



Matérialité du langage et résonances romantiques

Un entretien avec Olivier Schefer sur l'expérience de la traduction

Regards Croisés : Comme le dossier de ce numéro porte sur les travaux de Stefan Germer, nous souhaiterions partir de la traduction que vous avez faite des *Vies de Poussin* chez Macula en 1994.

Olivier Schefer : Pour être honnête, cette traduction est exceptionnelle dans mon parcours. Je ne connaissais pas Stefan Germer et ne l'ai jamais rencontré. C'était une commande de Philippe-Alain Michaud, directeur de la collection « La littérature artistique » chez Macula. J'étais déjà à l'époque en train de travailler pour une thèse sur le *Brouillon général* de Novalis. En quelque sorte, je faisais mes armes avec cette traduction

RC : Le choix du texte est pourtant particulier puisqu'il s'agissait de la traduction française d'un auteur allemand introduisant des textes de théories de l'art, notamment français avec Félibien, italiens avec Bellori et Passeri et allemand avec Sandrart. Germer est donc précisément un historien de l'art allemand qui travaille essentiellement sur l'art français tout en étant peu connu en France. Cette démultiplication des points de vue, et des processus de traduction est-elle intervenue dans votre manière de faire ?

OS : J'avoue qu'à l'époque je ne me suis pas posé ces questions. Avec Germer, j'apprenais en faisant mais je ne connaissais pas son travail. Quand je lirai votre dossier, je comprendrai peut-être les liens de mon travail avec celui de Germer, et ces jeux de miroirs d'une langue et d'une culture à l'autre. C'est une chose sur laquelle je pourrais m'interroger pour découvrir une parenté inaperçue alors...

RC : Était-ce votre première traduction ?

OS : Non, ma toute première traduction est celle d'un texte d'Heinrich Mann sur Nietzsche paru aux éditions du Promeneur¹, qui est contemporaine du Germer. Pour moi, c'est d'une certaine façon le véritable commencement de tout mon travail. Le fait qu'il s'agissait d'un texte sur Nietzsche, dont l'auteur est un écrivain, est loin d'être neutre, car ce dialogue entre littérature et philosophie est celui que j'ai retrouvé dans la première génération romantique d'Iéna et que j'interroge depuis aussi à travers mes livres. Avec ce petit essai d'Heinrich Mann, j'ai été confronté aux grandes questions nietzschéennes relatives à l'*Übersteigen* [dépasser], à l'*Überwinden* [surmonter], ce qui m'a conduit à aborder le romantisme en repassant aussi par le problème de l'*Übergang* [passage] kantien de

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 3 / 2015.

● la troisième Critique. De telle sorte que l'*Übersetzen* [traduire, ou littéralement « transposer »] et l'*Übertragen* [transposer, transférer] se sont imposés à moi dans ce contexte sémantique et théorique particulièrement dense, celui du passage entre liberté et nature et du dépassement du nihilisme occidental. D'un mot à l'autre, j'ai donc tiré des fils qui m'ont conduit, presque magiquement ou en tout cas nécessairement au romantisme. La traduction de Mann était donc, plus que celle de Germer, en cohérence avec ma réflexion.

RC : Votre activité de traducteur est donc dès le départ intimement liée à la philosophie.

OS : Je dois dire que j'ai un rapport assez curieux à la traduction. J'ai beaucoup traduit pendant dix ans. J'ai commencé par cela, car il m'est d'emblée apparu que pour penser, il fallait penser quelque chose qui résiste. Je trouvais que la traduction était la meilleure façon d'aborder ce problème. C'est d'ailleurs toute la question de la traduction qui est aussi en jeu ici, telle qu'elle ressort des remarques assez mystiques de Walter Benjamin sur la langue adamique originelle, dont tous les textes seraient d'approximatives traductions². Le traducteur doit maintenir ce qui résiste tout en le restituant : cela rejoint la tâche de la pensée à mon sens. Et donc je suis entré en traduction par ce biais-là, mais de façon non mystique. Cette question de la chose qui résiste, et sans laquelle il n'est pas de pensée, rejoint les remarques critiques de Nietzsche, justement, dans *Le Gai savoir* sur l'origine de la connaissance³. Il dit en substance que notre besoin de connaissance vient d'une crainte à l'égard de l'inconnu et que cela se manifeste par notre propension à réduire l'inhabituel, l'inconnu au connu, c'est-à-dire finalement à penser un monde qui ne nous inquiète plus. J'ai retrouvé cette question chez Novalis qui remarque dans son *Brouillon général* que si la connaissance est une activité d'appropriation et d'assimilation, le véritable savant selon lui – celui qui est donc aussi poète – produit à la fois du savoir et du non-savoir et maintient l'écart entre le propre et l'étranger, le connu et l'inconnu⁴. Pour toutes ces raisons, j'ai donc beaucoup traduit entre cette période et ma dernière traduction de Wackenroder et Tieck qui date de 2009⁵. Je n'ai rien traduit depuis, n'étant pas un traducteur professionnel. C'est en fonction de mes objets de travail que je traduis.

RC : Vous n'avez donc plus besoin de traduire en ce moment ?

