



BIENS
SYMBOLIQUES
SYMBOLIC
GOODS



PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE VINCENNES

BIENS
SYMBOLIQUES
Revue de sciences sociales
sur les arts, la culture et les idées

A Social Science Journal
on Arts, Culture and Ideas

SYMBOLIC
GOODS

n° 3 / 2018

Questions d'in-disciplines
Questions of In-Disciplines

Rêverie d'un traducteur

Christophe Jouanlanne



Illustration 1. [Ludwig Meidner, Paysage apocalyptique](#), 1913, Los Angeles County Museum of Art.
Karen via Flickr, mise en ligne le 28 avril 2009, licence CC BY-2.0.

Pourquoi intituler « rêverie » un texte qui entend rendre compte des opérations concrètes du travail de traduction ? Sigmund Freud définissait la rêverie comme activité propre de la *Phantasie*, cette faculté de l'imagination que le romantisme allemand plaçait au cœur de sa théorie de l'art ; avec la sobriété rigoureuse qui lui est coutumière, il la caractérisait comme faculté de constituer un monde séparé de la réalité. Parmi les activités psychiques, la rêverie est de surcroît la plus passive, une activité à laquelle on s'adonne et s'abandonne. Certes une réflexion sur le travail de la traduction implique, presque par définition, qu'on interrompe le travail pour observer ce que l'on fait en le faisant, mais l'enjeu de cette réflexion n'en est pas moins d'observer ce que l'on fait *en réalité*. De fait, la rêverie peut, par ailleurs, se nourrir de toutes sortes d'associations développées à partir des opérations concrètes du travail, mais offre-t-elle le prisme adéquat pour en rendre compte ? La rêverie est-elle un bon moyen d'observation, un bon instrument pour la connaissance de la traduction ? Quelque chose de cette connaissance semble se dérober à la théorie de la traduction, de la même manière que la connaissance de la vie psychique échappe partiellement à la théorie et interdit à la psychanalyse de se constituer pleinement comme telle. Ce qui échappe à la théorie, ce n'est pourtant pas, comme on le lui reproche parfois, le caractère concret des opérations de la traduction (ou des événements de la vie psychique). La théorie se nourrit au contraire de leur observation. En réalité, je fais l'hypothèse que la rêverie est un instrument adéquat parce qu'elle est elle-même une opération

concrète de la traduction ou du moins qu'une part de rêverie entre dans les opérations concrètes de la traduction.

1. Deux grandes œuvres de pensée du xx^e siècle

J'ai d'emblée placé cette rêverie sous l'invocation de Freud parce que j'ai eu la chance d'être associé, entre 2006 et 2011, à l'entreprise de traduction des Œuvres complètes de Freud aux Presses universitaires de France (Freud [1885-1939] 1988-2018). Cette entreprise collective de longue haleine – qui s'est étendue sur une période de plus de trente années –, conduite sous la direction de Jean Laplanche, représente à mes yeux, un travail de traduction d'une signification considérable, non seulement quant à la réception de l'œuvre en France, mais également quant à l'histoire des traductions en général. Je puiserai néanmoins la substance de cette rêverie dans une expérience de traduction très différente.

L'objet actuel de mon travail de traducteur est l'un des volumes de la nouvelle édition allemande des œuvres complètes de Walter Benjamin mise en œuvre, depuis la fin des années 2000, par les [éditions Suhrkamp](#) ; pendant quelques années, avant la traduction de Freud, j'ai travaillé à la traduction de plusieurs textes de Benjamin. J'y reviens donc aujourd'hui grâce à la décision des éditions Klincksieck qui ont entrepris de faire traduire et de publier la totalité des 21 volumes de cette nouvelle édition allemande ; quand l'entreprise aura été conduite à son terme, le lectorat français disposera enfin d'une édition critique des œuvres complètes de Benjamin. Suhrkamp déjà, entre le début des années 1970 et la fin des années 1980, avait publié l'impressionnant ensemble des *Gesammelte Schriften* [« Écrits complets »] en sept tomes (Benjamin 1974-1989). Le titre de la nouvelle édition, *Werke und Nachlaß* [« Œuvres et héritage (ou succession) »] (Benjamin 2002)

