

Eleonora Caramelli

## Nietzsche et le rythme de la traduction. Entre poétique et critique de la culture

### Abstract

*The essay aims to examine the concept of translation in Nietzsche's thinking. Starting from the Gay Science, the article questions the continuity/discontinuity between the argument on translation developed in §83 and the topic of the origin of poetry and of its rhythm dealt with in § 84. The paper focuses then on a passage from the introduction to the second edition of Daybreak, which thinks of language on the basis of the rhythm of reading. Through the analysis of paragraph 28 of Beyond Good and Evil, the first part of the paper thinks the practice of translating as a poetics of translation. By reversing the theses apparently upheld in §83 of the Gai savoir, i.e. the translation as violence and domestication, the second part of the paper aims to suggest the way the constellation of translation opens to Nietzsche the room for a radical critique of philosophical language and of German culture.*

### Keywords

*Nietzsche, Translation, Poetics*

Received: 25/02/2024

Accepted: 11/03/2024

Editing by: Eleonora Caramelli

© 2024 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

eleonora.caramelli2@unibo.it (Università di Bologna)

En guise d'introduction de cette contribution, je voudrais partir d'un passage assez classique dans la littérature à propos de la philosophie et de la traduction, à savoir le § 83 du *Gai savoir*, qui s'intitule *Übersetzungen*. Il ne s'agit pas, dans notre contexte, d'évaluer le mérite général des considérations de Nietzsche sur la traduction, jusqu'à récemment taxées d'être "peu originales" (Robinson 1997: 262), et au contraire désormais vues comme significatives et porteuses d'une nouvelle théorie de la pratique de la traduction (Arrojo 2010: 249; Arrojo 2018).

Partant d'un passage qui, comme nous le verrons, peut trahir, à une lecture attentive, tout le potentiel critique de la pratique de la traduction, je me propose d'essayer de montrer comment Nietzsche développe non seulement une théorie de la traduction, mais entend aussi critiquer, bien qu'indirectement, certaines conséquences implicites de la culture de la traduction dans l'Allemagne du XIXe siècle.

Dans une première partie, j'aborderai les thèmes présents dans cet aphorisme, en montrant comment ils sont inextricablement liés au traitement du langage poétique que l'on trouve dans l'aphorisme suivant (§ 84), consacré à l'origine de la poésie et à son rythme.

Dans une deuxième partie, je me concentrerai sur un passage de l'introduction à la deuxième édition d'*Aurore*, dans lequel Nietzsche réfléchit au mode d'être du langage à partir du rythme de la lecture.

Enfin, j'analyserai le paragraphe 28 de *Par-delà bien et mal*, dans lequel la pratique de la traduction est pensée par Nietzsche comme la traduction du tempo de la cadence de la parole, c'est-à-dire, et surtout, de sa rythmicité musicale. Dans l'ensemble, j'essaierai de montrer comment, en renversant les thèses apparemment soutenues dans l'aphorisme 83 du *Gai savoir*, la constellation de la traduction élaborée par Nietzsche est pour lui le lieu le plus propice à une critique du langage qui va de pair avec une critique de la culture.

## 1. *Rhétorique de la traduction et conquête*

Dans le *Gai savoir* (1882 première édition; 1887 deuxième) Nietzsche commence son développement sur le sujet des traductions en déclarant que: "on peut apprécier le degré de sens historique que possède une époque à la manière dont cette époque effectue des traductions et cherche à s'incorporer (*sich einverleiben*) des époques et des livres du passé"

(FW 83; 130)<sup>1</sup>. Le type de traduction pratiqué par une certaine culture correspond également à son sens historique. Cela signifie évidemment qu'il existe une double contrainte entre la pratique de la traduction et le sens historique.

Nietzsche fait une distinction majeure entre la culture allemande de son époque et la culture française de l'époque de Corneille ou de la Révolution française. Les Français en effet "s'emparèrent de l'Antiquité romaine d'une manière dont nous n'aurions plus le courage" (FW 83; 130).

