



LINGUE CULTURE MEDIAZIONI LANGUAGES CULTURES MEDIATION

6 (2019)

2

La traduzione della saggistica divulgativa
dal francese all'italiano: teorie e metodi

Translating Popularising Texts
from French into Italian: Theories and Practices

*A cura di / Edited by
Alberto Bramati, Fabio Regattin*

EDITORIALE

- | | |
|---|----|
| Tradurre la saggistica divulgativa: un'introduzione
<i>Alberto Bramati e Fabio Regattin</i> | 5 |
| Traduzione come conoscenza e rinunciazione
<i>Silvana Borutti</i> | 11 |
| Lecture et typologie textuelle: la traduction des formes brèves
<i>Charles Le Blanc</i> | 23 |
| D'histoires oubliées et langues perdues. Le lexique comme outil
de recherche dans l'histoire de l'alchimie et de la chimie
<i>Leonardo Anatrini et Marco Ciardi</i> | 33 |
| Tradurre evoluzionismi. Due libri di Dan Sperber e Patrick Tort
in italiano
<i>Fabio Regattin</i> | 53 |
| <i>Les Damnés de la terre</i> di Frantz Fanon: la traduzione di Cignetti
cinquant'anni dopo
<i>Chiara Lusetti</i> | 73 |
| Un essai de critique d'art sous forme de monologue: les traductions
en italien de <i>La toison de Madeleine</i> de Daniel Arasse
<i>Alberto Bramati</i> | 89 |

Traduire l'environnement: prémisses méthodologiques et esquisse d'analyse d'un corpus d'ouvrages documentaires pour la jeunesse <i>Mirella Piacentini</i>	113
Le varie fasi di revisione del testo applicate alla traduzione della saggistica divulgativa <i>Francesca Del Moro</i>	135
Autori / Authors	153

Lecture et typologie textuelle: la traduction des formes brèves

Charles Le Blanc

DOI: <https://dx.doi.org/10.7358/lcm-2019-002-lebl>

ABSTRACT

This article focuses on the translation of short forms. It starts from the idea that any translator is a *double* translator, since he must be able to render both the natural language and the artistic language of the text (s)he has to translate. Once this premise is acquired, typology – understood as *the form through which the text manifests itself* – comes into play. The author focuses on a genre typically associated with Romanticism, the fragment; its translation does not require the application of a method, but the concrete exercise of an art: the fragment imposes and, as it were, directs its own translation. A similar link between typology and way of translating can be found in all short forms. In order to prove it, the text analyses various short forms, ranging from a minimum to a maximum of authorial presence: from the total *absence* of the author (as in proverbs) we come to the *exclusive presence*, to the *solitude*, of the author (as in aphorisms, when they are written without thinking about a future publication).

Mots-clés: aphorisme; formes brèves; fragment; proverbe; traduction; typologie.

Keywords: aphorism; fragment; proverb; short forms; translation; typology.

Antoine de la Faye qui, au XVI^e siècle, traduit entre autres Tite-Live, écrivait que la littérature avait comme but: “d’éterniser beaucoup de choses qui, autrement, seraient enterrées au tombeau d’oubliance” (de la Faye 1582, s.p.). Il est beau de voir cet optimisme envers les Lettres, cette croyance voulant qu’une plume puisse parvenir à éroder la triste réalité des marbres funéraires. Il est vrai que le mot *temps* est plus long que le mot *mort* d’une lettre, et encore de celle qui marque le pluriel,

mais cette fragile réalité disparaît sitôt qu'on la traduit. En italien, par exemple, *morte* et *tempo* sont de même longueur, comme pour signifier que la mort est la fin des temps, ce que la similitude du o et du 0 du mot *tempo* semble d'ailleurs avaliser. Qu'il n'y ait pas de pluriel pour le mot *temps* en français – le mot a toujours la même forme au singulier ou bien au pluriel – semblerait donner raison à notre traducteur humaniste sur l'éternité présumée de ce que l'on confie aux Lettres.

