

***Les Misérables* de Victor Hugo : le laboratoire d'une traduction**

Alexander Pschera, Munich

Cette intervention a pour but de vous donner un petit aperçu de mon travail de traduction des *Misérables* de Victor Hugo. Il s'agit de la première traduction intégrale en allemand, qui comprendra aussi, pour la première fois dans une édition allemande, la préface philosophique que Hugo n'avait pas publiée de son vivant. Les traductions existantes ont été soit plus ou moins abrégées, soit constamment remaniées, ce qui a donné lieu à un style très inégal. La nouvelle édition paraîtra à l'automne 2026 aux éditions Matthes & Seitz, à Berlin. Pour vous faire comprendre ma démarche, je voudrais d'abord formuler une remarque préalable concernant mon activité de traducteur et d'éditeur, en expliquant ma position par rapport aux différentes théories de traduction et mes raisons pour en avoir favorisé une plutôt que l'autre. Dans la partie principale de mon exposé, je vous montrerai ensuite, à travers des exemples concrets, les difficultés que pose *Les Misérables* – et la prose de Hugo en général – au traducteur allemand.

(1) Principes éditoriaux

Mes traductions ne sont pas des travaux de commande de la maison d'édition. Je conçois des éditions que je considère, pour diverses raisons, comme pertinentes, et que je propose ensuite à mon éditeur. Par « éditions », j'entends des traductions accompagnées d'un commentaire approfondi ainsi que d'une préface ou d'une postface interprétative. Je suis convaincu que ce n'est qu'à travers une telle contextualisation qu'il est possible de rendre accessibles des textes historiques à un public de plus en plus éloigné, voire ignorant, de la tradition littéraire et culturelle, et auquel font souvent défaut les bases scolaires et universitaires. Je crois que sur ce point l'Allemagne et la France sont confrontées au même problème.

Tout cela vaut en particulier pour les auteurs dont la réception en Allemagne n'a jamais eu lieu, ou bien reste très fragmentaire. Nous ne parlons donc pas ici de Balzac, Flaubert, Baudelaire, Rimbaud ou Camus, mais de Joseph de Maistre, Léon Bloy, Charles Péguy et,

curieusement aussi de Victor Hugo, dont deux œuvres (*Notre dame de Paris* et précisément *Les Misérables*) sont pourtant maintenant connues du grand public par le biais du cinéma ou de la comédie musicale.

Je voudrais illustrer cette idée de contextualisation par un exemple concret. J'ai travaillé pendant cinq ans à une vaste édition de la pensée de Léon Bloy. Il en est résulté un ouvrage qui ordonne l'écriture de Bloy selon différents champs thématiques et qui puise dans toutes les formes textuelles : prose, journaux intimes, essais, correspondance. Ce travail a abouti à un livre de mille cinq cents pages, accompagné d'une monographie sur Bloy, d'un commentaire très détaillé et d'un riche matériel iconographique. *Diesseits von Gut und Böse* a largement dépassé les attentes commerciales de l'éditeur, malgré son prix relativement élevé, et continue de bien se vendre. Et cela avec un auteur réputé absolument invendable – a fortiori en Allemagne. Il a sans doute joué en faveur du projet que la grande édition Bloy avait été préparée par deux traductions plus modestes : *Sueur de sang* et *La chevalière de la mort* du même traducteur chez le même éditeur.

Quelle leçon en tirer ? Les textes historiques nécessitent une médiation et un concept éditorial innovant. Comme le dit mon éditeur, ils doivent être des « événements ».

J'ai ensuite appliqué ce principe éditorial à Victor Hugo. On pourrait dire beaucoup de choses sur la réception de Hugo en Allemagne – et Walburga Hülk est sans doute mieux placée que moi pour en parler. Mais le fait est que, ces dernières décennies, très peu de retraductions ont vu le jour, et qu'une certaine distance à l'égard de Hugo s'est également installée dans le milieu universitaire.