OS : Je n'en ai plus besoin, sauf en ce qui concerne Novalis et le premier romantisme sur lesquels je reviens régulièrement, et pour penser autre chose, m'engager en d'autres horizons. Les éditions Allia m'ont demandé de faire une réédition du *Brouillon général*, que j'avais édité en 2000. Elle sortira en 2015 et m'a permis de revenir sur ma toute première traduction importante, de corriger mes erreurs, d'apprécier ce qui avait changé dans mon approche, et dans la réception de cette œuvre. J'ai ainsi découvert que ce texte était cité dans des travaux universitaires sur le cinéma expérimental ou dans le champ des arts plastiques et j'ai suggéré moi-même ce lien⁶.

RC : Que vous apporte à titre personnel cette révision ?

OS : C'est à la fois fascinant et très réflexif. Je me suis rendu compte que ce texte m'avait permis de penser tout le reste, c'est-à-dire les voies que j'ai empruntées depuis lors et qui conduisent vers le cinéma, les questions de magnétisme ou de somnambulisme, et même à un projet actuel de livre sur Robert Smithson. En dépit d'évidentes différences contextuelles, il me semble qu'il existe des liens souterrains très forts entre le premier romantisme et la génération américaine des années 1960-1970, liens qui passent notamment par la géologie, la minéralogie, le rapport entre la science, la philosophie et la fiction.

RC : Donc, prioritairement, la traduction vous a permis de vous mettre à l'épreuve de cette résistance des choses ?

OS : Oui, on peut dire ça.

RC : De quelque chose de crypté ?

OS : Oui, c'est à la fois de cet ordre-là philosophiquement et puis la traduction est à l'évidence aussi une école d'écriture, c'est une manière d'apprendre ou de réapprendre à écrire et d'interroger sa propre langue. La question qui se pose à un traducteur est toujours de savoir si la traduction part de la langue d'origine pour rejoindre la langue d'accueil ou de la langue d'accueil pour rejoindre la langue d'origine. Ou bien recherche-t-on une sorte de moyenne ? Dans sa conférence sur « Les différentes méthodes du traduire » de 1813⁷, Schleiermacher parle des tentatives plus ou moins réussies de traduction – la paraphrase, l'imitation (*Nachbildung*), et de ce qui est à ses yeux la véritable traduction. Il considère que chercher une langue intermédiaire entre l'original et la traduction fait perdre la nature de l'un comme de l'autre et estime donc, pour le résumer, qu'il existe deux choix possibles : soit mener le lecteur vers l'auteur soit, à l'inverse, mener l'auteur vers le lecteur, comme si (c'est son exemple) un auteur latin avait écrit pour des Allemands s'il avait été lui-même allemand. Dans le premier cas, celui que j'ai en gros suivi, il s'agit de faire « bouger » la langue d'accueil pour restituer le sentiment d'étrangeté de la langue d'origine. C'est un travail qui est fait, d'une certaine façon, du point de vue du lecteur et de la lecture du texte.

RC : C'est aussi dans cette lignée d'une traduction comme rapport à l'autre que s'inscrivent Benjamin, voire Antoine Berman⁸, celle d'une « défamiliarisation » de la langue maternelle par la traduction.

OS : Oui et d'un rapport à l'étrangeté, à ce qui est résistant. Mais c'est aussi l'une des questions fondamentales du premier romantisme, et de Novalis en particulier, que de donner une place importante au lecteur, qui se trouve placé dans la position inédite d'un opérateur du sens plus que celle d'un lecteur face à un texte auto-constitué. Plusieurs fragments de Novalis évoquent ce point, en particulier l'un d'eux qui affirme que le lecteur est une sorte d'auteur « élargi ».

RC : Un auteur « à la seconde puissance », selon une formule qu'il affectionne ?

- OS : La formule exacte est : « *Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn⁹.* »

RC : Du point de vue du lecteur singulier que vous étiez au moment de traduire Novalis, pouvez-vous préciser votre relation biographique à l'allemand ?

OS : L'allemand n'est pas ma langue maternelle. N'ayant pas séjourné longuement en Allemagne, sinon quelque temps à Berlin en 2010 pour écrire ma biographie de Novalis¹⁰, et n'ayant pas fait d'études germaniques, j'ai une approche modeste de la chose. Disons surtout que j'ai d'emblée un rapport d'étrangeté à la traduction, un rapport de lecteur étranger, ce qui est à la fois un obstacle et en même temps un avantage, me semble-t-il. Sans généraliser, on pourrait dire que les gens absolument bilingues ne font pas toujours les meilleurs traducteurs, car ils perdent ce rapport à l'étrangeté de l'original. La difficulté de la position inverse conduit pourtant à creuser plus profondément sa langue. Et c'est aussi la raison pour laquelle je suis allé vers les textes de Novalis, notamment ce noyau ardent qu'est l'*Allgemeine Brouillon*. Chaque fragment est un point de vue différent, une reprise à nouveau frais de l'ensemble. Et chez Novalis, les fragments sont particulièrement denses. Il y remet tout en question.

RC : Parce que l'étrangeté de la langue est en quelque sorte redoublée par l'étrangeté de la forme ? Ce texte repose en effet sur un mode d'écriture particulier. Vous n'avez pas choisi de traduire un roman ou un texte narratif et linéaire, mais une écriture qui relève de l'aphorisme et d'une certaine manière du suspens qu'il met en scène.