Le fait est cependant que le monde de la Littérature, malgré toutes nos présomptions théoriques, est tout à fait différent du monde réel. La Littérature, comme tout art d'ailleurs, ajoute au monde ce qui ne s'y trouve pas naturellement: le scherzo d'une symphonie, les paysages de Cézanne, l'ingratitude des filles du père Goriot, sont autant de choses qui ne se trouvent pas telles quelles dans le monde, et c'est précisément parce que les tempêtes de Beethoven ou la Sainte-Victoire de Cézanne ne se retrouvent telles quelles dans la nature qu'elles deviennent œuvres d'art, l'artiste y ayant ajouté quelque chose *encore*. La *manière* d'un artiste est sa façon de s'approcher du monde, de le sentir, de l'éprouver. Son *style*, lui, est sa façon de le traduire, de le rendre dans un langage qui est d'abord le sien s'il se veut art véritable.

Devant une œuvre d'art, le spectateur se trouve toujours devant une traduction du monde, et de même qu'il y a un langage musical, un langage pictural, de même il y a un langage de la littérature qui entre en dialogue avec le langage naturel, celui que l'on apprend à la maison ou à l'école. Le traducteur, dont la position n'est pas différente devant le texte qu'il doit traduire, que celle de l'auditeur dans la salle de concert, ou bien de l'amateur qui se promène au musée, est celui dont le travail d'interprétation est double: il doit comprendre à la fois le langage naturel de l'auteur et son langage artistique. Toute bonne traduction doit ainsi rendre compte de ce double niveau. Si Faust pouvait s'écrier: "Mon âme est double", le traducteur peut dire tout haut: "Toute traduction littéraire est double"; elle doit rendre dans la langue naturelle ce qui fut exprimé dans la langue de l'art et le faire avec art. Tout traducteur doit faire l'apprentissage à la fois de la nature et de l'art, et cette double difficulté, par la rareté même des qualités qu'elle exige, ouvre les portes de tous les "tombeaux d'oubliance" que craignait plus haut Antoine de la Faye.

Cette invitation à voir dans la traduction une activité langagière qui est aux prises aux difficultés propres aux deux langages¹ apparaît quand

¹ Celle de traduire une langue naturelle en un autre – passage qui amène son lot de perte de sens – et celle de traduire un langage artistique en un autre – qui soulève la

le traducteur doit se mesurer aux formes brèves qui illustrent bien, dans le domaine de la typologie textuelle, les jeux qui existent entre *langue naturelle* et *langue de l'art*.

Le mot *typologie* réfère en premier lieu à l'idée de type, elle-même venant de la notion d'image à travers son origine latine (*typus* lui-même du grec τύπος: empreinte, marque). En soi, l'image raconte toujours une histoire, elle s'inscrit d'emblée dans un discours narratif codifié. Le type pictural de la Renaissance n'est pas celui de l'époque baroque essentiellement parce que le discours narratif de l'image a changé et ce discours ayant changé, *le regard* – qui est la première technique de tout art, on est artiste d'abord par le regard – change aussi. En littérature, quand on parle de type de texte, on fait référence à un groupe de textes (littéraire ou non) ayant en commun des caractéristiques spécifiques. Ces caractéristiques sont, au fond, des façons particulières et circonstanciées de traiter l'image. Ainsi a-t-on, par exemple, le *type narratif*, qui raconte et expose l'image; le *type descriptif* qui en marque les particularités, le *type argumentatif* qui en expose les raisons, etc. Le cadre précis dans lequel s'exprime le type forme le *genre* (la nouvelle, le roman, la poésie, le fait divers, le conte, le sermon... la conférence!); le genre est l'expression des caractéristiques communes d'un ensemble d'œuvres, leur façon d'être au monde (*genus* réfère d'ailleurs à la naissance).