Mon premier grand projet consacré à Victor Hugo fut une édition de *Choses Vues*, parue en 2023 sous le titre *Ozean. Dinge, die ich gesehen habe*. Il ne s'agit pas d'une édition intégrale de *Choses Vues*, mais d'une volumineuse sélection très représentative, qui puise également dans *Océan. Tas de pierres*. C'est donc un choix de textes qui n'a jamais existé historiquement, mais qui présente l'avantage d'offrir au lecteur allemand un vaste panorama de la pensée, de l'écriture et de la vie de Hugo.

Un commentaire détaillé en éclaire les faits et les références, profondément enracinés dans l'actualité du XIX^e siècle, et qui représentent pour la plupart des lecteurs d'aujourd'hui un territoire complètement inconnu.

On a observé ici le même effet que pour Bloy :

La contextualisation et la mise en forme aident grandement une œuvre à priori difficile d'accès à trouver son public.

(2) Théorie de la traduction : « Le chemin de la servilité »

À côté de ce parti-pris de contextualisation, qui, en principe, remonte à Schleiermacher, je mets en application une théorie de la traduction qui s'inspire de Chateaubriand et de Nabokov. Je voudrais seulement en esquisser ici les grandes lignes, mais elles sont essentielles pour comprendre ce qui suivra.

Alexandre Pouchkine écrivait en 1836 : « Depuis peu – fait inouï – le plus grand écrivain français traduit Milton mot à mot et affirme qu'une traduction interlinéaire eût été la couronne de son art, si toutefois elle avait été possible. »

Pouchkine fait ici allusion à la traduction du *Paradise Lost* (1667) de Milton par Chateaubriand : *Le Paradis perdu, poème de Milton, traduit en vers français, avec des notes* (1836).

Chateaubriand traduisit Milton en alexandrins, insistant sur une fidélité « littérale », mot à mot, ligne à ligne, même au prix d'une certaine lourdeur. Dans sa préface, il affirme avoir cherché à préserver la clarté et l'harmonie des longues périodes, tout en reconnaissant n'avoir pu éviter quelques contresens. Il laisse délibérément ouvertes certaines images symboliques, afin de ne pas enfermer le lecteur dans une seule interprétation. Parfois, il adapte le régime des verbes pour sauver la précision et l'énergie de l'anglais. Enfin, il demande de distinguer entre un véritable contresens et un sens douteux, appelant à la tolérance face aux difficultés d'un tel travail.

Examinons le résultat de la traduction à partir du début du premier chant :

Milton (englisches Original, 1667)

Of Man's first disobedience, and the fruit ◡—◡—◡—◡—
Of that forbidden tree whose mortal taste
Brought death into the World, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, Heav'nly Muse...

Chateaubriand (französische Übersetzung, 1836)

La première désobéissance de l'homme, et le fruit ◡—◡—◡—◡— || ◡—◡—◡—(◡)¹
De cet arbre défendu dont la saveur mortelle
Porta la mort dans le monde et toutes nos douleurs,
Avec la perte de l'Éden, jusqu'à ce qu'un homme plus grand
Nous rétablisse et regagne le séjour bienheureux,
Chantez-les, Muse céleste...

L'ordre des mots et la structure chez Chateaubriand restent fortement calqués sur l'anglais, ce qui est plutôt inhabituel pour le français classique du XIX^e siècle.

Chateaubriand traduit presque mot à mot (« fruit / fruit », « forbidden tree / arbre défendu », « Heav'nly Muse / Muse céleste »). Et il conserve néanmoins le mètre de l'alexandrin, c'est-à-dire un haut degré de rigueur formelle propre au français.

Pour illustrer la fidélité de la traduction de Chateaubriand, voici le même passage, rendu dans un style harmonieux et oratoire, caractéristique du XIX^e siècle »

Chante, Muse céleste, la première désobéissance de l'homme,
Et le fruit de l'arbre interdit, dont le goût funeste
Apporta la mort au monde et la perte de l'Éden,
Jusqu'à ce qu'un homme plus grand nous rende le séjour bienheureux.

