebendigen Hauch der Rede, durch eine Fülle beseelter Töne nimmt die Poesie, besonders die Naturpoesie, welche der eigentlich schönen Kunst und der Wissenschaft vorangeht, die ganze Empfänglichkeit des Menschen in Anspruch. Für diese vielfach gemischten, starken und zarten Anregungen hat man eigentlich nur in der Muttersprache einen sichern und unmittelbaren Sinn. Bis auf einen gewissen Grad läßt er sich in einer fremden, selbst in einer toten, Sprache erwerben ; aber nur durch Vergleichung ihres verschiedenen Gebrauchs im gemeinen Leben, im vertrauten oder edeln prosaischen Stil, und in den verschiedenen Gattungen der Dichtkunst. Für Homers Gedichte fehlt es uns an allen solchen Vergleichungspunkten, weil sie, die Überbleibsel des Hesiodus etwa ausgenommen, in ihrem Zeitalter ganz einzeln dastehn. Wir sind völlig darüber im Dunkeln, wie zu der Zeit und in den Gegenden, wo sie entstanden sind, die Sprache des gemeinen Lebens beschaffen gewesen ; und aus dem Verhältnis des homerischen Ausdrucks zu dieser ließe sich doch allein seine poetische Höhe mit Sicherheit bestimmen, weil es noch keine schriftlich aufge-

zeichnete Prosa, und auch, soviel wir wissen, nur einen einzigen Stil der Poesie gab. Zwar läßt sich im ganzen vermuten, daß die Sprache der olympischen Musen oder ihrer Sänger, und der übrigen Menschen, sich nicht so gar weit voneinander entfernt habe, wie überhaupt damals die mythische Welt, die älteste Quelle der Dichtung, der wirklichen noch sehr nahe lag; aber in einzelnen Fällen würde es oft schwer zu sagen sein, was Schmuck oder Bedürfnis, was erhöhender Schwung der Einbildungskraft, oder bloß sinnliche Kraft der Wahrheit ist.

[...]

August Wilhelm Schlegel

Echos de presse

DER BUND
21. Juni 1997

Prix lémanique
2 PREISTRÄGER

Etienne Barilier und Hanno Helbling teilen sich den diesjährigen, mit 20 000 Franken dotierten *Prix lémanique de la traduction*. Der Preis wird alle drei Jahre an zwei Übersetzer verliehen, die aus dem Französischen ins Deutsche sowie vom Deutschen ins Französische übersetzen. Etienne

Barilier hat unter anderem Dürrenmatts Spätwerk sowie Texte von Ludwig Hohl und Johann Jakob Bachofen ins Französische übersetzt. Hanno Helbling, langjähriger Feuilletonchef bei der NZZ, übersetzte Werke von Benjamin Constant, Leopardi und Ramuz ins Deutsche. (sda)

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG
21. / 22. Juni 1997

KULTURNOTIZEN

Übersetzerpreis für Hanno Helbling und Etienne Barilier. Der mit 20 000 Franken dotierte *Prix lémanique de la traduction* geht zu gleichen Teilen an Hanno Helbling und Etienne Barilier. Mit dem Preis werden alle drei Jahre zwei Übersetzer ausgezeichnet, die aus dem Französischen ins Deutsche oder aus dem Deutschen ins Fran-

zösische übersetzen. Helbling ist bekannt für seine Übertragungen unter anderem von Benjamin Constant und Giacomo Leopardi sowie von Charles Ferdinand Ramuz; Barilier hat Johann Jakob Bachofen, Friedrich Dürrenmatt sowie bedeutende Texte von Ludwig Hohl ins Französische übersetzt. (ap)

LA TRIBUNE DE GENÈVE
13 septembre 1997

**LE 27 SEPTEMBRE, LES TRADUCTEURS SERONT TOUS
SUR LE MÊME BATEAU**

Phénomène encore plus récent, les traducteurs eux-mêmes se voient de mieux en mieux récompensés. La manifestation qui se déroulera samedi 27 septembre à Ouchy en constitue une preuve supplémentaire. Ce jour-là appareillera en effet le cinquième *Bateau Inter-Lignes* mis à flot conjointement par le Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne et la Collection *ch*.