indique les principes auxquels les éditeurs allemands ont obéi et que je restitue ici de manière schématique. La disproportion entre le *Nachlaß*, l'ensemble des écrits de Benjamin dont nous avons hérité, et le nombre des *Werke*, des œuvres publiées de son vivant, est, comme on le sait, considérable : une poignée de livres publiés pour un héritage de plusieurs milliers pages. Même en tenant compte des textes publiés par Benjamin dans des revues et des journaux de son temps, la disproportion reste importante. Chacun des volumes de la nouvelle édition rassemble donc autour d'un texte ou d'un ensemble de textes, publiés ou seulement destinés à la publication, la totalité des textes non publiés qui s'y rapportent. Dans de telles conditions, l'entreprise des éditeurs ne pouvait que les conduire – abstraction faite de ce qui pouvait les y amener dans la pensée de Benjamin – à interroger la notion même d'œuvre, de livre, de publication.

Le volume auquel je travaille actuellement réunit ainsi l'ensemble des « versions » de l'essai de Benjamin intitulé « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». La première édition allemande des *Schriften* [Écrits] de Benjamin en 1955 (Benjamin 1955) ne comportait qu'une version de ce texte ; les *Gesammelte Schriften* en ont d'abord publié deux (en même temps que la traduction française), puis, dans le tome VII, une troisième ; le volume sur lequel je travaille, le volume 16 des *Werke und Nachlaß* compte cinq versions de ce texte (en considérant la traduction française comme la quatrième version) et rassemble, sans leur donner le titre de sixième version, les textes par lesquels Benjamin entendait poursuivre sa réflexion. Il offre ainsi aux lecteurs un aperçu incomparable sur l'élaboration de ce texte, entreprise en 1935 et qui occupera Benjamin pendant les cinq dernières années de sa vie.

La réflexion qui va suivre, sur le rôle de la rêverie dans les opérations concrètes de la traduction – et qui prendra elle-même souvent l'allure d'une rêverie – se situe ainsi entre deux entreprises de traduction. Elle s'est nourrie de cette sorte de contagion intellectuelle qui gagne le traducteur à partir des textes qu'il traduit. Est-ce un effet de cette contagion si cette réflexion repose sur l'idée d'une parenté entre ces deux grandes œuvres de pensée du xx^e siècle ?

2. *Blutnebel* et *Luftspiegelung* : la Première Guerre mondiale est-elle une illusion d'optique ?

L'édition allemande de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » procure également une histoire de cette élaboration, en s'appuyant notamment sur la correspondance de l'auteur. Ainsi, c'est du travail de traduction d'un passage de l'une de ces lettres, la lettre à Werner Kraft du 28 octobre 1935, que j'ai tiré la matière de cette rêverie (Benjamin 1995-2000, t. V : 193).

Was mich betrifft, so bemühe ich mich, mein Teleskop durch den Blutnebel hindurch auf eine Luftspiegelung des neunzehnten Jahrhunderts zu richten, welches ich nach den Zügen mich abzumalen bemühe, die es in einem zukünftigen, von Magie befreiten Weltzustand zeigen wird. Natürlich muß ich mir zunächst einmal dieses Teleskop selber bauen und bei dieser Bemühung habe ich nun als Erster einige Fundamentalsätze der materialistischen Kunsttheorie gefunden.

« En ce qui me concerne, je m'efforce, à travers un épais brouillard, de braquer mon télescope vers une illusion d'optique du dix-neuvième siècle ; je m'efforce de peindre celui-ci selon les traits qu'il montrera dans un état du monde

futur, libéré de la magie. Naturellement il me faut d'abord construire moi-même un tel télescope et, dans cet effort j'ai découvert, moi le premier, certaines thèses fondamentales de la théorie matérialiste de l'art. »

Benjamin définit l'essai sur la reproductibilité technique comme un instrument d'optique, un télescope qui lui permet de « peindre » ou « dépeindre » (*abmalen*) le xix^e siècle. Il a dû construire lui-même ce « télescope » – la théorie matérialiste de l'art – pour résoudre deux difficultés qu'il rencontrait dans l'observation : l'*« épais brouillard »* (*Blutnebel*) qui l'entoure ne masque pas seulement l'objet de l'observation, il est le support sur lequel il apparaît comme une « illusion d'optique » (*Luftspiegelung*). Si la traduction du mot *Teleskop* n'offre pas de difficulté, je ne suis pas assuré de celle que je propose de *Blutnebel* et *Luftspiegelung*. Je commencerai donc par les difficultés que ces deux mots offrent à la traduction, avant de m'intéresser au télescope qui permet à Benjamin de dépeindre le xix^e siècle malgré le brouillard qui entoure l'observation et l'illusion d'optique à laquelle elle peut se laisser prendre.