Bien sûr, on peut maintenant se demander laquelle des deux traductions est la “meilleure”. Mais il faut alors déterminer selon quels critères on juge une “bonne” traduction : doit-elle être avant tout lisible – au risque de recourir à des formules toutes faites et d'effacer les particularités – ou bien attend-on une transposition critique du texte original, qui en transmette l'esprit ? Le problème est bien connu et difficile à résoudre.

¹ ' La pre- ' miè- re dé- ' so- || ' bé- is- ' san- ce d'l' 'hom- me, et le ' fruit
= 6 syllabes || 6 syllabes

« L'écrivain russe Vladimir Nabokov se réfère, dans la préface de sa traduction d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, à ce passage où Pouchkine évoque Chateaubriand. Ce faisant, il s'inscrit dans une tradition de traduction qu'il développe et explique dans plusieurs essais, notamment *The Art of Translation* (1941).

Vladimir Nabokov, dans sa traduction d'*Eugène Onéguine*, a revendiqué ce qu'il appelle le *servile path*, « le chemin de la servitude {au texte} ». Dans *The Servile Path*, Nabokov se réfère souvent aux traductions du russe vers l'anglais, mais ses propos sont pensés de manière générale – ils valent pour toute relation de traduction.

Nabokov met en garde contre la tendance à surcharger les traductions de règles générales ; il plaide au contraire pour l'examen particulier de chaque passage – de chaque mot, de chaque rythme, de chaque couleur sonore – dans son contexte. Pour la poésie, Nabokov prône une traduction mot à mot, accompagnée de commentaires : c'est ce qu'il appelle le *servile path*. Pour la prose, en revanche, il n'emploie pas ce terme. Il y exige avant tout une fidélité philologique, phrase par phrase, sans ornement ni paraphrase. On pourrait résumer : pour les vers, « mot à mot + commentaire » ; pour la prose, « exactitude maximale, phrase par phrase ».

J'ai moi-même tenté de m'inscrire dans cette tradition de traduction. Il s'agit d'une traduction qui fait passer en allemand non seulement le sens et le rythme de la prose, mais encore ses nuances et ses élans lyriques. En effet, les traductions existantes des *Misérables* ont toutes adopté une approche plus ou moins ornementale et littéraire, ce qui a conduit à ce que le texte de Hugo devienne à chaque nouvelle révision de plus en plus obscur et imprécis, et s'éloigne toujours davantage de l'original, les traductions disponibles étant le plus souvent des remaniements de versions antérieures.

(3) Les Misérables

La première chose que je fais lorsque je m'attelle à un texte tel que *Les Misérables*, c'est de me donner une mesure pour la mélodie intérieure du texte. Je ne puis malheureusement pas l'exprimer plus précisément, mais peut-être comprenez-vous ce que je veux dire : quand on lit un texte, il naît dans la conscience du lecteur un sentiment, une intuition du timbre spécifique de ce texte. La traduction, dans son ensemble, doit être en accord avec ce timbre global de l'oreille intérieure. On peut se le représenter comme le travail d'un chef d'orchestre, qui a dans l'oreille un ton particulier pour une œuvre déterminée. S'il sent que l'orchestre ne restitue pas ce timbre, il doit nécessairement examiner les détails et corriger les différents pupitres ou solistes. Il se passe quelque chose de semblable dans la traduction : si le timbre n'est pas juste, il faut rectifier les nuances qui le constituent. Je vais essayer de vous

montrer tout à l'heure, à l'aide d'exemples, de quels détails il s'agit. Pris isolément, ils peuvent sembler anecdotiques, mais dans leur ensemble, et surtout par leur répétition, ils forment le ton du texte.

Un texte aussi vaste que *Les Misérables* présente bien entendu des tonalités diverses, très différentes les unes des autres, qui, dans leur totalité, constituent la sonorité absolue de l'œuvre : passages narratifs, passages essayistes (digressions historiques ou philosophiques), passages pathétiques (*L'onde et l'ombre*), dialogues, etc. Dans leur ensemble et dans leurs contrastes, elles forment le ton des *Misérables*. Le traducteur doit trouver pour chacune de ces parties le registre approprié ; et précisément dans les passages pathétiques, il n'est pas aisé de ne pas dépasser la mesure, mais de saisir exactement le degré de passion que Hugo a insufflé au texte. Cependant, les tonalités des différentes sections ne doivent en aucun cas être considérées isolément : elles doivent être harmonisées et équilibrées les unes par rapport aux autres, afin de rendre ce timbre global du livre dont j'ai parlé plus haut.