**« Il faut avoir l'esprit
européen »**

L'embarquement se fait à 10h30 (ouvert au public) pour une matinée à Coppet sur le thème « Désormais, il faut avoir l'esprit européen », sur l'air célèbre de M^{me} de Staël. L'écrivain alémanique Hugo Loetscher sera interrogé par Gilbert Musy sur son dernier roman *Saison* et sur sa traduction en français. Des traducteurs et des éditeurs,

dont Bernard Lortholary (Gallimard), débattront de la traduction. Sur le bateau, une exposition comprenant plus de 130 œuvres parues depuis 1974 permettra de se faire une idée de l'apport de la Collection *ch* aux échanges littéraires en Suisse. A 17 heures le Prix lémanique de la traduction sera remis à Hanno Helbling et à Etienne Barilier à l'Hôtel Aulac d'Ouchy. Doté de 20 000 francs, il se verra attribué à parts égales aux deux lauréats.

**Importantes transpositions
en français**

Romancier, essayiste et traducteur, lauréat voici deux ans du Prix européen de l'essai, Etienne Barilier a traduit en français la somme que représente *Le Droit maternel* de Johann Jakob Bachofen, des textes importants de Friedrich Dürrenmatt tels que *La mise en*

œuvre, Justice, Val Pagaille, Le retraité, ainsi que deux livres majeurs de Ludwig Hohl, *Nuances* et *Détails et notes*.

Connu comme traducteur

Quant à Hanno Helbling, cet historien des idées qui fut aussi

critique et responsable du feuilleton littéraire de la *Neue Zürcher Zeitung*, il est connu comme traducteur de Benjamin Constant et de Leopardi, mais aussi de Ramuz.

S.Bi

DER BUND
19. September 1997

**Lausanne-Ouchy
ÜBER-SETZEN**

Seit 1993 veranstalten die CH-Reihe und das Centre de Traduction littéraire de Lausanne eine nautische Form des Literatūraustauschs: *Ein Schiff zum Übersetzen*, das einen Tag lang als Tagungs- und Vortragsort für Referate, Ehrungen und Standortbestimmungen der Übersetzungsbranche dient. Dieses Jahr findet dieses Übersetzen auf einem Schiff der Genfersee Schifffahrtsgesellschaft statt, das am 27. September um 10.30 Uhr in Lausanne-Ouchy in See sticht und zunächst nach Coppet fährt, wo Michel Delon unter dem Stichwort « Désormais, il

faut avoir l'esprit européen » in die Welt von M^{me} de Staël einführt. Nachmittags beschäftigt man sich u.a. in Anwesenheit des Autors mit Gilbert Musys Übersetzung von Hugo Loetschers Roman *Saison*, und abends um 17 Uhr wird im Hotel « AuLac » in Lausanne zum 5. Mal der Prix lémanique de la traduction verliehen. Preisträger sind der ehemalige NZZ-Feuilletonchef Hanno Helbling als Übersetzer von Ramuz, Constant, Leopardi u.a. und der Westschweizer Etienne Barilier, der französische Übersetzer von Dürrenmatt und Ludwig Hohl.

li.

JOURNAL DE GENÈVE ET GAZETTE DE LAUSANNE
20 / 21 septembre 1997

JOURNÉE LITTÉRAIRE

La traduction en bateau

Le Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne et la collection CH organisent samedi 27 une croisière littéraire. Au cours du trajet qui mènera les participants d'Ouchy à Coppet, il sera question du Groupe de Coppet et de M^{me} de Staël disant : « Désormais, il faut avoir l'esprit européen ». Au retour, trois ateliers de travail donneront la parole à l'écrivain Hugo Loetscher, à Bernard Lortholary (traducteur de l'allemand pour Gallimard) et à plusieurs

traducteurs romands de langues « lointaines ». A 17 h. à l'Hôtel Aulac d'Ouchy, cérémonie de remise du Prix lémanique de traduction à deux lauréats : Hanno Helbling, qui a mis Ramuz, Benjamin Constant et Leopardi à la portée des lecteurs de langue allemande, et Etienne Barilier, traducteur de Dürrenmatt, Ludwig Hohl et J.-J. Bachofen, notamment. Renseignements et inscriptions auprès de M^{me} Vuille-Mondada, tél. + fax 021/946 45 91.