Le mot *Blutnebel* est un composé de *Blut*, « sang » et de *Nebel*, « brouillard ». Je ne l'ai trouvé dans aucun des dictionnaires que j'ai consultés. Le [DWDS](#) (*Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache*, « Dictionnaire numérique de la langue allemande ») en donne, dans l'ensemble très ample pourtant de ses corpus, une seule référence, les premiers vers d'un poème de Georg Trakl intitulé *Menschheit* (« Humanité ») dont voici le texte (Trakl 1972 : 25) et la traduction que j'en propose :

*Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt,
Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,
Schritte durch Blutnebel ; schwarzes Eisen schellt,
Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen [...]*
Humanité exposée aux bouches de feu,

Une trombe de tambours, fronts des guerriers sombres,
Des pas dans un brouillard de sang ; sonne l'acier noir,
Désespoir, nuit dans les tristes cerveaux [...]

J'ai spontanément pensé que ce poème restituait une vision de la Première Guerre mondiale, à laquelle Trakl a participé en tant qu'infirmier militaire sur le front de Galicie – peu de temps avant sa mort, provoquée, le 3 novembre 1914, par une surdose de cocaïne. Il me semblait par conséquent que le mot devait dans ce poème être traduit par « brouillard de sang » et faire ainsi entendre dans la langue française les deux termes allemands qui le composent. En revanche, dans le contexte de la lettre à Werner Kraft, j'ai spontanément choisi une traduction, « épais brouillard », qui fait l'économie de l'un des deux signifiants et je m'en justifiai confusément par un argument : le mot *Blut* en composition joue, en certains cas, comme une simple intensification que l'on retrouve dans certains usages de l'adjectif français « sanglant » ou dans l'expression « ça va saigner ». Il me semblait que, dans le contexte de la lettre à Werner Kraft, où le mot désigne les difficultés qu'un objet d'étude offre à la recherche, le signifiant concret n'était qu'une image et que celle-ci devait être écartée.

Or, à la seconde lecture, c'est-à-dire à la faveur de la présente réflexion, la réalité est venue démentir ce que la rêverie avait fait apparaître. L'image suscitée par le mot *Blutnebel* m'était apparue comme telle parce qu'il m'avait spontanément semblé que le poème de Trakl était une évocation de la Première Guerre mondiale. Mais il n'en est rien : le poème fut publié en recueil par l'éditeur Kurt Wolff en juillet 1913. La « nuit » qu'évoque le poème n'est pas celle de la guerre mais la nuit du Golgotha ; le sang n'est pas celui des « sombres guerriers », mais celui du Christ. En l'associant à la Première Guerre mondiale, ma rêverie avait donc produit une *Luftspiegelung*, une illusion d'optique.

N'est-ce pas le propre de la rêverie ? Freud le confirme en comparant les *Phantasien* (imagininations, fantaisies ou fantasmes) à des *Luftschlösser*, ces châteaux que la langue française construit « en Espagne » et l'allemand « dans les airs ». Ou, pour le dire plus nettement, dans la confusion du premier jet, ma rêverie s'appuyait sur une erreur. N'est-elle pas dès lors simplement la part de non-savoir dans la traduction que la seconde lecture, heureusement, vient corriger ? Ce démenti pourtant n'ôte pas toute réalité à ce qu'elle m'a fait percevoir ; l'image du « brouillard sanglant » peut rester attachée à la Première Guerre mondiale, même si le poème de Trakl ne peut être une évocation de celle-ci. Ce que fait apparaître le démenti, ce serait plutôt la propension de la rêverie à obéir à une certaine puissance de l'image ; une puissance d'illusion de l'image qui m'aurait poussé à voir dans le poème de Trakl l'évocation de la guerre. Cette image, j'ai d'ailleurs voulu l'écartier de la traduction de la lettre à Werner Kraft ; le démenti signale seulement la confusion des raisons qui m'y ont poussé. Mais il y a autre chose. Que le poème ait été écrit antérieurement à la Première Guerre mondiale n'empêche pas absolument qu'il puisse en être une évocation. Pour étrange qu'une telle affirmation puisse paraître, et si digne d'un rêveur, il n'en reste pas moins que ce démenti répète une expérience qu'il m'est souvent arrivé de faire à propos des images de l'Expressionnisme allemand. Je pense notamment à ces dessins de Ludwig Meidner [cf. Illustration 1] qui représentent Berlin de telle façon que la ville semble incontestablement ruinée par les bombes, alors que, comme le poème de Trakl, ils sont antérieurs à la Première Guerre mondiale. L'anticipation est d'autant plus saisissante dans le cas des dessins de Meidner que la ville a peu souffert de la Première Guerre mondiale ; elle ne fut détruite qu'en 1945 par l'armée soviétique, qui a soumis Berlin au pilonnage d'artillerie le plus systématique qu'une ville ait jamais subi.