On le voit, le type propre à l'expression artistique (*a fortiori* à l'expression littéraire) ne peut, au sens strict, être coupé du sens de cette expression. La façon d'être au monde d'une œuvre d'art est une partie inhérente du sens de cette œuvre, et l'art contemporain a joué fortement sur cet élément à travers les recherches esthétiques, pensons seulement à l'art plastique. Cette façon d'être au monde des œuvres littéraires pourrait très bien être nommée "rhétorique", car elle procède autant des intentions de l'auteur que des moyens d'expression mis en œuvre pour les exprimer. Le traducteur, qui face au texte à traduire est un lecteur – mais un lecteur *qui écrit* – est justement celui qui, où qu'il se cache, a pour tâche de débusquer le sens. À cet égard, la question de la *typologie* textuelle dans la traduction des sciences humaines n'est pas moins centrale que celle des rapports classiques entre l'esprit et la lettre. Le texte est tout autant *le lieu du sens* que *la façon d'être au monde* du sens.

question de la communicabilité même des langages artistiques: traduire un auteur du XVI^e siècle aujourd'hui soulève inévitablement la question de l'hétérogénéité des mondes artistiques autant que celle des langues, car il y a dans le langage de l'art, comme dans les langues naturelles, des mots perdus et obsolètes.

Cela étant, on ne traduira pas un poème de Novalis de la même façon qu'une pièce de Schiller, non seulement parce que les auteurs ont une voix différente – et par voix littéraire, j'entends leur façon propre d'utiliser la lettre et l'esprit –, mais aussi parce qu'est différente la typologie même des genres où leurs textes s'incarnent. Cette idée d'incarnation du sens du texte dans un type précis n'est pas neuve. On la trouve déjà dans le romantisme allemand.

Pour le romantisme allemand en effet, et c'est peut-être là son apport le plus significatif, le statut de l'art comme imitation (*Nachahmung*) est repensé. Si pour l'Antiquité, Aristote en tête, l'imitation est le principe même qui doit guider l'artiste dans l'accomplissement de son œuvre, pour le romantisme – et on le voit dans *l'Esthétique* de Hegel – le beau ne relève pas tant de l'imitation de la Nature (*Nachahmung der Natur*) que de la présentation ou manifestation (*Darstellung, Schein, Erscheinung*) de l'Esprit dans l'art. Cette façon nouvelle de penser la création artistique a des conséquences fondamentales en traduction, dans la mesure où le sens que le traducteur doit transmettre ne se trouve plus désormais dans le respect quasi religieux de la lettre (dont la fidélité est une forme d'imitation), mais plutôt dans celui d'un esprit, du génie d'un auteur, qui s'est incarné dans une forme particulière: une symphonie, une miniature, une ballade. La forme de l'incarnation de cet esprit n'est pas contingente, mais participe directement à la manifestation de cet esprit. C'est cet esprit à travers les formes de son incarnation que veulent traduire les romantiques allemands qui se sont intéressés à la question de la traduction. Dans ce cadre, l'approche des grandes œuvres de la *Weltliteratur* – pour ces romantiques, celles des Dante, Pétrarque, Shakespeare, Cervantès, Camoens, Lope de Vega – se plaît à retrouver la *valeur spirituelle* qu'elles expriment, valeur spirituelle qui forme leur message véritable et devient l'objet principal que les traductions du premier romantisme allemand veulent exprimer. Or cette valeur spirituelle est indissociable de la forme de sa manifestation, de sa typologie textuelle.