Ce que les Allemands ne pouvaient plus saisir, s'appropriier l'ancien, c'est leur *höherer historischer Sinn*. Nietzsche fait ici référence au type de traduction ou de réécriture caractéristique de l'époque des belles mais infidèles. Le contraste entre la culture française et la culture allemande, dont le sens historique est plus élevé, semble établir qu'un sens historique supérieur entrave la tentative d'appropriation de l'antiquité. En cela, les Français ne sont de toute façon que de pâles copies des Romains, qui avec énergie et naïveté firent "main basse sur tout ce qu'il y avait de bon et d'élevé dans l'Antiquité grecque plus antique" (FW 83; 130). Les Romains ont abordé l'antiquité de manière irréfléchie et violente. Ils ont mis la main sur l'antiquité grecque. Mais de quelle manière? Les Romains *übersetzten* les Grecs dans le présent romain.

Nietzsche explique ce passage par une métaphore qui, à mon avis, constitue le nœud de tout le passage. "Ils secouaient, de propos délibéré et avec insouciance, la poussière recouvrant les ailes du papillon instant (*den Flügelstaub des Schmetterlings Augenblick*)" (FW 83; 130). Cette métaphore est d'abord importante parce qu'elle est porteuse d'un double sens, chose qui semble particulièrement intéressant dans le cadre d'un aphorisme intitulé: *traductions*. Du reste, comme il s'agit aussi d'une métaphore, à laquelle fait écho dans le texte une seconde métaphore apparemment connexe, on devine que ce double sens a trait aux traductions en tant que telles, c'est-à-dire à deux façons différentes de comprendre la pratique de la traduction.

Le double sens consiste en ce que d'une part, la poussière est la poussière du temps, en la secouant les ailes qui en était recouvertes devraient

<sup>1</sup> Les œuvres de Nietzsche sont mentionnées en utilisant les abréviations et les méthodes de citation en usage dans les "Nietzsche-Studien" (<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/nietzstu-2018-0026/html>). Le point-virgule est suivi de la pagination des traductions de référence, dont la liste figure dans la bibliographie finale. Pour le matériel non publié et/ou non traduit, il est fait référence, comme de coutume, à KSA et KGW. Les abréviations utilisées sont indiquées dans la bibliographie.

retrouver leur éclat et leur fraîcheur; d'autre part, cependant, le *Flügelstaub* sont aussi les minuscules écailles qui donnent aux ailes du papillon leur couleur et, surtout, leur force: lorsque les ailes du papillon sont secouées, le papillon ne vole plus. La métaphore du *Flügelstaub* comporte non seulement deux significations différentes, mais surtout deux significations opposées.

Passant du langage impropre de la métaphore au langage propre du récit, Nietzsche explique que tout ce qui importait aux poètes latins était que "l'auteur véritable ait vécu telle ou telle expérience et ait laissé la trace dans son poème". Ils se contentaient d'avoir les signes, et "ne tenaient en aucun compte de ces choses et de ces noms tout personnels, ni de ce qui est trop particulier (*zu eigen*) à une ville, une côte, un siècle, ou ce qui en était le costume et le masque" (FW 83; 131). Et devant ce qui semble pour le moins intraduisible, qu'ont fait les Romains? Ils le remplaçaient par l'actuel et le romain.

Ainsi, les Romains dépourvus de sens de l'histoire semblent s'adresser à nous, hommes d'aujourd'hui, en nous posant une question. Malgré l'étrange posture de ces Romains, qui se placent *an die Stelle* des anciens, ils manifestent néanmoins l'attitude herméneutique par excellence et produisent une sorte de fusion des horizons. Les éléments propres à la scène de la traduction sont sur le point d'être tous réunis – le décor est planté. Nietzsche, à ce stade, donne directement la parole à ces Romains, à ces traducteurs qui deviennent les acteurs qui dramatisent la scène de la traduction. "N'avons nous pas le devoir de nous rendre nouveau l'ancien et de nous y représenter? N'avons-nous pas le devoir de pouvoir insuffler nôtre âme à ce corps sans vie? Car il est bien mort: que tout ce qui est mort est laid!" (FW 83; 131).