Mais revenons au *Blutnebel*. L'écrivain Georges-Arthur Goldschmidt, traducteur – notamment – de Walter Benjamin, s'insurge contre l'idée que la langue allemande, dans laquelle ont été écrites des œuvres majeures de la philosophie, puisse être pour cette raison réputée abstraite. Le premier chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel « est du premier au dernier mot composé avec le vocabulaire qu'un enfant de cinq ans a à sa disposition » (Goldschmidt 1978 : 15). Le principe morphologique de la composition reçoit ainsi un autre caractère : les mots qui le composent sont aisément identifiables par le locuteur allemand comme l'est, de façon plus générale, l'étymologie de la majorité des mots de cette langue. Et le principe de cette identification est le caractère concret de la langue. « En allemand, tout part du corps, tout y revient, tout le traverse : *der Leib* (le corps qui est la vie même) a la même origine que *das Leben* (la vie) ... La langue est implantée en lui, indéracinable » (*ibid.* :17). La langue allemande s'organise à partir du *leibliches Befinden*, « de cet emplacement du corps même », de ce « point de l'espace occupé par le "je" » et à partir duquel la langue situe le sujet et son action en général dans l'espace (*ibid.*). Le caractère concret de la langue n'est rien d'autre que cette expérience proprioceptive à partir de laquelle se construit le vocabulaire, identifiable par un enfant de cinq ans.

Incontestablement, les deux termes qui constituent le composé *Blutnebel* sont aisément identifiables ; incontestablement, le caractère concret du mot *Blut* est conforme à celui que définit Georges-Arthur Goldschmidt : les composés de ce mot relèvent en majorité du lexique médical de l'hématologie. Les autres obéissent à une logique figurée : *Blutschuld*, c'est le « crime de sang », *Blutfeind*, l'« ennemi mortel » ; *Blutmensch*, *Bluthund*, *Blutsauger* désignent l'« homme sanguinaire » (ce pourrait être une femme), idée que l'allemand associe à la férocité animale – celle du chien (*Hund*) – ou à la figure d'un vampire suceur (*Sauger*) de sang.

Dans *Blutschande*, l'inceste est désigné comme la honte ou la flétrissure d'un rapport sexuel avec un être de même sang. L'adjectif *blutjung* signifie quant à lui « tout jeune ». On peut ainsi reconstituer cette logique figurée : le sang qui coule dans les veines comme signifiant la vie et la jeunesse (le sang est l'une des quatre humeurs de la médecine grecque antique), le sang versé comme la marque d'un crime d'autant plus coupable que le sang signifie la parenté, parenté générale du frère humain (Caïn), ou parenté spécifique de l'inceste. Mais le sang est aussi une couleur : le Bertaux, merveilleux dictionnaire allemand-français, évoque ainsi *der Blutfink*, le « bouvreuil » à la gorge rouge, et l'une de ces petites bêtes qui rampent dans la Genèse : *der Blutlaus*, le « puceron lanigère ». Le *Trésor de la langue française* en donne la définition suivante : « Puceron d'un brun rougeâtre, recouvert d'un duvet blanc, parasite du pommier. », qu'il accompagne d'une citation de Colette : « Cotonneux, tout couvert d'une ouate blanche de cheveux et de barbe, il ressemblait à un pommier envahi par le puceron lanigère. » Les couleurs vues par les langues : l'allemand voit le « brun rougeâtre » (*Blutlaus*), le français le blanc du duvet qui le recouvre.