OS : Dans les textes mêmes de Novalis, il y a cette idée, que Berman examine d'ailleurs avec soin, selon laquelle la pensée, notamment sous la forme du modèle encyclopédique, est une forme de traduction permanente d'une notion en une autre, où se joue d'une certaine façon une traductibilité infinie, une « versabilité » infinie, écrit Berman en reprenant un néologisme de Novalis – variation romantique sur la versatilité. Les termes s'échangent, se correspondent, permutent et se modifient sans cesse. Cette mise en abyme est évidemment très fascinante. Je pense aussi à Ferdinand de Saussure, en aval, mais d'une certaine façon aussi en amont, et à sa théorie du langage. Pour Saussure, le système des signes linguistiques est différentiel, à la fois conceptuellement et dans son énonciation même¹¹. Réfléchir sur le langage, c'est déjà réfléchir à la traduction. Tout langage est une traduction et toute traduction est la traduction d'une traduction. Cela concerne le rapport au réel et la manière d'aborder *das Fremde*, cet étranger qui est toujours là et que l'on essaie de s'approprier.

RC : C'est en effet aussi l'analyse que propose Antoine Berman pour la traduction dans le romantisme allemand.

OS : En effet, Berman construit sa théorie qui est très brillante et part de Luther, de sa traduction de la Bible et de la question de la *Verdeutschung*, sur l'idée que la conscience de soi passe par cette « épreuve de l'étranger », l'étranger a une fonction médiatrice entre soi et soi, selon lui. Il montre que la littérature allemande se constitue à travers cette épreuve de l'étranger, par son appropriation et son dépassement. Tout en reconnaissant que les choses continuent de flot-

ter dans le romantisme, et que l'essentiel réside dans les systèmes d'échanges et les chaînes multiples de sens, il me semble qu'il y a encore chez Berman un moment un peu hégélien qui passe certes par l'épreuve de l'étranger, mais aussi par un processus d'extranéité, conduisant à s'approprier l'autre en vue de la conscience de soi. Chez les romantiques, cela ne se résout jamais. L'épreuve de l'étranger n'est pas uniquement de l'ordre d'une transposition d'un terme dans un autre. Elle passe par des allers retours.

RC : C'est donc ce flottement qui vous intéresse dans la traduction, un certain rapport au mystère, plutôt qu'à la clarification ?

OS : « Mystère », si l'on veut, mais un mystère qui sollicite aussi la rationalité, le premier romantisme est hyper rationnel et traduire ce n'est pas laisser les choses dans le flou, loin s'en faut ! Il s'agit au contraire d'être le plus précis possible. Je peux vous raconter un petit souvenir. Mon premier choc émotionnel date de ma classe de terminale. Un professeur d'anglais absolument génial avait distribué, pour notre premier cours, des photocopies comportant une unique phrase de Wordsworth, dont j'apprendrai plus tard qu'il était un romantique anglais, qui disait : « *I still study the mystery of how verbs connect words* ». C'était chargé et ça parlait de la traduction. Cette phrase d'un auteur romantique qui parlait de la traduction a été une sorte de comète, quelque chose qui s'est ouvert en moi. Par la suite, j'ai fait une maîtrise avec Michel Guiomar, qui avait écrit un ouvrage sur l'esthétique de la mort et nous emmenait souvent dans le domaine germanique. J'ai ensuite interrompu mes études, puis j'ai repris mon DEA avec Catherine Perret qui venait de traduire quelques lettres des Schlegel à Novalis¹². J'étais en train de lire *Europe et chrétienté*¹³ que je trouvais un peu bizarre, moi qui lisais surtout Lautréamont à l'époque. J'avais aussi sous les yeux un portrait de Novalis qui m'interrogeait. Tout cela s'est mélangé, s'est composé aussi. Catherine Perret m'a alors encouragé à réinvestir la philosophie de Novalis. J'ai poursuivi avec une thèse sur la question de l'encyclopédie romantique dans le contexte de l'idéalisme allemand avec Jean-François Courtine à l'ENS, Paris X.

RC : Quand vous vous êtes attelé à la tâche de retraduire Novalis, comment vous êtes-vous positionné à l'égard des traductions existantes ? Finalement toute traduction n'est-elle pas fautive, ou au moins insatisfaisante ?

OS : En affrontant ce texte, j'avais trois modèles devant moi, qui étaient assez différents. La traduction de Maurice Maeterlinck¹⁴, de la fin du XIX^e siècle, qui ne s'appuyait pas sur l'édition canonique de Kluckhohn, Samuel et Mähl¹⁵ mais sur l'édition de Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck et Eduard von Bülow¹⁶. Elle est donc parfois fautive, mais sans que cela ne soit de son fait, puisqu'il y a eu plus tard un travail philologique de relecture de certains fragments. Celle d'Armel Guerne dans les éditions dites « complètes » de Gallimard, qui datent des années 1970¹⁷. La traduction enfin de Maurice de Gandillac qui était antérieure¹⁸. Si l'on prend ces deux dernières, on a deux cas très différents. Gandillac, qui était par ailleurs philosophe et traducteur de philosophie, a proposé une sorte de réorganisation systématique de l'*Encyclopédie* de Novalis en essayant de retrouver ou de reconstruire une sorte de système philosophique. Dans sa traduction, les textes de Novalis sont organisés de manière tripartite en adaptant plus ou

- moins la logique hégélienne ; on y passe ainsi d'une sorte d'introduction générale à des textes apparentés à la *Naturphilosophie* puis à une section consacrée à ce qui pourrait être l'équivalent romantique de la philosophie de l'Esprit absolu.