L'IMPARTIAL
20 septembre 1997

E LA NAVE VA ! SE PROMENER EN BATEAU ENTRE LES LIGNES

Inter-lignes, c'est le nom d'occasion d'un bateau. Dont les matelots et passagers sont, le temps d'une journée, des auteurs et des lecteurs. Armateur : le Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne et la Collection ch.

Pour la cinquième fois, samedi prochain 27 septembre, le Bateau inter-lignes appareillera à Ouchy pour une brève croisière menant les participants jusqu'à Coppet. En chemin, ceux-ci auront eu tout loisir d'approfondir le défi de Coppet : « Désormais, il faut avoir l'esprit européen », selon M^{me} de Staël. Une assertion sujette à un exposé de Michel Delon et à diverses interventions de Hanno Helbling et d'Etienne Barilier, tous deux lauréats du Prix lémanique de la traduction, lequel leur sera remis l'après-midi, à Ouchy, entre intermèdes musicaux, discours et petits-fours. En chemin, trois ateliers animeront Inter-Lignes : Hugo Loetscher, écrivain, s'entretiendra avec la traductrice de son dernier roman *Saison*. Bernard Lortholary (Gallimard) parlera de retraduction avec une traductrice et une éditrice dans un débat animé par Monique Laederach. Enfin, Vahé Godel abordera la

traduction de l'arménien, Claude Krul celle de l'arabe et Armen Godel celle du japonais. Pour alimenter les estomacs, soutiens élémentaires des neurones qui seront sollicités au cours de cette journée, un buffet sera offert par les organisateurs, qui seront également invités à visiter le château de Coppet.

Fondée en 1974, cette collection a pour objectif la promotion des échanges culturels entre les quatre régions linguistiques suisses. Financée par des cantons, les Fondations Oertli, Ex-libris et Pro Helvetia, grâce à elle, quatre à huit traductions d'ouvrages d'auteurs suisses contemporains sont mis sur le marché chaque année, une bénédiction pour les traducteurs et les éditeurs concernés. Actuellement, la Collection ch compte plus de cent trente titres, dus au travail délicat de traducteurs qu'elle entend récompenser par son Prix d'encouragement.

Sonia Graf

UNE VIE À TRADUIRE

C'est à travers lui que les germanophones lisent Ramuz, Benjamin Constant et même Shakespeare. Le Zurichois Hanno Helbling évoque une vie de traduction, couronnée ce samedi à Ouchy. Entretien.

Hanno Helbling a été responsable de la rubrique culturelle de la Neue Zürcher Zeitung. Traducteur de Ramuz et de Benjamin Constant, mais aussi de Leopardi, Montale et des sonnets de Shakespeare, il vit actuellement à Rome. Le Prix lémanique de la traduction lui sera remis, ainsi qu'à Etienne Barilier, ce samedi à 17 h. au cours d'une cérémonie publique qui aura lieu à l'Hôtel Aulac, à Ouchy (à côté du métro). Entretien.

– Vous avez dirigé la rubrique culturelle de la Neue Zürcher Zeitung. Quels ont été vos rapports avec la culture romande, et comment la considérez-vous ?

Hanno Helbling :

– Lorsqu'en 1973 j'ai pris la direction du « feuillet » de la NZZ, la chronique concernant

la Suisse française était déjà bien installée, dans la mesure des conditions de l'époque : le théâtre et la scène lyrique à Genève et à Lausanne étaient pris en charge de Zurich, de même pour les expositions d'art. C'est Manfred Gsteiger (Neuchâtel) qui a alors suivi la vie littéraire, puis plus tard Rudolf Maurer (Lausanne, puis Berne), et enfin Barbara Villiger Heilig (Genève). Il m'a fallu seulement mettre en place une véritable critique de livres, qui corresponde à notre principe de recenser la littérature étrangère en attirant l'attention directement sur les textes en langue originale, et non à partir de traductions allemandes. Marianne Ghirelli a rendu à ce titre un service particulier en écrivant pour nous, des années durant, des portraits

circonstanciés d'auteurs romands. Naturellement, l'activité culturelle des centres plus petits nous a en grande partie échappé.

– Avez-vous eu le sentiment d'être utile ?