Friedrich Schlegel est peut-être celui des premiers romantiques qui a le plus réfléchi sur la question de la forme littéraire. Dans ses réflexions sur l'art, on voit que l'artiste est celui qui doit infinitiser le fini, c'est-à-dire que l'art aurait comme fin de redonner une virtualité à ce qui est ou, si l'on veut, aurait pour tâche de refaire du réel un possible. Cette tâche ne peut se réaliser que par une *esthétique de l'inachèvement* – génératrice du sentiment romantique par excellence, la *Sehnsucht*, la nostalgie – qui, en tant que telle, appelle un mélange infini des genres. C'est d'ailleurs contre ce mélange des genres que se sont élevées les critiques des Goethe,

des Schiller et l'incompréhension ironique d'un Lichtenberg. Cet inachèvement chez un auteur comme Friedrich Schlegel prend la forme d'un genre particulier qu'il appellera le "fragment". "Plusieurs œuvres des Anciens sont devenues des fragments. Maintes œuvres des modernes sont telles à la naissance" (Schlegel 1996, 131). Ce que Schlegel nomme "fragment" est une partie d'un tout dont l'écrivain allemand souligne le manque, la virtualité, la possibilité, à l'inverse de l'autosuffisance et de la plénitude des classiques. Ce genre nouveau que Friedrich Schlegel compare à un hérisson, clos en boule sur lui-même et repoussant l'extérieur, demande une collaboration particulière avec le lecteur qui est invité à compléter le fragment. Et il est vrai que, par leur formulation, les fragments de Friedrich Schlegel posent un véritable défi au traducteur.

Ainsi, l'un des problèmes qui se présentent au traducteur des fragments de Schlegel est celui de la façon de procéder pour déterminer avec certitude le sens, car, en tant que forme ouverte, le fragment romantique demande la collaboration du lecteur qui, en un certain sens, doit le compléter. Y a-t-il pour cela une technique, une méthode, et ces deux termes sont-ils synonymes? Comment traduire une forme brève?

On pourrait croire d'emblée qu'il faut pour cela faire appel à une méthode (de *odos* = chemin et *meta* = vers), car celle-ci réfère généralement à une *manière* de s'y prendre pour arriver à un but. Mais cela vaut pour les choses qui sont sujettes à démonstration. C'est ainsi que l'on parle, par exemple, de méthode expérimentale, c'est-à-dire l'ensemble des procédés rationnels au moyen desquels on déduit des lois générales de faits particuliers. En effet, il n'y a pas de méthode de la création artistique, car la création, bien que fait particulier, ne se démontre pas. Elle ne peut par conséquent faire l'objet de lois générales.

Pendant, il faut considérer deux choses dans l'approche méthodologique en traduction. La première est que le résultat de l'application d'une méthode nous livre des résultats qui peuvent être irréprochables formellement, *mais sans beauté*. L'aspect esthétique est absent de l'approche méthodologique. C'est ainsi que l'on dira que Voltaire possède la méthode de la tragédie, la technique, mais que Racine, lui, en possède *l'art*. Le résultat de l'application d'une méthode nous met en état d'accomplir quelque chose immédiatement, sans que l'expérience y joue un grand rôle. C'est là notre deuxième élément. En science, avoir de l'expérience est inutile. Les connaissances de la science amènent immédiatement la capacité de faire. C'est le principe même de la traduction automatique: on applique une méthode, une façon de faire (qui est ici codifiée en un algorithme), dont l'application donne des résultats sou-

vent excellents, mais sans beauté et sans participation du facteur humain, donc de l'*expérience*, car être humain, c'est avant tout éprouver (*experiri* en latin), mais éprouver les choses de telle sorte que le résultat final de l'expérience est une création nouvelle: *la personne*. On peut conclure qu'il n'y a pas de méthode pour traduire une forme brève comme le fragment romantique.

Pourtant la traduction d'une forme brève comme le fragment romantique est possible. Comment donc? Si Schlegel sollicite le principe de collaboration entre le lecteur et l'écrivain, c'est donc qu'il l'interpelle lui, le lecteur, comme personne. Il en appelle à son expérience. Le traducteur des fragments, par la nécessité où il est placé de compléter le travail de l'auteur, ne peut donc faire fi de ce qu'il est lui comme lecteur, de ses connaissances, de sa formation, en bref de toutes ces expériences qui font de lui la personne qu'il est. Sa traduction n'est pas le résultat de l'application d'une méthode, mais de l'application d'un art. L'art est une façon de faire au sein de laquelle l'expérience tient une place fondamentale (car c'est par l'expérience que les vérités de l'art deviennent réelles) et pour qui la nature du résultat a un poids: cette nature est esthétique.