On pourrait objecter que le ton subjectif d'une œuvre, la résonance individuelle qu'elle suscite chez un lecteur ou un traducteur, entre en contradiction avec l'exigence d'une transmission aussi fidèle que possible au texte. J'y répondrais que le lecteur qui recherche consciemment la sonorité originelle du texte et qui prend au sérieux la signification de ses signes et de ses systèmes de signes, est nécessairement amené à retrouver cette sonorité originelle. La question de savoir avec quelle précision il parvient à la restituer dans sa traduction en est une autre. Reprenons l'exemple du chef d'orchestre : celui-ci s'oriente d'après les indications qu'il trouve dans la partition, indications qui ne sont ni univoques ni objectives, mais qui délimitent néanmoins le champ des possibles interprétations. Il en va de même pour la traduction : les indications de jeu se trouvent dans le texte lui-même. Ce sont la syntaxe, la sémantique, les métaphores, les figures rhétoriques, les niveaux de langue (argot), etc., qu'un texte recèle.

Mais si l'on suit Chateaubriand et Nabokov, ce sont aussi la grammaire spécifiquement française et la construction de la phrase, qui diffèrent de manière non négligeable de l'allemand. Une comparaison entre le français et l'allemand met en évidence des divergences structurelles essentielles. Le français obéit à un ordre relativement fixe (sujet–verbe–objet), tandis que l'allemand, grâce à la flexion casuelle, présente une plus grande mobilité syntaxique. Dans la phrase principale, le verbe occupe la deuxième position, alors qu'il est rejeté en fin de subordonnée. De même, les subordonnées françaises reproduisent la linéarité de la phrase principale, alors que l'allemand se distingue par une hypotaxe complexe et une forte tendance à l'imbrication des propositions. À cela s'ajoute une différence marquée dans l'usage des articles et des nominalisations : le français emploie les

articles de manière systématique et recourt rarement à la substantivation, tandis que l'allemand privilégie fréquemment cette dernière. Les modes d'expression impersonnelle constituent une autre divergence : le français recourt volontiers à des constructions avec *il faut* ou *il est nécessaire de*, alors que l'allemand manifeste une forte propension au passif. Enfin, le rythme phrastique illustre deux traditions distinctes : la syntaxe française tend vers des enchaînements relativement courts et fluides, souvent paratactiques, tandis que l'allemand produit des périodes longues et hiérarchisées, marquées par la position finale du verbe. Ces différences n'affectent pas seulement la structure grammaticale, mais déterminent également le ton, le rythme et la lisibilité d'un texte, et constituent dès lors un enjeu majeur pour la traduction littéraire.

Pour restituer de manière authentique un texte épique, il est nécessaire, selon Chateaubriand et Nabokov, de conserver dans la traduction allemande certains traits fondamentaux de la grammaire et de la syntaxe françaises. Il s'agit notamment de la fluidité phrastique, qui implique d'éviter les phrases excessivement enchâssées en allemand. Les exemples qui suivent montreront que les choix de traduction concernent les détails les plus infimes du texte. Une telle approche s'oppose à une traduction ornementale et littéraire, qui risquerait de produire un texte se lisant comme celui d'un auteur allemand du XIX^e siècle plutôt que comme celui de Victor Hugo.