– J'ai toujours souffert de constater que de nombreux écrivains romands se sentaient malgré tout l'objet de trop peu d'attention. Ou peut-être était-ce nous qui nous sentions trop peu remarqués d'eux – avec toutefois d'agréables exceptions qui m'ont sans cesse retenu de réduire cette chronique littéraire. Sans compter qu'il nous fallait en fait plutôt parvenir à donner un écho de cette culture dans le domaine germanique, et c'est ce vers quoi notre information se tournait. Nous avons d'ailleurs bien réussi à éveiller l'intérêt non seulement des lecteurs mais également de l'un ou l'autre des éditeurs. Au demeurant, j'ai toujours admiré les éditeurs romands qui, sur une base très étroite, ont rendu possible la publication de textes de qualité mais difficiles à vendre. Cela est lié à la grande densité culturelle de la

Suisse romande, qui est frappante pour tout observateur de cette région.

– Comment en êtes-vous venu à la traduction ? Benjamin Constant ou Ramuz étaient-ils des passions de longue date ou était-ce un travail de commande ?

– Quand j'étais gymnasien, j'avais déjà essayé de traduire des poèmes latins en vers allemands. Plus tard, j'ai gagné de l'argent de poche avec de mauvaises traductions de mauvais romans, pour la plupart anglais ; une exception, cependant : *Disquiet and Peace (Unrast und Friede)* de William Cooper. Ensuite, la maison d'édition pour laquelle j'avais travaillé un temps a obtenu les droits de *Cécile* de Benjamin Constant, œuvre qui venait à peine d'être découverte. J'ai traduit ce petit roman, avec des fautes que j'ai pu corriger plus tard quand les Editions Insel ont accepté le texte. C. F. Ramuz a été le premier auteur sur lequel je ne suis pas tombé par hasard ; j'ai profité de l'occasion de collaborer à l'édition complète de ses œuvres en allemand

parce que le peu que je savais et connaissais de cet auteur jusque-là m'avait attiré.

– **Et Leopardi et les poètes italiens ?**

– Je me suis mis à traduire Leopardi sans aucun motif extérieur ; j'ai travaillé de nombreuses années sur les *Canti* avant de leur chercher un éditeur, une fois tout le texte traduit. J'ai procédé de même pour les sonnets de Shakespeare. Plus tard, je suis devenu plus prudent. Pour ce qui est des poèmes de Montale, Ungaretti, Caproni et Luzi, et finalement des *Canti orfici* de Dino Campana, mais également de *The Age of Anxiety* de H. W. Auden, je ne les ai traduits que lorsqu'il est allé de soi que la poésie de langue étrangère pouvait trouver éditeur.

La raison pour laquelle j'ai traduit si longtemps et si volontiers, est que l'on peut mener à bien ce travail, les soirées libres, à sa propre table de travail, avec très peu de moyens. Il est à peine nécessaire de se rendre en bibliothèque. On peut ainsi s'affronter à des textes riches de sens, après que l'on a eu affaire toute la journée à des textes le plus souvent carrément insignifiants. Le fait important est qu'après ma traduction de Ramuz, je n'ai plus jamais dû tenir des délais, hors ceux que je me serais moi-même fixés. Et mon activité à la *NZZ* me permettait d'accepter des honoraires qui, pour un traducteur professionnel, l'auraient à coup sûr conduit à mourir de faim.

Entretien : Jérôme Meizoz

BASLER ZEITUNG

29. September 1997

Als das Übersetzen noch geholfen hat : Eine Schifffahrt nach Coppet am Genfersee

EINE „WIEGE DES MODERNEN EUROPA“ ALS NICHE DES GEISTES

Coppet ist heute ein verschlafenes Waadtländer Nest am Genfersee. Zwei, drei gediegene Beizen und ein niedriger Steuersatz kennzeichnen seine Attraktivität, Feinschmecker und Steuerflüchtlinge aus Genf bilden deshalb seine erste Klientel.