Avec les fragments de Schlegel, on se retrouve devant le cas d'une *typologie textuelle qui dirige et, pour ainsi dire, impose au traducteur la manière de le traduire*. La traduction des fragments n'est pas le résultat de l'application d'une méthode, mais de l'exercice concret d'un art.

Le fragment romantique procédait-il vraiment selon une logique de rupture par rapport aux formes brèves? La logique de collaboration du fragment ouvrirait vers une esthétique de la réception *ante litteram*. Pourtant, toutes les formes brèves traditionnelles répondent, croit-on, au canon précédemment énoncé (et dont l'exposé sur le fragment romantique a permis d'illustrer les cadres), règle selon laquelle le texte littéraire porterait en lui la manière de le traduire et où le rapport entre l'auteur et le lecteur joue un rôle thématique.

À présent, quelles sont ces formes brèves?

L'une des plus connues est le *proverbe*. Le proverbe exprime un conseil, une vérité générale, une règle de bon sens dont la caractéristique est d'être *anonyme*. Le texte anonyme se distingue du texte pseudonyme par le désintérêt qu'il marque envers la personnalité de l'auteur. L'anonymat, contrairement au pseudonymat, n'est jamais intentionnel, c'est-à-dire qu'il ne participe pas au sens du texte, comme participent au sens du texte les différents pseudonymes d'un Kierkegaard, pour rappeler cet auteur qu'on oublie trop aujourd'hui, faisant en sorte qu'une assertion de Victor Eremita ne peut avoir la même résonance philosophique que

celle de Johannès de Silentio. Dans le pseudonymat, en effet, réside un élément de feinte (*pseudos* = mensonge) qui est absent de l'anonymat.

Sans auteur pour en prendre la charge, la responsabilité du sens d'un proverbe est entièrement laissée, quand on le traduit, à celui qui l'accueille: le traducteur et, de biais, sa culture. C'est pourquoi le proverbe fait généralement l'objet d'une *adaptation*. La forme impose bien la manière de traduire.

L'*adage* est une autre forme brève, semblable au proverbe, mais où cette fois l'énoncé propose un principe d'action ou encore une vérité d'expérience où la validation individuelle a une importance. Adage vient d'ailleurs du latin *adagio*, du verbe défectif *aio* = je dis, qui marque cette validation individuelle. Ce n'est pas un hasard si un humaniste comme Érasme publie un livre d'adages en 1500, car les formules et citations grecques pour la plupart se rattachent à une voix individuelle qui commande ensuite une recherche historique ou philologique. La traduction de l'adage impose ainsi un commentaire, une note de bas de page, un métatexte. La traduction se fait métatraduction².

En se rapprochant toujours un peu dans l'incarnation de l'auteur dans le texte des formes brèves, on trouve *la sentence*. Celle-ci, peut-être à cause de son origine juridique³, exprime sous sa forme littéraire une vérité édifiante ou encore éthique. Les sentences ont une visée rhétorique, aussi abondent-elles dans les œuvres des écrivains latins Cicéron, Sénèque, Suétone, Tacite, etc. Ici, c'est l'auteur qui s'approprie l'anonymat de la sentence, qui la fait sienne, parfois la transforme un peu, pour la plier à son discours, à son style. Les *Distiques de Caton* (*Disticha Catonis*) forment un manuel de sentences, c'est-à-dire un ensemble d'exercices pédagogiques du style littéraire. La traduction d'une sentence sera donc indissociable de la forme esthétique. Il n'y a pas ici de débat entre l'esprit et la lettre, mais un rapport qui doit être intransitif entre *le style* et *le style*.