RC : Il imprime donc une certaine cohérence à l'ensemble et tente de le rendre plus lisible, d'une certaine manière plus compréhensible.

OS : Au risque de perdre le sens romantique de l'« incompréhensibilité » qui n'est pas le fou ou un vague mystère. À l'inverse, je trouve que Guerne verse trop dans le mystère un peu vague. Tout cela se joue aussi dans la traduction des termes, par exemple l'*Anschauung* que Gandillac traduit, à juste titre au regard du contexte de l'idéalisme postkantien, par « intuition » plutôt que par « vision », comme le fait Guerne. Mon souci fut alors de ne pas suivre la réorganisation systématique de Gandillac tout en essayant, contrairement à Guerne, de serrer au plus près la lettre du texte. Guerne utilise en effet pour une même expression deux ou trois termes français différents, ce qui est selon moi une erreur.

RC : Il y a en effet une certaine rugosité de la langue et de l'expression chez Novalis. Est-ce cela que vous avez cherché à restituer ?

OS : L'allemand est une langue concrète, notamment spatialement, très concrète par ses préfixes de mouvement. Tout cela n'apparaissait pas chez Guerne qui avait tendance à fleurir la langue et qui perdait cette dimension de concrétude qui est à la fois le propre de l'allemand, et en particulier de Novalis, qui étudiait à l'École des mines de Freiberg lorsqu'il écrivit ce texte.

RC : Donc vous ne choisissez pas la deuxième option de Schleiermacher qui est de ramener l'allemand à une langue française souvent jugée plus « élégante » et sans aspérités.

OS : Oui j'ai essayé de restituer la rugosité du texte, les anacoluthes, les effets de rupture, les espèces d'accrétions psychiques que produit Novalis, d'ailleurs très fascinantes, et qu'autorise l'allemand avec son système de préfixes.

RC : Est-ce que vous mentionnez dans vos traductions des termes en langue originale supposés intraduisibles, comme cela se fait beaucoup pour l'allemand ?

OS : L'idéal de traduction serait de ne pas traduire... Mais j'évite cette méthode. J'ai vérifié, par exemple, dans l'excellente traduction anglaise de mon ami David Wood, parue chez SUNY Press¹⁹, qui traduit systématiquement *Himmel* par « paradis », alors que je l'avais en 2000 systématiquement traduit par « ciel ». Pour la réédition, j'ai préféré des solutions plus nuancées, selon que le contexte est chrétien ou cosmologique. Un exemple éloquent des difficultés posées par la langue allemande pourrait être cette phrase du *Brouillon général* : « Das Geheimniß soll entheimlicht – *der Reitz* entreizt werden²⁰ ». C'est délicat à traduire, en raison de l'usage de la particule inséparable, *ent-*, qui a notamment une valeur négative d'éloignement ou de privation, combinée ici à l'adjectif *heimlich*, secret, familial, et c'est très intéressant en termes

d'images mentales. On peut comprendre que le secret doit être « dé-intimisé [*ent-heimlich*] » ou « démystifié ». Il y a sans doute aussi un jeu de mot sur la « lumière » (*Licht*), un secret levé, démystifié et mis au jour.

RC : Cette traduction du *Brouillon général* a-t-elle déterminé votre choix pour l'esthétique à la suite de votre thèse de philosophie ?

OS : Oui, je pense qu'il est significatif que je n'aie pas consacré ma thèse aux *Fichte-Studien*. Avec l'*Allgemeine Brouillon*, Novalis a surmonté ce qu'il appelle l'abstraction du moi fichtéen, qu'il met à l'épreuve dans les sciences de la nature, dans une polarité complexe et réversible, différente de la polarité goethéenne, qu'il retrouve dans le système de la minéralogie de Werner, dans différents jeux des forces, tels que l'électricité, et le magnétisme. Il s'agit bien pour lui de retrouver la polarité du moi et du non-moi de Fichte, mais dans le concret, tout en la démultipliant à l'infini par métamorphoses. Toutes ces questions liées à l'esthétique me sont donc apparues comme indissociables d'un rapport au réel, d'un jeu d'échange permanent entre la poésie et la philosophie, l'imaginaire et le réel, où se trouve interpellé ce qui est de l'ordre de la fiction et qui demande à être « levé », comme on le ferait d'un levain. C'est cela aussi qui m'a intéressé dans le *Brouillon général*, qui est d'une certaine façon un projet « raté » d'encyclopédie, mais un échec captivant par les possibilités de pensée en rhizome qu'il ouvre, tout en étant une matrice poétique magnifique, riche en œuvres.

RC : Vous a-t-elle permis de penser l'art de manière différente, puisque vous disiez que la traduction était une manière de penser ce qui résiste ? Il nous semble que vous êtes de plus en plus attentifs aux œuvres dans vos travaux récents, y compris dans l'art contemporain.