Anfang des 19. Jahrhunderts gab ein Flüchtling anderen Typs dem Nest das Gepräge. M^{me} de Staël, eine der Lichtgestalten des Pariser Salonlebens in der Endkrise des Ancien Régime und den Wirren der Revolution, wurde von Napoleon der Konspiration gegen seine Herrschaft verdächtigt und ins Exil gezwungen. Sie liess sich in Coppet nieder, im Schloss des Vaters, Jacques Necker, des genialen Genfer Bankiers, der

als Protestant dreimal als französischer Finanzminister berufen worden war und der Tochter – en passant – die Türe zu den Hauptschlagadern des vibrierenden französischen Geisteslebens geöffnet hatte. Doch das Licht der M^{me} de Staël, das Napoleon in Paris fürchtete, ging im Nest am Genfersee nicht aus. Im Gegenteil. Wie Nachtfalter zog es führende liberale Intellektuelle in seinen Umkreis, und Coppet wurde zu einem Brennpunkt der Geisteswelt der Epochen-schwelle.

Benjamin Constant, August Wilhelm Schlegel, Karl Viktor von Bonstetten und Jean-Charles Simonde de Sismondi bildeten den Kern der Gruppe von Coppet, deren literarisches Schaffen sternschnuppenartig die liberalen und romantischen

Zukunftshorizonte über der Kriegsrealität des napoleonischen Europa ankündigte. Mythisch verklärend und dennoch nicht falsch hat man Coppet deshalb eine der Wiegen des modernen Europa genannt.

Scharnier der Kulturen

In dieses Coppet war am Samstag das sogenannte *Schiff zum Übersetzen* von Lausanne her unterwegs. Gechartert vom literarischen Übersetzungszentrum in Lausanne und der *ch-Reihe*, die Übersetzungen von zeitgenössischen Schweizer Schriftstellern herausgibt, sticht dieses seit ein paar Jahren jeweils für einen Tag in See, um im Dialog zwischen Autoren, Übersetzern und Lesern spezifische Übersetzerthemen zu erkunden. Erfahrungsgemäss ist der Tiefgang dieser literarischen Schiffsreisen alles andere als garantiert, doch heuer war bereits kurz nach dem Ablegen des Schiffs in Lausanne klar, dass der Kurs stimmte. Denn Coppet ist in der europäischen Kulturgeschichte des Übersetzens nichts weniger als eine Scharnierstelle.

Durch M^{me} de Staëls Licht nämlich schien jenes der aufklärerischen Überzeugung hindurch, dass das Menschsein universell auf einem einheitlichen Boden stehe und aus dem Kennenlernen der verschiedensten menschlichen Erscheinungsformen eine Verbesserung dieses Menschseins insgesamt möglich sei. Kultur hiess also entgegen traditionellen Prägungen Vergleichen und Aneignen von verschiedenen nationalen Formen.

Sie schrieb: „Man kann der Literatur keinen grösseren Dienst erweisen, als die Meisterwerke des menschlichen Geistes von einer Sprache in die andere zu überführen (...). Das Geniale (...) ist ein so seltenes Phänomen, dass jede moderne Nation armselig wäre, wenn sie auf ihre eigenen Schätze reduziert bliebe. Im übrigen ist der Austausch der Ideen unter allen Arten des Handelns diejenige, deren Vorteile am sichersten sind.“

Anverwandlung des Denkens

Die literarische Besatzung des samstäglichen Schiffs wurde vom Literaturwissenschaftler

Michel Delon zu den geistigen Räumen dieser kulturgeschichtlichen Quelle des Übersetzens hingeführt. Die literarischen Schlüsselbelege dazu lieferten Schauspieler, welche die einschlägigen Texte zum Thema rezitierten: wie Constant Schillers *Wallenstein* durch rigorose Straffung französischem Theaterverständnis zugänglich zu machen hoffte, wie M^{me} de Staël sich das deutsche Wesen im Schnellzugriff literarischer Konversation aneignete, Goethe hochachtungsvoll darüber spottete und ebendiese M^{me} de Staël den unnachahmlichen Ton von Goethes *Fischer* auf wunderbare Weise auf französisch dennoch wiederfand.

Auf diese Weise ging im gemächlichen Tempo der Fahrt der Knoten zu relevanten Kategorien des Übersetzens auf. Fast staunend ob deren bis tief ins Politische reichender Kraft, legte man in Coppet an, sah das Schloss der M^{me} de Staël nicht als touristisches Bijou, sondern als jenes Exil, von dem die liberale Moderne zu neuen Ufern zu übersetzen sich aufmachte.