Nous arrivons à présent aux trois formes brèves où la personnalité de l'auteur se précise: la pensée, la maxime et l'aphorisme.

Dans la *pensée*, le propos de l'auteur est présenté sans atours. On n'y trouve que les articulations sans le souci esthétique. La pensée conserve

² Ajoutons que dans le cas d'Érasme, il s'agit aussi de récupérer avec ces adages un héritage intertextuel que le Moyen Âge avait plus ou moins perdu dans sa lecture des textes de l'Antiquité.

³ On tient souvent la sentence comme provenant du latin *sententia* dont la traduction serait sentiment/sensation. Cela est juste, mais *son sens premier* est celui d'une opinion, d'abord juridique, qui se distingue du *iudicatum*, décision par un juge (cf. Gaudemet 1967, 420, n. 5).

toujours comme un quelque chose du *moment* fugitif de la rédaction. Cet aspect presque impromptu, sans apprêt, cette temporalité, ce moment fugitif doit être bien présent dans la traduction d'une pensée. La pensée, c'est l'auteur sans fard.

La *maxime*, elle, va se distinguer de la pensée par une recherche stylistique qui sollicite la concision. Si la pensée exprime la spontanéité du moment de sa création, la maxime tente, elle, d'en rattraper les divers éclats et de la ramener à l'explosion primitive. C'est La Rochefoucauld qui dit d'ailleurs à propos de la maxime: "C'est le caractère des grands esprits de faire entendre en peu de paroles beaucoup de choses". La maxime de la maxime est: "Ce que tu as à dire, dis-le vite". Une fois encore, on se trouve devant une forme qui impose sa manière d'être traduite: la maxime, c'est l'auteur qui souligne finement les traits.

Dans l'*aphorisme*, l'auteur est pleinement présent. La vérité de l'aphorisme est fondée sur l'expérience et la réflexion d'un individu circonstancié qui parle pour lui-même. Dans l'aphorisme compte la voix de l'auteur, c'est elle tout autant que ce qu'elle transporte qu'il faut traduire. À travers la vérité de l'aphorisme se trouve toujours une *expérience personnelle* de la vie, du beau, du mal. C'est cette expérience personnelle qui est la caution de la vérité de ce qui est exprimé. Une traduction d'un aphorisme qui ne tiendrait pas compte de cet élément personnel rate sa cible. Le traducteur de l'aphorisme doit rapporter dans sa version tout autant un texte qu'une personnalité.

Ainsi Lichtenberg reprochait-il aux écrivains de son époque, en particulier aux *Stürmer*, de mal écrire puisqu'ils étaient de piètres observateurs de la nature humaine (B 268). La connaissance de la nature humaine demeure d'ailleurs pour lui la seule règle de toute littérature (C 181). C'est parce qu'il croyait du reste que l'Angleterre possédait le plus grand nombre de types humains différents (originaux, excentriques) qu'il tenait la littérature anglaise en aussi grande estime (E 37).

Considérant les poètes de son temps, Lichtenberg écrivait:

Si nos jeunes gens prenaient l'habitude d'écrire un petit poème pour la raison chaque fois qu'ils en composent un pour le cœur, nous pourrions alors caresser l'espoir de voir la singulière apparition d'un vieillard qui aurait autant de raison que de cœur; mais la plupart des hommes ont la tête juste assez éclairée pour voir qu'elle est vide.⁴ (F 104)

⁴ Lichtenberg 1968-1998. Les aphorismes sont cités à partir du classement établi par Promies.