OS : Oui, d'autant plus qu'aborder le romantisme par Novalis était déjà faire un léger pas de côté à l'égard de *L'Absolu littéraire* de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy²¹, qui ont surtout consacré leur travail à la théorie littéraire des frères Schlegel à travers la revue de *l'Athenaeum*, en accordant peu de place à Novalis. « Blütenstaub », par exemple, n'y était pas traduit, alors que c'est un texte essentiel de *l'Athenaeum*. La question du fragment chez Novalis diffère de celle du « fragment-hérisson » schlegelien et de son approche philologique. C'est toujours d'actualité pour moi : en décembre, je suis invité à Venise, au Palazzo Grassi, pour un colloque sur le montage dans le cinéma et l'art contemporain. Je proposerai une réflexion sur la théorie romantique du fragment, entendue comme pensée de l'intervalle et des écarts que l'on retrouve dans plusieurs théories du montage chez Eisenstein notamment, voire dans l'Atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg. Pareillement, la question de l'organisation des fragments chez Novalis m'a conduit vers quelques artistes contemporains qui sont attentifs à des effets de coupe, de césure et de combinatoire de signes, par exemple Société Réaliste²² ou Christian Marclay avec cette œuvre exceptionnelle qu'est *The Clock*, tissage subtil de fragments de films dans lesquels apparaissent des référents temporels qui permettent de reconstituer une journée de vingt-quatre heures²³. Le fragment romantique n'est pas seulement l'*aphorimos* grec ou l'aphorisme nietzschéen, il fait en permanence signe en direction d'une organisation, voire d'un chaos organisé, supposant l'agencement différencié de concepts, d'images et d'objets. Cette

structure paradoxale, le *Kunstchaos*, accorde une place importante à ce qui se trouve *entre* les éléments, manière de rompre avec un schéma téléologique et de penser par montage et combinatoire synchronique.

RC : Vous citez *L'Absolu littéraire* de Lacoue-Labarthe et Nancy, qui a en effet longtemps tenu en France le rôle d'introduction au romantisme.

OS : Oui, et c'est « une théorie de la littérature », comme l'indique son sous-titre.

RC : Une théorie de la littérature, précisément assortie de la traduction d'une sélection de textes de *Atheneum*. C'est la raison pour laquelle l'ensemble a vraiment produit, en France du moins, une interprétation canonique du romantisme.

OS : Cela dit, son grand mérite est d'avoir démystifié le romantisme pour considérer sa part philosophique. Ainsi on a pu se défaire de l'approche empreinte de sainteté et d'une conception rédemptrice du romantisme, que proposait A. Guerne dans l'introduction de son édition, « Novalis ou la vocation d'éternité » : « Tous vous tendent leurs pièges, écrivait-il, savants, politiciens, banquiers ; les pièges où eux-mêmes sont pris. Le poète vous tend sa bouée, et s'il le peut, sa main »²⁴ ! À l'autre bout de ce spectre, *L'Absolu littéraire* mobilise Blanchot, Derrida, en une lecture pertinente mais fascinée par le désœuvrement blanchotien, en vertu de laquelle *L'Œuvre romantique par excellence* c'est l'absence d'œuvre. Mais c'est un autre cliché que de dire qu'il n'y aurait pas d'œuvres romantiques véritables, l'absence d'œuvre étant plus sublime que les œuvres elles-mêmes. La descendance contemporaine du romantisme nous montre qu'il n'en est rien.

RC : C'est d'ailleurs la raison pour laquelle en histoire de l'art, en dehors de Caspar David Friedrich, on a eu du mal à considérer les œuvres de l'époque. Pourtant cette pensée a aussi produit des œuvres, même si elles n'en sont pas des illustrations et que les artistes ne s'en revendiquent pas.

OS : L'anthologie *La Forme poétique du monde* a aussi été pensée comme une sorte de contre-poids²⁵ à ces lectures, disons mystificatrices ou déceptives de la question romantique. Ainsi nous sommes allés chercher des textes relatifs aux sciences, mais aussi à la politique et à l'histoire ; le romantisme se construit vraiment dans cette transversalité. J'ai d'ailleurs pour projet, en discussion actuellement, de diriger la traduction intégrale de *Atheneum*, un projet collectif, comme il se doit.

RC : Il est en effet étonnant que cette revue du premier romantisme ne soit pas encore traduite ! Cela décloisonnerait encore cette image du romantisme proposé par *L'Absolu littéraire*.

OS : Si le projet concernant *Atheneum* aboutit, on pourra lire l'introduction des frères Schlegel, qui redonne à cette entreprise rhapsodique de fragments une dimension républicaine.

C'était une sorte de première sécession, où se faisait jour de façon consciente l'ambition moderne de créer collectivement.

RC : Il y a donc encore avec ce projet, comme pour l'anthologie et les *Herzensergießungen/Phantasien* de Wackenroder et Tieck une sorte de redoublement du collectif d'auteurs en collectif de traducteurs puisque vous avez œuvré à plusieurs. Cela a-t-il conditionné votre méthode de travail ?

OS : Oui et d'une manière étonnante pour l'anthologie. Charles Le Blanc, qui avait traduit Lichtenberg, m'a écrit par le biais des éditions Corti. Je lui ai parlé de Laurent Margantin, qui avait publié son texte sur la minéralogie chez Novalis. Le triangle s'est alors fait entre la France où j'étais, l'Italie où était Charles Le Blanc à l'époque et Tübingen où était Margantin. On ne s'est pas rencontré préalablement mais les choses se sont faites par internet. C'était une sorte d'Europe romantique numérique. On s'est partagé les textes puis entre-relus. Quant aux *Herzensergießungen* et *Phantasien* de Wackenroder et Tieck, qui est aussi un collectif, la difficulté a surtout été celle de la traduction des poèmes, pour laquelle Corinne Bayle, spécialiste de Nerval, m'a aidé.