Randexistenz des Übersetzens

Zurück auf dem Schiff, ging's nachmittags zurück zu den Ambitionen der CH-Reihe, mit der Hans Tschäni den verschiedenen Schweizer Sprachregionen wenigstens einen Hauch des Geistes von Coppet vermitteln wollte. In den Diskussionen etwa um die Frage von „Neuübersetzungen“ zeigte sich, dass de Staëls Ambition in der europäischen Kultur kaum mehr als ein Irrlicht geblieben ist. Für Neuübersetzungen spielen Marketingüberlegungen eine prädominante Rolle, und auf dem Markt wirken selbst zwischen der französischsprachigen Schweiz und Frankreich schwer überwindliche Barrieren, so weit, dass die Entdeckung von effektivem kulturellem Neuland über Neuübersetzungen in der Regel einem schwer kalkulierbaren Risiko gleichkommt.

Hugo Loetscher hatte im Zusammenhang mit der Coppet-Thematik bemerkt, heute

müsse man anerkennen, dass die Universalität sich als technische und eben nicht als eine Universalität des Geistes vollzogen habe. Deshalb ist die Übersetzertätigkeit, wo sie sich nicht allein am Markt orientiert, zum Nischengewerbe geworden. Was de Staël als sinnvollste Form des Austauschs in der liberalen Welt bezeichnete, ist darin fast zur Marginalie verkommen. Ein spechender Beleg dafür ist der kulturelle Mikrokosmos der Schweiz, in dem es für Verleger zusehends schwieriger wird, die Literatur des eigenen Landes in Übersetzungen über die Sprachgrenzen zu transportieren.

Preis der Kontinuität

Mit diesem kulturgeschichtlichen Sprung über 200 Jahre

in die Exil-Realität der Übersetzer-Gegenwart erreichte man Lausanne, wo zum fünften Mal der mit 20 000 Franken dotierte Prix lémanique de la traduction an Etienne Barilier und Hanno Helbling verliehen wurde. Barilier, der auch späte Werke von Dürrenmatt ins Französische übersetzt hat, wurde insbesondere für die Übertragung des monumentalen Werks von Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht*, ausgezeichnet, Helbling für seine Übersetzungen von Ramuz und von Constant. Der Preis erschien vor dem Hintergrund der Schifffahrt als eine Würdigung für den Willen, die Ambition von Coppet gegen die Zeichen der Zeit dennoch fortzusetzen.

Lukas Schmutz

24 HEURES
29 septembre 1997

EN BATEAU, POUR UNE JOURNÉE BILINGUE

La cinquième édition des *Bateaux interlignes* se tenait samedi sur le lac Léman. De Lausanne à Coppet, rencontres entre écrivains et traducteurs.

Un écrivain, un traducteur et un éditeur sont sur un bateau... Ce pourrait être le début d'une histoire drôle, c'est en fait le récit de la journée de samedi sur le lac Léman. A l'enseigne du *Bateau inter-lignes*, la collection ch et le centre de traduction littéraire de Lausanne organisaient et finançaient cette manifestation interlinguistique. Plus de 220 personnes y parlaient traduction, principalement en allemand et en français. Récit d'une promenade intellectuelle, ou quand l'intelligentsia part en course d'école.

Depuis maintenant cinq ans que les bateaux inter-lignes existent, ils donnent, à chaque édition, la possibilité au centre de traduction littéraire de Lausanne (CTL) et à son directeur Walter Lenschen de présenter

leurs activités et publications aux enseignants, étudiants et libraires présents qui découvrent en outre l'intéressante collection ch, qui publie des traductions d'auteurs suisses contemporains. Ecrivains et traducteurs se retrouvaient ainsi aux côtés de professeurs, universitaires et éditeurs. D'une rive à l'autre, l'embarcation transporte les personnes qui, elles, transposent les mots d'une langue à l'autre. «Le bateau est une métaphore de l'échange. C'est une belle image de passage, mais aussi de concentration, de lieu pour être ensemble», explique Elena Vuille-Mondada, organisatrice et coordinatrice de la journée.