La détermination du caractère concret de la langue allemande que propose Goldschmidt pourrait bien trouver un appui chez Freud. Dans une lettre de juin 1892 à Josef Breuer, Freud évoque leur théorie commune de l'hystérie comme une théorie particulièrement corporelle (Freud, 1892 [1941a] : 355). Et quand il s'intéresse à la formation du symptôme hystérique, résultant le plus souvent, dans la conception qu'il développe avec Breuer dans les Études sur l'hystérie, d'un épisode traumatique survenu dans la vie des malades, Freud observe que le processus qui conduit du premier au second peut être compliqué par l'effet de ce qu'il nomme la « symbolisation ». Le regard perçant d'une grand-mère terrorisante peut aboutir à un symptôme de migraine si vive que la malade a le

sentiment qu'on lui perce le front. Freud définit alors la symbolisation comme une opération sur la langue par laquelle les hystériques la prennent au mot, c'est-à-dire redonnent aux mots de la langue leur sens propre, alors que nous ne les entendons plus qu'en leur sens figuré. Le sens « originaire » des mots s'oppose à leur sens figuré qui s'est peu à peu constitué en se détachant du premier au fur et à mesure que l'humanité se civilisait. Mais si prendre au mot le verbe « percer » peut aboutir au symptôme, c'est que l'hystérique ne le prend pas seulement au mot, ou plutôt qu'en le prenant au mot, elle restitue à celui-ci son ancienne « puissance magique ».

3. Évidemment, traduire, c'est trahir

Dans la lettre, le brouillard n'est pas le seul obstacle que rencontre l'observation ; le xix^e siècle, qui en est l'objet, se donne à l'observation sous la forme d'une *Luftspiegelung*. Ce mot, composé lui aussi, et composé lui aussi de mots qu'un enfant de cinq ans peut comprendre (*Luft*, l'« air » et *Spiegelung*, « reflet dans un miroir (*Spiegel*) »), n'est pas un mot aussi rare que *Blutnebel*. Le DWDS en donne la définition suivante : « réflexion ou reflet suscité par la différence de densité entre les couches de l'air » et lui donne un synonyme, « [fata morgana](#) », dont je trouve la définition sur le site wikipédia (France) :

Une **Fata Morgana** est un phénomène optique qui résulte d'une combinaison de mirages. Les *Fata Morgana* sont assez rares mais ont lieu plus couramment dans certaines régions, notamment dans le golfe de Botnie, dans la mer Baltique, dans la baie de la Table (Le Cap, Afrique du Sud) et dans les régions polaires mais aussi dans le détroit de Messine. [...] C'est au Moyen Âge que ce phénomène a été rapporté pour la première fois, par des croisés qui, naviguant dans la mer Méditerranée, affirmaient avoir aperçu de fantastiques châteaux se refléter dans la brume

près du détroit de Messine (entre l'Italie et la Sicile). Ils attribuèrent ce phénomène à la fée Morgane (d'où le nom de *Fata Morgana*, « Fée Morgane » en italien, adopté par la suite), qui, d'après la légende arthurienne, avait le pouvoir d'élever des palais au-dessus des flots et d'agir sur le vent.

Les châteaux aériens de la fée Morgane sont entrés dans la langue allemande avec ces *Luftschlösser* qui sont le fruit de la *Phantasie*. L'air, *die Luft*, dont le brouillard n'est après tout qu'un état, fournit à la langue allemande un moyen de signifier l'absence de substance, la vanité mais aussi la séduction et le charme de l'illusion.

Le problème que me pose la traduction de *Luftspiegelung* par « illusion d'optique », c'est que ces mots français ne traduisent rien de ce que la rêverie qui précède fait apparaître ; il désigne le « mirage », la « fata morgana » non du point de vue de ce qui fascine la perception, mais du point de vue d'une explication scientifique qui a déjà dissipé la fascination en dénonçant le phénomène qui l'exerce comme illusion d'optique. « Illusion d'optique » n'est pas une traduction entièrement infidèle du mot allemand, car ce dernier aborde lui aussi le phénomène du point de vue de son explication scientifique ; *Luft* n'y désigne pas seulement l'élément aérien du rêve ou du mirage, mais le support atmosphérique d'un phénomène de réfraction et de réflexion. C'est cependant cette ambiguïté que la traduction française ne laisse pas entendre.