RC : Cette série de nouvelles traductions permet de multiplier les points de vue sur le romantisme, son caractère choral, et de contrebalancer sa dimension d'inachèvement par une vision plus nourrie de ses potentialités créatrices. Cela concerne en quelque sorte non seulement la littérature, mais les arts de manière générale.

OS : Fascinés que nous avons été en France par cette impossibilité, cet échec véhiculé par *L'Absolu littéraire*, on a négligé son importance dans la création des œuvres. C'est comme si le dernier texte de Friedrich Schlegel, « Über die Unverständlichkeit », dans lequel il s'interroge sur l'impossibilité de comprendre *l'Atheneum*, avait rejailli sur les textes précédents. Mais cette impossibilité n'était pas un « échec », plutôt une incitation épistémologique à lire et œuvrer différemment.

RC : Il reste justement que la manière de se confronter à cette *Unverständlichkeit*, qu'il s'agisse du romantisme, mais aussi de la traduction de manière générale, nous concerne particulièrement, nous qui nous confrontons, en historiens de l'art ou en esthéticiens, à des œuvres. Même si nous nous équipons de méthodologies historiques ou philosophiques, nous restons face à des objets qui ne parlent pas.

OS : Absolument, comme les hiéroglyphes que sont les termes réputés intraduisibles. Il y a de l'intraductibilité des œuvres. Or traduire est aussi une démarche assez concrète qui donne à penser à partir de la chose. C'est d'ailleurs ce que je reproche souvent aux esthéticiens, ils pensent l'art mais sont souvent incapable de penser les œuvres et d'abord de les regarder. Or, je crois que pour penser les œuvres, il convient de revenir chaque fois à une singularité et de se tenir, pour ainsi dire, sous le regard de l'objet. Tout cela concerne aussi l'abord fragmentaire du monde.

RC : Vous évoquez là un conflit souvent agité entre histoire de l'art et esthétique. Qu'en pensez-vous ?

OS : Je ne suis pas historien d'art, mais je m'aperçois que je vais de plus en plus sur le terrain de l'histoire de l'art. Gombrich dit quelque part qu'il n'y pas d'histoire de l'art, mais une histoire des œuvres. La question de la traduction, avec les exigences théoriques qu'on a évoquées, est un lieu où pourraient se retrouver esthéticiens et historiens de l'art.

RC : Comment ce rapport s'est-il joué dans votre approche de l'œuvre d'Anish Kapoor ?

OS : Lorsque je l'ai rencontré dans son atelier à Londres, nous avons évoqué le romantisme et la question du sublime. Il m'a parlé longuement de Friedrich et de la *Philosophical Enquiry [into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful]* de Burke²⁶. Mais l'œuvre sur laquelle Jean de Loisy m'avait demandé d'écrire, *Svayambh*, présentée au Palais des beaux-arts de Nantes, que l'on a aussi vue à la Haus der Kunst à Munich et à la Royal Academy à Londres, posait, selon moi, moins la question du sublime que celle de la destruction, puisque c'est une œuvre qui s'autodétruit et se crée en s'autodétruisant ou qui met en scène le processus entropique de sa lente décomposition. Je retrouve aujourd'hui, d'une manière différente, cette question entropique en travaillant sur Robert Smithson, artiste qui compte aussi pour Kapoor, ne serait-ce qu'au travers de ses sculptures constituées de vortex de miroirs. Faite d'un bloc de cire synthétique, *Svayambh* s'apparente aussi à une force géologique, celle des lents mouvements de terrain, drainant avec elle une importante dimension matérielle et temporelle²⁷.

RC : C'était donc une manière de penser le contemporain par le biais du rapport au réel que vous aviez découvert chez Novalis.

OS : Novalis pense aussi à travers la matérialité, il y fait l'épreuve de quelque chose, essaie d'y trouver une logique et une poétique. Il y a bien chez lui la recherche d'une harmonie universelle, mais cela passe entre autres par les pierres, toutes sortes de pierres. C'est aussi ce qui m'a intéressé et que l'on retrouve chez Smithson. Les pierres de Smithson et celles de Novalis dans *Les Disciples à Saïs* ne sont pas les « pierres de rêve » de Roger Caillois, sur lesquelles j'ai un peu écrit. Ce sont plutôt des pierres rugueuses, un peu comme l'est la traduction. On y trouve la recherche d'une écriture universelle, d'une écriture de la nature à travers des pierres brutes mais aussi des formes cristallines qui mobilisent, à l'inverse, une sorte de réflexivité, de transparence naturelle.

RC : Oui, c'est aussi dans le volume d'essai où se trouve l'essai sur Caillois que l'on trouve un texte sur *La Mer de glace* (1823-1824) de Friedrich, qui est aussi une sorte de chaos organisé de blocs naturels et communs que vous rapprochez de certaines sculptures réalisées par Richard Long, de même dans un essai où vous confrontez la définition romantique du « paysage » à une « poétique de la terre » comme « réalité vécue » plutôt que comme « projection mentale ». On y trouve aussi un essai sur les « figures du somnambulisme »²⁸ qui vous a ouvert à un nouveau champ de recherche : le cinéma. Pouvez-vous nous en parler ?