Tous les trois ans, la manifestation a pour port d'attache Lausanne, où elle se joint à la

remise du Prix lémanique de la traduction. Samedi, le bateau de la CGN emmenait les invités de Lausanne à Coppet, où vécut M^{me} de Staël. Pendant le trajet, le Parisien Michel Delon, l'écrivain suisse alémanique Hugo Loetscher, son traducteur Gilbert Musy et le Romand Etienne Barilier discouraient sur l'esprit résolument moderne et européen de la fille de Necker ainsi que sur les bienfaits et l'utilité de la traduction. Des comédiens, dont Monica Budde, magnifique dans la langue de Goethe, lisaient textes et poèmes. Puis, à Coppet, tout ce beau monde fut accueilli au château par une descendante directe de M^{me} de Staël. Quant à l'après-midi, il se déclinait en trois ateliers de travail consacrés aux problèmes liés à... la traduction. Le retour était prévu juste à temps pour assister à la remise du Prix lémanique de la traduction à Hanno Helbling et Etienne Barilier à l'Hôtel Aulac d'Ouchy.

Honorable, le but premier de la manifestation est de créer une

ambiance propice aux échanges interlinguistiques et de permettre aux professionnels du livre d'établir des contacts autour de leur intérêt pour la traduction. Evidemment, sur plus de deux cents personnes, certaines ont fait une rencontre intéressante. Comme cette femme péruvienne qui écrit de la poésie et qui s'est retrouvée à parler sonorités de mots avec deux étudiantes de la Faculté d'espagnol de l'Université de Genève. Mais en général, le ton des interventions, proche des discours *ex cathedra* académiques, freine l'échange plus qu'il ne le provoque. Les conversations se tiennent sur le pont, en petits comités d'amis (romands à la poupe, alémaniques à la proue!) qui se connaissent bien avant de monter sur le bateau. En résumé, « beaucoup de bla-bla » disait un participant, déçu, au sortir du bateau...

Emmanuelle Ryser

TAGES-ANZEIGER

29. September 1997

ÜBER-SETZEN

Auf dem Genfersee wurden Hanno Helbling und Etienne Barilier für ihre Leistungen als Übersetzer gewürdigt.

Für einmal die Klausur verlassen, sich über ein eher einsames Geschäft austauschen, die oft unter schwierigen materiellen Bedingungen geleistete Arbeit einem Publikum nahebringen: Darum ging es am Samstag, als in Lausanne, von der ch-Reihe und dem Centre de Traduction Littéraire (CTL) organisiert, ein *Schiff zum Übersetzen* in See stach.

Referate am Vormittag waren der Gruppe von Coppet und ihrer zentralen Figur, M^{me} de Staël (1766-1817), gewidmet. De Staël pflegte als ein Beispiel europäischen Denkens « das noble Unterfangen » der literarischen Übersetzung, aber auch das Reisen sowie den Wechsel zwischen Theorie und Fiktion als Bewegungen des Austauschs und der Offenheit. Den Nachmittag bestimmten drei parallele Arbeitskreise:

Hugo Loetscher im Gespräch mit seiner Übersetzerin Dominique Kugler; ein « Fenster zu fernem Sprachen » – zum Armenischen, Arabischen und Japanischen –, schliesslich eine Debatte zum Problem der Neuübersetzung bereits übersetzter Texte.

Bekennnis zur Eigenständigkeit

Der mit 20 000 Franken dotierte Prix lémanique de la traduction wird alle drei Jahre zu gleichen Teilen an zwei Übersetzer verliehen. Dieses Jahr wird das Schaffen von Hanno Helbling und Etienne Barilier gewürdigt.

Für Hanno Helbling, Kritiker und langjähriger Feuilletonchef der NZZ, war es stets ein Luxus, sich nach Feierabend mit der Übersetzung ihm wertvoller Autoren wie Shake-

speare, Leopardi, Ungaretti, Benjamin Constant und Ramuz zu beschäftigen. Seine Dankesrede auf die Laudatio von Peter Schnyder begann Helbling mit einem bescheidenen Vergleich des Übersetzerschaffens mit der Massarbeit des Schuhmachers (und Poeten) Hans Sachs. Er schloss mit einem Bekenntnis zur stilistischen Einheit und Eigenständigkeit der Übersetzung.