Traduire, c'est bien sûr toujours trahir. Une traduction littérale, « reflet aérien » ou « réflexion dans les airs », ne réussirait pas à faire entendre ce que le mot *Luft* fait entendre à un locuteur germanophone et n'offrirait au lecteur français aucune référence familière. Pourtant, en traduisant *Luftspiegelung* par « illusion d'optique », et non par « mirage » par exemple, j'ai décidé en faveur d'une traduction qui dénonce le phénomène comme illusion

et néglige la fascination et le charme qu'il exerce. En traduisant *Blutnebel* par « épais brouillard », je me suis refusé à faire entendre une image – celle du « sang », suscitée par le caractère concret des mots qui le compose (*Blut*) – en la jugeant déplacée ou inappropriée à désigner l'obscurité ou l'opacité qu'un objet d'étude oppose à l'observation. Dans ces deux décisions parallèles ne faut-il pas voir l'œuvre d'un surmoi ? Selon cette hypothèse, que j'ai formulée plus haut, mon surmoi de traducteur m'aurait invité à trancher en faveur de la science et du sérieux, tout en me décourageant de céder aux possibilités de traduire suggérées par ma rêverie.

Le surmoi reçoit sur ce point l'appui du principe de réalité. Cette réalité est celle de la différence des langues entre elles telle que Benjamin la détermine dans « La tâche du traducteur » (Benjamin 1924) ; elle s'atteste le plus profondément dans la différence qui oppose, d'une langue à l'autre, ce que Benjamin nomme le *Meinen*, qui a été parfois traduit par « visée » mais que l'on pourrait traduire par « vouloir-dire ». Benjamin prend sur ce point l'exemple des mots *Brot* et « pain » : quel que soit le sens de la traduction, de l'allemand vers le français ou inversement, ces mots ne lui offrent aucune difficulté. Mais leur différence signale que chacune des langues « veut dire » la « chose » d'une manière différente. Ce que signifie cette différence est souvent difficile à déterminer et toujours impossible à traduire. On peut en savoir quelque chose, on peut même en savoir beaucoup mais, si précieux qu'il soit, le savoir qu'on peut avoir de cette différence ne ferait que montrer avec la plus grande précision que traduire, c'est trahir. Ainsi, dans le cas de *Luftspiegelung*, il est impossible de restituer le « vouloir-dire » de la langue allemande, le mode par lequel, au moyen des mots *Luft* et *Spiegelung*, elle signifie la chose. La « chose » en question, le français la désigne par les mots « mirage » ou « illusion d'optique ». D'une certaine manière, on peut douter même qu'il s'agisse de la

même chose, mais la chose fournit la référence commune sans quoi il n'y aurait pas de traduction.

Quand il évoque la littéralité, dans « La tâche du traducteur », Benjamin emploie le mot *Wörtlichkeit* : illustration de la différence des vouloir-dire : pour le français, le signifiant premier de la chose est la lettre, pour l'allemand, le mot ; le français permet de restituer une partie du vouloir-dire de l'allemand grâce à l'expression « mot-à-mot ». Et, de fait, l'idée benjaminienne de la traduction repose en grand partie sur le fait que sa théorie du langage, ou plus précisément son idée de la langue, se construit autour de l'idée du mot, ou plus précisément de la nomination. On peut dès lors rattacher le caractère concret de la langue allemande qui, selon Georges-Arthur Goldschmidt, s'atteste dans l'importance que revêt dans cette langue le principe morphologique de la composition des mots, à la spécificité de son vouloir-dire. Ce *Meinen* n'est pas directement celui des personnes qui parlent mais il n'est pas non plus strictement celui de la langue elle-même ; disons, par commodité, que lorsque cette personne dit quelque chose, ce qu'elle veut dire dépend du vouloir-dire de sa langue. Le caractère concret correspond dès lors – dans toutes les langues – à la perception commune de ce vouloir-dire commun. On peut alors formuler ainsi le paradoxe de l'adage « traduire, c'est trahir » : traduire, c'est faire entendre une chose dans une langue, c'est-à-dire la faire reconnaître dans cette langue aux personnes qui la parlent en trahissant la manière dont l'autre langue la fait reconnaître.

La rêverie serait alors un mode de perception de cette différence, se nourrissant des images que portent le caractère concret des mots, c'est-à-dire leur vouloir-dire spécifique. Mais en orientant ainsi les décisions de traduction, elle se soumettrait au principe de réalité : la restitution de cette différence est impossible.