Un défi particulier des *Misérables* réside, outre le titre même, dans les titres de chapitres, pour lesquels Hugo semble avoir inventé une poétique propre. Le titre de l'œuvre peut être traduit en allemand de deux manières, qui diffèrent peu sur le plan linguistique, mais nettement sur le plan sémantique. On peut traduire *Les Misérables* par *Die Elenden*, comme cela a toujours été fait jusqu'à présent. Mais on peut aussi opter pour *Die Elendigen*. Cette variante présente deux avantages : d'une part, elle reproduit exactement le nombre de syllabes et l'accentuation du titre français ; d'autre part, elle rend compte d'une dimension sémantique plus large que la seule thématique sociale. En effet, *elend* signifie en allemand « misérable, pitoyable, déplorable » et a une forte connotation politique et sociale, tandis que *elendig* est plus familier, plus expressif et plus fort que *elend*, et englobe une dimension morale et religieuse qui se cache derrière la misère sociale, une dimension spirituelle dans laquelle Hugo inscrit son roman, comme il le précise dans la préface non publiée (« Le livre qu'on va lire est un livre religieux »).

Un mot encore sur les titres de chapitres. Par leur expressivité condensée, leur concision, les jeux de mots qu'ils contiennent, ils posent souvent un véritable défi au traducteur. *Bien coupé / Mal cousu*, qui ouvre la quatrième partie, fonctionne en français comme un recours à des expressions idiomatiques qui n'ont pas d'équivalent direct en allemand. *Gut geschnitten*

existe certes en allemand, mais *mal cousu* se traduirait plutôt par *zusammengeschustert* ou *zusammengestückelt*, et l'on voit immédiatement que la pointe linguistique s'y perd.

Le jeu de mots "Buvard, Bavard", que l'on rencontre dans le quinzième livre de la quatrième partie, repose sur un minimal pair (?): une seule lettre différencie les deux termes, mais cette variation minime entraîne un basculement sémantique complet. En allemand, la transposition poétique de ce calembour s'avère problématique, dans la mesure où il n'existe pas d'équivalent sonore aussi immédiat. Plusieurs stratégies sont néanmoins envisageables. L'une consisterait à chercher une proximité phonétique, comme *Löscher / Plauscher* (le buvard qui absorbe l'encre, face au bavard qui ne cesse de parler) ou *Tilger / Schwätzer* (effacer l'encre d'un côté, dissiper les mots de l'autre). Une autre approche s'appuierait davantage sur l'image : ainsi *der Schlucker / der Schwätzer* (le papier "avale" l'encre tandis que l'homme "recrache" des paroles), ou encore *der Trinker / der Sprudler* (le papier "boit" l'encre, alors que le bavard "jaillit" en mots). Enfin, on pourrait opter pour une solution plus résolument poétique, fondée sur le seul jeu des sons : *Löscher / Flöscher*, néologisme artificiel mais suggestif, où l'un efface et l'autre bavarde, ou bien encore *Sauger / Schwätzer*, qui met en parallèle l'absorption de l'encre et le flux incessant de la parole. J'ai opté pour la proximité phonétique, car il me semble qu'elle correspond le mieux à l'idée d'une traduction au service du texte.

3.1.

Après ces considérations générales, je souhaiterais maintenant examiner de plus près l'atelier concret du traducteur, qui se conforme aux principes exposés ci-dessus.

Prenons un exemple très simple, qui va droit au cœur du problème. Cet exemple est tiré de l'épisode du petit Savoyard

L'enfant pleurait. **La tête** de Jean Valjean se releva.

Un exemple tout simple, du moins en apparence. Mais attention !

Chez Hugo, les deux sujets de l'action (« L'enfant » – « La tête ») apparaissent dès le début de la phrase, ce qui est significatif, car il aurait pu écrire simplement : « Jean Valjean releva la tête ». Or, il accepte la construction pronominale parce qu'il voulait mettre en parallèle « l'enfant » et « la tête », y compris sur le plan rythmique. On pourrait se demander ce que cela exprime, mais je ne souhaite pas entrer ici dans une interprétation trop approfondie. Hugo met ici en contraste un acte actif et un acte passif, afin de suggérer l'abattement de Jean Valjean »

En règle générale, on le rendrait ainsi en allemand :

Das Kind weinte. Jean Valjean hob seinen *Kopf*.