Wie Roger Francillon in seiner Laudatio deutlich machte, setzt Etienne Barilier, Romancier

und Essayist, mit seinen Übertragungen von Johann Jakob Bachofen, Dürrenmatt und Ludwig Hohl eine Westschweizer Tradition fort. Barilier legte den Akzent auf das Vertrauen in Sprache und Denken als Instrumente der Wahrheitsfindung und des Schaffens von Unbekanntem. Damit öffnete Barilier eine neue Sicht auf den Zusammenhang von Übersetzung und humanistischer Geisteshaltung.

Deborah Keller

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG

29. September 1997

DAS ÜBERSETZERSCHIFF

Der Prix lémanique de la traduction

Warum veralten Literaturübersetzungen? war kürzlich eine der zentralen Fragen an dem alljährlich von der CH-Stiftung und dem Lausanner Centre de traduction littéraire organisierten Übersetzungskolloqui-

um *Ein Schiff zum Übersetzen*. Während einer Schiffsfahrt auf dem Genfersee von Lausanne nach Schloss Coppet, wo sich vor 200 Jahren der berühmte gewordene Literatenkreis aus ganz Europa bei M^{me} de Staël

traf, erörterten 250 Schriftsteller, Übersetzer, Verleger, Literaturwissenschaftler und Studenten Probleme des literarischen Übersetzens. Kafkas latente Ironie, Robert Walsers verschnörkelter Satzbau, japanische Wortspiele – typische Knacknüsse, für die jede neue Übersetzergeneration neue Lösungen finde, denn etwa alle 25 Jahre verändere sich das lexikalische und syntaktische Sprachempfinden in der Zielsprache (Bernard Lortholary, Paris). Max Frischs *Stiller* sei 1991 neu ins Französische übertragen worden, weil die erste Übersetzung (1954) Frischs trockenen Berichtstil habe vermissen lassen. Damals habe es für diese Form des Schreibens kein Vorbild in der französischen Literatur gegeben (Eliane Kaufholz-Messmer). Häufig seien aber auch juristische Gründe entscheidend. So mache etwa die Übernahme der Rechte von einem anderen Verlag eine

Neuübersetzung nahezu unvermeidlich (Marlyse Pietri-Bachmann, Genf). Das Kolloquium klang aus mit der feierlichen Überreichung des alle drei Jahre vergebenen und mit 20 000 Franken dotierten Prix lémanique de la traduction. Preisträger sind in diesem Jahr zu gleichen Teilen **Hanno Helbling** (Zürich, Rom) und **Etienne Barilier** (Lausanne). Hanno Helbling, langjähriger Feuilletonchef der NZZ, hat insbesondere Romane von Ramuz ins Deutsche übersetzt, ist aber – neben vielen andern – auch mit Übersetzungen Leopardis und Constants hervorgetreten. Der Philosoph und Essayist Etienne Barilier übersetzte ins Französische Johann Jakob Bachofens grosses Werk *Das Mutterrecht* und Dürrenmatts *Stoffe, Justiz, Durcheinandertal* und *Der Pensionierte*.

Michael Wirth

LE NOUVEAU QUOTIDIEN

3 octobre 1997

ETIENNE BARILIER ET HANNO HELBLING LAURÉATS

Les deux écrivains ont reçu le Prix de la traduction de la Fondation suisse pour la collaboration confédérale.

Le Prix lémanique de la traduction 1997 a été décerné le week-end dernier à Lausanne à Hanno Helbling et à Etienne Barilier. Ils ont reçu 10 000 francs chacun. Ce prix triennal est remis à un traducteur allemand-français et à un traducteur français-allemand par la Fondation suisse pour la collaboration confédérale.

Le Zurichois Hanno Helbling, historien des idées, critique et responsable du feuilleton litté-

raire du quotidien *Neue Zürcher Zeitung* durant des années, est connu comme le traducteur de Benjamin Constant, de Giacomo Leopardi et de Charles Ferdinand Ramuz. Quant au Lausannois Etienne Barilier, romancier, essayiste, chroniqueur notamment à *L'Hebdo* et traducteur, il a traduit des œuvres de Johann Jakob Bachofen, de Friedrich Dürrenmatt et de Ludwig Hohl.

ATS

Publié avec le soutien
de l'Université de Lausanne
de la Ville de Lausanne
et de la Fondation Pro Helvetia

ISBN 2-88357-031-0



*Centre de traduction littéraire
de Lausanne
Université de Lausanne BFSH 2
CH-1015 Lausanne*