Pourtant, s'il est facile d'admettre que la rêverie puisse être un mode de perception approprié à l'épais brouillard suscité par la différence des langues, il est difficile de croire qu'elle pourrait ne pas se laisser prendre aux illusions d'optique qui s'y reflètent. Si la rêverie joue un rôle dans les opérations concrètes de la traduction, ce serait alors comme perception de l'ancienne « puissance magique » des mots mais, dans la décision de traduire, il faudrait que le savoir reprenne la main, dissipe le brouillard, dénonce les illusions. Comme le télescope qui permet à Benjamin de décrire le xix^e siècle du point de vue d'un « état du monde futur, libéré de la magie » ? C'est donc en m'intéressant à celui-ci que je voudrais conclure cette réflexion.

4. L'étrange télescope

Il faut dire que ce télescope est un bien étrange instrument. Le système logique auquel obéissent les images employées par Benjamin dans la lettre – brouillard, illusion d'optique, télescope – s'inscrit dans le registre de l'optique : un instrument d'optique approprié permet de dénoncer l'apparence comme une illusion et, en dissipant le brouillard qui entoure le phénomène, de faire apparaître la réalité des lois scientifiques auxquelles il obéit. Si l'essai sur l'œuvre d'art est un tel instrument d'optique, c'est que Benjamin, dans l'effort qu'il consacre à le construire, découvre « certaines thèses fondamentales de la théorie matérialiste de l'art ». Autrement dit, le matérialisme historique lui permet de dépeindre le xix^e siècle du point de vue « d'un état du monde futur libéré de la magie ».

Mais si les lois sont celles du matérialisme historique, la logique purement optique des images de la lettre montre ses limites. Le brouillard n'entoure pas l'objet de l'observation, il n'interpose pas son opacité entre le passé de l'objet et le présent de l'observation :

il est l'élément dans lequel le présent est plongé, la surface sur laquelle vient s'inscrire l'illusion d'optique. Braquer le télescope du matérialisme historique sur celle-ci, c'est attacher au présent, au temps du maintenant (*Jetztzeit*), la possibilité que nous avons de connaître le passé, non pas en dissipant l'illusion, mais en puisant dans celle-ci la possibilité de nous libérer de la magie par une sorte d'anticipation du monde futur.

Au milieu des années 1890, Freud construit l'hypothèse de l'appareil psychique en s'appuyant sur une image que fournit à Breuer un autre instrument d'optique que l'un et l'autre connaissent bien : le microscope, cet appareil sur lequel Freud, en particulier, a passé tant d'heures dans le Laboratoire de physiologie de l'Hôpital général de Vienne. La thèse qu'il illustre l'image du microscope est celle de l'exclusion réciproque de la perception et de la mémoire : le miroir d'un microscope à réflexion ne peut être en même temps une plaque d'enregistrement photographique. Plus tard, dans le chapitre VII de *L'Interprétation du rêve* (Freud 1899 [1900a] : 589), Freud prolonge cette image : dans un tel instrument d'optique, l'image n'est située en aucun point des différentes parties qui assurent le fonctionnement de l'appareil. Il en déduit l'idée de localité psychique, grâce à laquelle il donne substance à l'intuition de Gustav Theodor Fechner, selon laquelle le rêve ne peut se déployer que sur une « autre scène ». L'espace psychique sera dès lors pensé en termes de topique. Freud abandonnera alors définitivement le fondement organique sur lequel repose le cadre épistémologique de la neurologie au profit de ce qu'il nommera le topique, c'est-à-dire une organisation spatiale des différents systèmes – conscient, préconscient, inconscient – qui composent l'appareil psychique.

En outre, chez Freud, la question de l'espace psychique ne peut être pensée indépendamment de celle de la temporalité. La catégorie