On voit bien, bien sûr, que cette parallélisation se perd aussitôt. Or, si l'on veut rester absolument fidèle au texte, il faut traduire mot à mot – et cela donne en allemand une construction forcément un peu heurtée.

Das Kind weinte. *Der Kopf* von Jean Valjean hob sich.

Je suis convaincu qu'il ne s'agit pas là de détails insignifiants que l'on pourrait négliger ou passer sous silence dans la prose. Le style prosodique de Hugo présente sans cesse des accents lyriques et recourt à des figures rhétoriques et ornementales empruntées à la poésie. Elles contribuent de manière essentielle à la sonorité de sa prose. Elles jouent un rôle décisif dans le rythme et la résonance de sa prose. Elles façonnent de manière déterminante la texture même de sa prose.

3.2

Examinons un deuxième exemple :

Ainsi *pour une idée* *trois résultats*.

C'est le style elliptique que Hugo emploie très souvent dans *Les Misérables* et qui détermine fortement leur sonorité. Il aurait pu écrire d'une manière plus littéraire :

Trois résultats, issus ainsi d'une seule idée.

où :

D'une idée unique naissent ainsi trois résultats.

Mais il ne le fait pas. Aussi, parce qu'il emploie ici de façon bien visible un procédé lyrique :

' Ain- si pour u- || ' ne i- dée trois ré- ' sul- tats

L'arrêt après *pour u-* fonctionne comme un petit élan, puis le poids du vers se déploie sur *idée* et *résultats*. Le rythme met ainsi bien en valeur la pointe : 1 idée → 3 résultats.

La traduction doit suivre cette décision. Mais comment ? Traduit de manière plus littéraire, on dirait :

Also *drei Ergebnisse* *für eine Idee*.

Or, le sujet ne se trouverait plus en position finale, comme dans l'original ; voilà pourquoi cette solution, plus fidèle aussi à son rythme, un allemand sans grande fluidité, certes, mais qui restitue un peu la musique de l'original :

Also *für eine Idee* *drei Ergebnisse*.

On pourrait, bien sûr, aller plus loin et calquer le rythme allemand sur le français. Mais je dis bien « on pourrait » : car cela suppose de toucher à la sémantique, et donc de s'éloigner de l'original – par exemple ainsi :

Also für nen Plan drei Erträge.

Mais, dans une traduction en prose, ce serait aller trop loin.

3.3.

Voyons maintenant un troisième exemple de cette transposition du rythme de la prose :

Puis, irrité quoique tout petit, et devenant presque menaçant:

Nous retrouvons ici le style elliptique, fondé sur le participe. Dans une traduction ornementale, au sens de Nabokov, cela donnerait:

Obwohl er noch sehr klein war, wurde er jetzt gereizt, ja fast drohend:

On sent immédiatement que la tension du moment décrit — il s'agit de nouveau du petit Savoyard — se trouve affaiblie et diluée. C'est pourquoi j'opte à nouveau pour *the servile path* et traduis ainsi :

Dann, gereizt, obwohl sehr klein, und fast drohend werdend:

Si l'on marque en couleur les différentes particules de la phrase, on voit qu'on peut presque obtenir une construction parallèle, qui, comme l'original, rend la nervosité du moment.

Puis,	irrité	quoique	tout	petit,	et	devenant	presque	menaçant :
						/		
Dann,	gereizt,	obwohl	sehr	klein,	und	fast	drohend	werdend:

Mais dans la dernière demi-phrase, ce principe du *servile path*. atteint ses limites, qui tiennent à la structure de la grammaire allemande.

3.4

Ces trois exemples suffiront à montrer les défis rythmiques que pose la prose de Hugo pour une traduction fidèle au texte. Tournons-nous maintenant vers les défis sémantiques et vers des structures de phrase plus complexes.

La terre était donc plus éclairée que le ciel, ce qui est un effet particulièrement sinistre, et la colline, d'un pauvre et chétif contour, se dessinait vague et blafarde sur l'horizon ténébreux. Tout cet ensemble était hideux, petit, lugubre et borné.