C'est surtout parce qu'il n'est jamais arrivé à bout de lui-même, tant au point de vue moral qu'intellectuel, que Lichtenberg n'a jamais composé les œuvres qu'il se proposait. Il n'a laissé derrière lui que des aphorismes qui sont autant de fragments de sa propre personnalité, si bien que leur traduction exige une approche personnaliste de la traduction. Il y a cependant une particularité qui associe Lichtenberg à Marc-Aurèle dans la forme brève, et c'est l'absence d'intention de publication. Les deux écrivent avant tout pour eux-mêmes. Ces formes sont donc autant de figures de la solitude se manifestant au travers des mots. Nous arrivons ici à un point dans les formes brèves où l'absence de l'auteur du proverbe se fait solitude dans l'aphorisme. Le passage de l'absence à la solitude est en lui-même chargé d'un sens qu'un traducteur attentif ne peut négliger dans ce domaine particulier des sciences humaines qu'est la Littérature.

La traduction des formes brèves, on vient de le voir, n'est pas seulement la traduction d'un texte qui peut poser des problèmes en raison même de sa concision et du choix lexical qui complique le travail du traducteur, mais aussi, surtout peut-être, celle d'une *personnalité*, d'une voix, d'une subjectivité particulière.

Le sens d'un texte n'est jamais donné, il est toujours construit par le lecteur. C'est lui qui doit assembler en un tout cohérent – qui donne un sens et est porteur de sens – ce qui, sur le papier, n'est que lettres accumulées et mots disposés les uns après les autres. Comprendre un texte, c'est le recomposer à partir de ses propres catégories, à partir de ce que l'on est comme lecteur, lequel effectue un travail herméneutique sur le texte à partir de la lecture, laquelle est un acte herméneutique *appris* et, à cet égard, connoté historiquement. Sous cet angle, la traduction des formes brèves est la rencontre de la personnalité de l'auteur, qui s'affirme peu à peu à travers les différentes étapes de ces formes (et dont nous venons de voir les avatars), avec celle du lecteur-traducteur, dont la personnalité est elle-même fondamentale pour la reconstruction du sens à travers la traduction.

Les retraductions des fragments des romantiques d'Iéna, par exemple, nous en disent autant sur les Schlegel, les Schleiermacher, les Fichte, les Tieck eux-mêmes que sur l'état de la philosophie au moment où œuvrait le traducteur. Le contact avec leurs textes est aussi un contact avec l'époque de la traduction et celle de la réception de la traduction. Nous touchons ici à un élément fondamental qui anime toute traduction: la traduction est une activité *textuelle qui accomplit la déportation du*

temps de l'écriture dans le temps de la lecture. Cette déportation (du début du XIX^e siècle à la fin du XX^e, pour notre traduction de Schlegel, par exemple) concourt directement à donner au sens des fragments romantiques une couleur et un sens qui, pour un peu de temps, saura satisfaire le lecteur, mais, lentement – à mesure que le lecteur des fragments traduits s'éloigne lui-même du temps de la traduction – le placera dans une situation d'inconfort face au texte traduit, l'éperonnera au retour au texte *originel* (celui qui est à la source des traductions), pour en reconstruire le sens dans sa propre langue, pour le marquer du sceau de *son* temps et de *sa* lecture. C'est pourquoi on peut suggérer que toute traduction est, au fond, l'histoire de sa propre lecture. Ce que nous rappelle, du reste, assez bien le cas des formes brèves au mépris de tous "les tombeaux d'oubliance" qu'évoquait tantôt Antoine de la Faye.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- de la Faye, Antoine. 1582. "Préface". Dans *Histoire Romaine de Tite Live Padovan, à savoir les trente-cinq livre restans de tout l'œuvre continué des la fondation de Rome iusques au temps d'Auguste. Nouvellement traduits de Latin en François par Antoine de la Faye*, s.p. Genève: Jacob Stoer.
- Gaudemet, Jean. 1967. *Institutions de l'Antiquité*. Paris: Sirey.
- Lichtenberg, Georg Christoph. 1968-1998. *Sudelbücher*. In *Schriften und Briefe*, herausgegeben von Wolfgang Promies, tt. I-II. München: Carl Hanser Verlag.
- Schlegel, Friedrich. 1996. *Fragments*, traduit et présenté par Charles Le Blanc. Paris: José Corti.