fondamentale qu'il y introduit est celle de la *Nachträglichkeit*, l'« après-coup ». Elle marque déjà la conception de la formation du symptôme hystérique exposée dans la « Communication préliminaire » de 1892 (Freud 1892 [1893a]). Le symptôme se forme en deux temps : l'épisode traumatisque et sa répétition, mais qui ne viennent en pleine lumière qu'en un troisième temps, qui est celui de sa liquidation. Ainsi, le symptôme est frayé et anticipé par l'épisode traumatisque, il se constitue dans la répétition de ce dernier. L'événement de symptôme est tout aussi difficilement situable dans le temps que l'image dans l'espace du microscope. La traduction pourrait être un instrument d'optique semblable au télescope de Benjamin ou au microscope de Freud. L'événement du sens y est tout aussi difficilement situable dans le temps et dans l'espace. Dès lors, on peut s'appuyer pour ce faire sur la rêverie, qui est à la fois le brouillard et l'illusion d'optique qui le prend pour support. C'est en tout cas ce que Freud pensait du rêve. Le récit de rêve, selon certains auteurs, écrivait-il dans le chapitre VII de *L'Interprétation du rêve* (Freud 1899 [1900a] : 564-586), n'est pas une source fiable pour l'interprétation. Il est lacunaire, et ce qu'il n'oublie pas il le déforme. En rédigeant le récit de notre rêve, nous agissons, renchérit Freud, comme des poètes : nous arrondissons les angles, nous enjolivons les choses, nous donnons au rêve une cohérence qu'il n'avait pas dans notre souvenir. Nous retrouvons les termes de la lettre à Werner Kraft, le brouillard et l'illusion d'optique. Freud ne le conteste pas, il n'objecte qu'une chose ; les auteurs associent cette infidélité du récit de rêve à l'arbitraire du poète. Or il n'y a là aucun arbitraire, mais un processus qui obéit aux lois de la vie psychique. Le récit de rêve est la dernière main que l'appareil psychique apporte au travail de rêve et, à ce titre, le témoignage le plus fiable de sa réalité. C'est ce que Freud place sous l'objectif de son microscope comme Benjamin braque son télescope vers une « illusion d'optique » du xix^e siècle.

Christophe Jouanlanne
Université Paris 8/[Arts, Philosophie, Esthétique](#)

Références bibliographiques

Benjamin 2002- : BENJAMIN Walter (2002). *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Band 16 : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1940). Herausgegeben von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Simon Broll und Jessica Nitsche. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2012.

Benjamin, 1974-1989 : BENJAMIN Walter (1972-1989). *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Benjamin, 1955 : BENJAMIN Walter (1955). *Schriften*. Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno ; unter Mitwirkung von Friedrich Podszus, 2 Bände. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955.

Benjamin, 1924 : BENJAMIN Walter. Die Aufgabe des Übersetzers in *Tableaux Parisiens*. Herausgegeben von Antonia Birnbaum und Michel Métayer, *Werke und Nachlaß*, 7 Bände. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2017, S. 11. Traduction française (2000) « La tâche du traducteur ». In *Œuvres I*, traduction Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris, Gallimard : 244-262.

Benjamin, 1995-2000 : BENJAMIN Walter (1995-2000). *Gesammelte Briefe*, herausgegeben von Theodor W. Adorno Archiv, 6 Bände. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Freud 1885-1939 : FREUD Sigmund (1885-1939). *Œuvres complètes. Psychanalyse*. Directeur scientifique : Jean Laplanche, directeurs de la publication : André Bourguignon et Pierre Cotet, 21 volumes. Paris, Presses Universitaires de France, 1988-2018.

Freud 1892 [1893a] : BREUER Josef & FREUD Sigmund (2009). « Du mécanisme psychique de phénomènes hystériques. Communication

préliminaire ». Œuvres complètes. Psychanalyse, tome II, traduit de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, Pascale Haller, Françoise Kahn, Christophe Jouanlanne, René Lainé, Marie-Thérèse Schmidt, Alain Rauzy et François Robert. Paris, Presses Universitaires de France : 23-39.

Freud, 1892 [1941a] : FREUD Sigmund (2009). « Lettre à Josef Breuer ». Œuvres complètes. Psychanalyse, tome II, traduit de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, Pascale Haller, Françoise Kahn, Christophe Jouanlanne, René Lainé, Marie-Thérèse Schmidt, Alain Rauzy et François Robert. Paris, Presses Universitaires de France : 355.

Freud 1899 [1900a] : FREUD Sigmund (2003), *L'Interprétation du rêve*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, Œuvres complètes. Psychanalyse, tome IV. Paris, Presses Universitaires de France.

Goldschmidt, 1978 : GOLDSCHMIDT Georges-Arthur (1978). *Quand Freud voit la mer*. Paris, Buchet-Chastel.

Trakl, 1972 : TRAKL Georg (1972). *Das dichterische Werk*. Auf Grund der historisch-kritische Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar. München, Deutschen Taschenbuch Verlag.