Dans la première phrase, on trouve **7 adjectifs** (*éclairée, sinistre, pauvre, chétif, vague, blafarde, ténébreux*), et dans la deuxième, **4** (*hideux, petit, lugubre, borné*).

1. **Lumière/obscurité**

- **éclairée** (erleuchtet)
- **blafarde** (fahl)
- **ténébreux** (dunkel, finster)

2. **Valeur morale / émotionnelle**

- **sinistre** (unheilvoll, unheimlich)
- **lugubre** (düster, schaurig)
- **hideux** (scheußlich, abscheulich)

3. **Grandeur / Dimension**

- **petit** (klein)
- **borné** (begrenzt, beschränkt)

4. **Faiblesse / Misère**

- **pauvre** (armselig)
- **chétif** (schmächtig, kümmerlich)
- **vague** (unklar, verschwommen)

Hugo superpose différents champs sémantiques — visuel (lumière/obscurité), affectif (funeste), spatial (étroitesse) et qualitatif (misère). Il en résulte une atmosphère oppressante. Qu'est-ce que cela signifie donc pour une traduction précise ? Elle doit reproduire les différents champs sémantiques, tout en veillant à ce qu'en allemand les significations ne se recouvrent pas trop. En effet, « düster » peut renvoyer aussi bien au domaine de la lumière qu'à celui de l'émotion, et « schmächtig » aussi bien à la dimension qu'à la misère. De plus, les adjectifs doivent occuper la même place dans l'architecture de la phrase que dans l'original.

*Der Boden war also **heller** als der Himmel, was besonders **düster** wirkt, und der Hügel, von **armseligem** und **kümmerlichem** Umriss, zeichnete sich **undeutlich** und **bleich** auf dem **dunklen** Horizont ab. Das Ganze war **grässlich**, **klein**, **finster** und **beschränkt**.*

3.5.

Il apparaît donc clairement qu'un travail interprétatif et analytique sur le texte original doit précéder la traduction. Tout traducteur est, avant toute chose, un interprète. Dans certaines situations de traduction, cela devient particulièrement flagrant. Je citerai un exemple entre

mille autres, la scène où Jean Valjean franchit le seuil de la maison de l'évêque de Digne. Ici encore, ce sont les adjectifs — au nombre de six — qui constituent l'atmosphère de la scène :

Il avait son sac sur l'épaule, son bâton à la main, une expression rude, hardie, fatiguée et violente dans les yeux. Il était hideux. C'était une sinistre apparition.

Dans ce passage s'entrelacent trois perspectives : celle du lecteur, celle du narrateur et celle de Mme Magloire, dont la crainte de la porte non verrouillée constitue un motif important de ce chapitre. Dans la première phrase, les pronoms possessifs indiquent que nous voyons ici Jean Valjean en tant que lecteurs, car nous savons déjà, d'après ce qui a été raconté auparavant, qu'il possède un sac à dos ; autrement, Hugo aurait écrit « un sac ».

Suit alors la série de trois adjectifs épithètes isolés et d'un adjectif conclusif, qui en constitue le point culminant (*violente*). Cette série combine des contraires : la force (*rude, hardie, violente*) et la faiblesse (*fatiguée*). C'est là un procédé typiquement hugolien : la polarisation par des enchaînements d'adjectifs, qui condensent et rendent visible la dynamique dramatique intérieure.

La troisième phrase intensifie de manière brève et précise le jugement porté sur l'apparence, en le faisant basculer vers la sphère subjective (« hideux »). Ici, le récit adopte la perspective personnelle de Mme Magloire. Puis vient un résumé plutôt sobre : cette fois, c'est à nouveau le narrateur qui prend la parole.

La traduction doit désormais intégrer tout cela : les différentes perspectives narratives, la progression et la polarisation, le passage au point de vue marqué par la peur de Mme Magloire, et la conclusion sobre du narrateur.

Er hatte seinen Sack auf dem Rücken, seinen Stock in der Hand, einen harten, verwegenen, müden und gewalttätigen Blick. Er war grässlich. Es war eine düstere Erscheinung.