OS : Parmi les autres fils romantiques que j'ai tirés, il y a en effet toute la question nocturne, le rapport au somnambulisme. J'ai par exemple écrit un petit livre sur l'expérience de l'insomnie, qui est traversé de références au cinéma et à la littérature²⁹. Les revenants matériellement incarnés, plutôt que les spectres, et les errances nocturnes de somnambules ont fait partie des formes du romantisme noir qui m'ont aussi beaucoup intéressé et continuent de le faire. Je me suis notamment demandé la place que le *zombie*, figure populaire s'il en est aujourd'hui, pouvait occuper, ou pas, dans ce contexte colonial et postcolonial. J'ai consacré un livre à ces problèmes, qui est aussi un ouvrage personnel sur le deuil et la disparition, *Des Revenants*³⁰. Enfin, dans un registre disons plus clinique, j'ai édité un texte du Marquis de Puységur, disciple français de Mesmer, qui fait entrer, au croisement du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle, le patient dans l'espace de la parole, du transfert et du contre-transfert, même s'il n'utilise pas ces mots³¹.

RC : Vous évoquez avec Puységur l'édition critique d'un auteur français, mais auriez-vous envie de traduire d'autres langues que l'allemand, telles que l'anglais, puisque vous nous disiez qu'une phrase de Wordsworth avait été à l'origine de votre intérêt pour la traduction ?

OS : Je me suis justement rendu cet été aux Archives of American Art à Washington pour préparer un livre sur Smithson. J'ai récolté beaucoup de lettres, de et à Nancy Holt, Sol LeWitt, Dan Graham, que je traduirai dans cet essai. Il s'avère que Smithson entretient un rapport très novalisien au langage, expliquant par exemple que ce qui l'intéresse c'est la matérialité de la langue et que le langage est constitué de stratifications. L'un de ses dessins s'intitule *A Heap of Language* (1966) [*Un tas de langage*], il est composé d'un amoncellement en tas pyramidal de mots qui évoquent tous le langage. C'est un dessin très conceptuel, doublement autotélique. J'y vois aussi une approche très concrète de l'art, une manière de dire que le langage est ouvert ou relié à ce qu'il n'est pas, en l'occurrence à une réalité non idéale, celle de la terre et de ses couches géologiques.

RC : Quel type d'approche aurez-vous de l'œuvre de Smithson ?

OS : Je vais emprunter la voie de la *fiction*, fiction imaginaire et fictionnalisation du réel ou potentiel fictionnel des sciences, le point de départ de ma réflexion étant la science fiction et le rôle de la série B, dont Smithson était un grand amateur et connaisseur. La fiction passe chez Smithson par de nombreux biais, la science, mais aussi l'anthropologie, la littérature, la cristallographie...

RC : Quand paraîtra le livre ?

OS : Je vais prendre un peu de temps, car je m'occupe d'abord de la réédition du *Brouillon général* et aussi d'un projet de roman pour Arléa, dont je ne souhaite pas trop dévoiler le contenu, mais qui est écrit à partir d'un fait de la vie de Puységur.

RC : Donc la traduction peut conduire à la fiction.

OS : Oui, puisque c'est apprendre à écrire. Il s'agit toujours d'interroger sa propre langue, d'en repenser l'étrangeté.