Il avait son sac sur l'épaule, son bâton à la main, une expression rude, hardie, fatiguée et violente dans les yeux. Il était hideux. C'était une sinistre apparition. (F185)

Lecteur
(„son“ vs. „un“)

Mme Magloire

Narrateur

3.6.

Pour conclure, je voudrais encore souligner très brièvement deux autres particularités de la traduction, qui mériteraient un examen plus approfondi :

Premièrement: Ponctuation et paragraphes

Dans ma traduction, je respecte scrupuleusement toute la ponctuation et la structure des paragraphes de Hugo ; or, les traducteurs ont souvent tendance à regrouper ou à remplacer un point-virgule par un point. Or les chaînes de points-virgules chez Hugo constituent un trait stylistique essentiel : elles assurent un flux régulier de la prose, sans pour autant la précipiter.

Deuxièmement: les fautes et négligences de Hugo.

L'un des grands défis de la traduction consiste à vouloir améliorer le texte, à le faire sonner plus juste. Or, chez Hugo, les répétitions ne sont pas toujours un procédé stylistique, mais semblent parfois de simples erreurs d'inattention dans l'abondance du texte. Celles-ci doivent être conservées telles quelles, comme elles apparaissent dans le texte.

Mon enfant, dit le médecin, calmez-vous. Votre enfant est là.

Un seul homme, dans la ville et dans l'arrondissement, se déroba absolument à cette contagion, et, quoi que fit le père Madeleine, y demeura rebelle, comme si une sorte d'instinct, incorruptible et imperturbable, l'éveillait et l'inquiétait. Il semblerait en effet qu'il existe dans certains hommes un véritable instinct bestial, pur et intègre comme tout instinct, qui crée les antipathies et les sympathies qui sépare fatalement une nature d'une autre nature,...

Un autre domaine concerne les formulations imprécises qui sont particulièrement difficiles à traduire avec exactitude :

Une certaine quantité de tempête se mêle toujours à une bataille.

Pour rester sur cet exemple : Hugo emploie « se mêler » chaque fois qu'il ne prend pas la peine de chercher une expression plus précise :

En quelques instants, il avait éprouvé, presque en même temps, presque mêlées, toutes les émotions possibles.

On trouve cependant dans *Les Misérables* presque à chaque page de telles formules imprécises, que le traducteur n'a d'autre choix que de rendre telles quelles, tout en signalant dans le commentaire ces

problèmes stylistiques de manière critique – sans parler des renvois interminables à ce qui a déjà été raconté. (*on a vu cela ; nous l'avons dit en commençant; etc.*).

Il examina cette joie avec une sorte de colère et la trouva absurde.

Il arrêta la carriole d'un mouvement vif dans icquel il y avait encore je ne sais quoi de ...

Il avait en ce moment ce je ne sais quoi de divin qui fait que les multitudes reculent et se rangent devant un homme...

Peut-être, dans la région la plus vague de son esprit, faisait-il des rapprochements entre ces horizons changeants et l'existence humaine.

On sent comme une secousse, tout est noir; on distingue une porte obscure, ce sombre cheval de la vie qui vous traînait s'arrête.

Mesdames, Messieurs, il y aurait bien sûr encore beaucoup à dire sur le travail de traduction des *Misérables* : sur le traitement des poèmes intégrés au texte (que je conserve dans l'original tout en proposant une traduction en note), sur l'ampleur du commentaire, qui doit servir d'aide à la lecture sans pour autant accabler le lecteur, ou encore sur l'intégration des illustrations. Mais tout cela dépasserait malheureusement le cadre de cette présentation.

J'espère avoir pu vous donner, par mes remarques, une idée au moins approximative non seulement de la manière dont je traduis, mais aussi des raisons pour lesquelles je suis convaincu de la légitimité d'une nouvelle traduction des *Misérables* en allemand. La chanson *I dreamed a dream* est connue de presque tous les enfants, alors que le texte authentique de Victor Hugo n'est lu que par très peu. J'espère que cela changera bientôt.