1. Heinrich Mann, *Friedrich Nietzsche*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris : Éditions Gallimard, 1995. D'après *Nietzsches unsterbliche Gedanken*, avec une introduction de Heinrich Mann, sélectionné par Golo Mann, Berlin, 1992.
2. Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers » [1923], dans *id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. IV/1, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1972, p. 9-21 ; trad. fr. « La tâche du traducteur », dans *id.*, *Œuvres*, vol. 1 : *Mythe et violence*, essais traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris : Denoël, 1971, p. 261-275.
3. Friedrich Nietzsche, « Le gai savoir », dans *id.*, *Œuvres*, t. II, trad. sous la direction de Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris : Robert Laffont, 1993, p. 1-265, ici en particulier livre cinquième, § 355 : p. 220-221 ; voir « Die fröhliche Wissenschaft » [première édition 1882, rééd. 1887], dans *id.*, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, vol. 3, éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Munich : Deutscher Taschenbuchverlag, 1980, hier insbesondere Fünftes Buch, § 355 : S. 593-595.
4. Voir à ce propos, les fragments n° 703 et 933 du *Brouillon général*, et notamment le n° 716 dans lequel Novalis écrit : « Il n'y a rien de personnel ni d'étranger pour le véritable savant. Tout lui est à la fois étranger et personnel. [...] Le savant sait s'approprier l'étranger [*das Fremde*] et rendre étranger le propre [*das Eigene*]. » Novalis, *Le Brouillon général*, trad. Olivier Schefer, Paris : Allia, 2015 (à paraître, 1^e éd. 2000) ; Novalis, « Das Allgemeine Brouillon: Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99 », dans *id.*, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 5 vol., édité par Paul Kluckhohn et Richard Samuel, avec une introduction de Hans-Joachim Mähl, vol. 3, Stuttgart : Kohlhammer, 1960 sq., S. 207-478, ici p. 405.
5. Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck, *Epanchements d'un moine ami des arts, suivi de Fantaisies sur l'art* [*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin, 1797 ; *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg, 1799], édité et traduit par Charles Le Blanc et Olivier Schefer, Paris : Librairie José Corti, 2009 ; voir aussi les traductions précédentes : Novalis, *Brouillon général*, traduit par O. Schefer, Paris : Allia, 2000 ; Novalis, *Semences*, trad. par O. Schefer, Paris, Allia, 2004 ; Olivier Schefer, *Art et utopie, Les derniers fragments (1779-1800)*, Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2005.
6. Voir par exemple, Olivier Schefer, « Flux et matière onirique. Jürgen Reble, *Das Goldene Tor*, 1992 », dans *Collections Films*, Paris : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 2012, p. 281-288.
7. Friedrich Schleiermacher, « Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens » [1813], dans Friedrich Schleiermacher, *Sämtliche Werke, Dritte Abtheilung : Zur Philosophie*, Band 2, 1838, p. 207-245. Trad. fr. dans l'édition bilingue *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, trad. par A. Berman et Ch. Berner, présentation, glossaire et dossier par Ch. Berner, Paris : Seuil, Points/Essais, 1999, en particulier p. 49-51.
8. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1984.
9. Novalis, n° 125 des « Vermischte Bemerkungen », dans Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 5 vol., édité par Paul Kluckhohn et Richard Samuel, avec la collaboration de Joachim Mähl, Stuttgart : Kohlhammer, 1960 sq., vol. 2, p. 470, voir Novalis, *Semences*, trad. Olivier Schefer, *op. cit.*, n° 125 des « Remarques mêlées », p. 297 : « Le véritable lecteur doit être l'auteur élargi. »
10. Olivier Schefer, *Novalis*, Paris : Le Félin, 2011.
11. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique établie par Tullio de Mauro, Paris : Payot, 1985, p. 166.
12. *Lettres de la vie et de la mort (1793-1800)*, traduit par Catherine Perret, Paris : Éditions du Rocher,

- 1993 ; allemand : Novalis, *Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel*, éd. par Johann Michael Raich, Mainz : Kirchheim 1880.
13. Novalis, « Europe ou la Chrétienté », dans Novalis, *Œuvres complètes I : Romans-Poésies-Essais*, édition établie, traduite et présentée par Armel Guerne, Paris : Gallimard, 1975, p. 307-324 ; Novalis, « Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment [1799] », dans *id.*, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, op. cit., avec une introduction de Richard Samuel, vol. 3, p. 497-525.
14. Novalis, *Les disciples à Saïs et les fragments de Novalis*, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Bruxelles : Lacomblez, 1895.
15. Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, op. cit., Stuttgart : Kohlhammer, 1960 sq.
16. Novalis, *Schriften*, édité par Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck et Eduard von Bülow, Berlin : Buchhandlung der Realschule, 1802 sq.
17. Novalis, *Fragments*, traduit par Armel Guerne, dans Novalis, *Œuvres Complètes*, vol. II, Paris : Gallimard, 1975.
18. Novalis, *L'Encyclopédie*, traduit et présenté par M. de Gandillac, préface de E. Wasmuth, Paris : Les Éditions de Minuit, 1966.
19. Novalis, *Notes for a Romantic Encyclopaedia. Das Allgemeine Brouillon*, trad. anglais par David Wood, New York : SUNY Press, 2007.
20. Novalis, « Das Allgemeine Brouillon : Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99 », op. cit., ici p. 424.
21. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Éditions du Seuil, 1978.
22. Olivier Schefer, « Utopie et langage : une politique des formes », dans Société Réaliste, *Empire, State, Building*, cat.-exp., Paris, Jeu de Paume, Paris : éd. Amsterdam, 2010, p. 57-81.
23. Olivier Schefer, « Christian Marclay, *The Clock : 24h (syn) chrono* », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris : Centre Pompidou, 2012, n° 120, été 2012, p. 92-117.
24. Armel Guerne, « Novalis ou la vocation d'éternité », dans Novalis, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 32.
25. Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris : José Corti, 2003.
26. Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint Giron, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1998.
27. Il s'agit d'une installation monumentale traversant tout le rez-de-chaussée du musée, composée d'un gigantesque bloc mobile constitué de cire rouge qui parcourait lentement l'espace sur des rails élevées à 1,5 m du sol. En franchissant les arches plus étroites du patio, ce lent et massif wagon de cire rouge laissait des lambeaux de son matériau sur les montants. Voir Olivier Schefer, « Anish Kapoor, *Svayambh*, passages du temps », dans *Anish Kapoor – Svayambh*, cat. exp., Nantes, Musée des Beaux Arts de Nantes (dir. Jean de Loisy), Lyon : Éditions Fage, 2007, p. 57-63.
28. Olivier Schefer, *Résonances du romantisme*, Bruxelles : La Lettre Volée, 2005, notamment p. 59.
29. Olivier Schefer, *Variations nocturnes*, Paris : Vrin, 2008.
30. Olivier Schefer, *Des revenants. Corps, lieux, images*, Paris : Bayard, 2009.
31. Armand Marie Jacques de Chasteney de Puy-ségur, *Recherches sur l'homme dans l'état de somnambulisme (suivi de) une étude de Olivier Schefer*, Paris : Les Éditions VillaRose, 2008.