Le cadavre autrement sans vie de l'ancien est ce en quoi la traduction, grâce à ce positionnement, insuffle une âme. La métaphore du cadavre fait écho à la première métaphore employée par Nietzsche, celle du *Flügelstaub*, qui avait un sens impropre – la poussière du temps – et un sens propre: la poussière des ailes du papillon. Mais une fois débarrassées de leur poussière pigmentée, les ailes s'affaiblissent, le papillon ne vole plus et meurt. Que reste-t-il alors? Un cadavre. Il convient de noter que, selon la première métaphore, les poètes traducteurs ont secoué la poussière du temps des ailes du papillon. Mais peut-être, ce faisant, l'ont-ils fait mourir. Ce n'est que lorsque Nietzsche donne la parole aux poètes-traducteurs que le soupçon d'une possible réanimation émerge: ce sont les poètes-traducteurs eux-mêmes qui s'arrogent ce rôle de réanimateurs.

Mais il faut d'abord se demander si ces métaphores sont révélatrices d'un modèle unique de traduction ou si, au contraire, elles ne sous-tendent pas deux modèles différents; en d'autres termes, il faut se demander si cette scène est la scène originelle de la traduction, ou un certain modèle dominant, en fait, relatif à la traduction.

Un tel modèle de traduction, commente Nietzsche, montre que ces poètes-traducteurs ignoraient complètement une chose: "la jouissance du sens historique" (FW 83; 131). *Das Vergangene*, le passé, et l'étranger, *das Fremde*, leur était pénible. En tant que Romains, les hommes de cette époque avaient donc soif de conquête. Parce qu'ils ne supportaient pas le *pathos* de la distance et de l'étrangeté, et qu'ils ne pouvaient peut-être pas connaître la douceur amère de la nostalgie, les Romains ont remplacé les possessions d'autrui, celles de ce qui était étranger et passé, par leur propre présent. Ainsi agissaient les Romains. Et que faisaient les poètes romains? Les poètes romains sont devenus des poètes-traducteurs, chose qui coïncide avec le fait que, à l'époque, "on se livrait à une conquête lorsque on traduisait" (FW 83; 131).

## *2. Tout n'est pas ce qu'il semble être. L'aphorisme 83 et l'écho de Goethe. De la traduction comme conquête à la poétique de la traduction*

D'une manière générale, il semble à première vue que Nietzsche loue ici l'attitude des Romains qui, à l'opposé de tout esprit antiquisant fatigué et faible, se seraient vigoureusement approprié la grécité, voire l'auraient incorporée de manière métamorphique. Duncan Large (2012) prétend que Nietzsche préconise ici le modèle de ce que Lawrence Venuti appelle "la violence ethnocentrique de la traduction" (Venuti 2008: 16), "la domestication de la traduction" (Venuti 2008: 14). Selon la logique de l'identité, la traduction comme conquête serait alors ce qui efface précisément l'altérité par une opération de substitution, d'équation.

Je pense que s'arrêter là n'est pas, dans le contexte du § 83, suffisant, et qu'identifier la position de Nietzsche avec celle des poètes-traducteurs est trompeur.

Il faut tout d'abord souligner que l'aphorisme permet de mettre en évidence le risque qui sous-tend la traduction; selon moi, ce n'est cependant pas un risque qui sous-tend la traduction en tant que telle, mais une certaine rhétorique de la traduction que Nietzsche critique peut-être ici.

A partir de quel indice peut-on tenter de voir un supplément de sens dans cette sorte de scène primaire de la traduction? En commençant par

une indication fournie par le titre de l'aphorisme: *Übersetzungen*. Ce titre renvoie manifestement à l'une des *Noten und Abhandlungen* du *Divan occidental-oriental* de Goethe, qui contient l'un des lieux les plus connus de la théorie goethéenne de la traduction.

Goethe est un véritable modèle aux yeux de Nietzsche, notamment parce qu'il est un auteur qui revient sur ses propres œuvres, les réécrit (cf., à ce sujet, Thomas 2022); Goethe est en ce sens un modèle de dépassement de soi, et c'est ainsi que sa production poétique ne devient jamais obsolète. Dans le cadre de cet article, il faut souligner tout particulièrement la présence massive de Goethe dans le *Gai savoir*. La première composition des *Lieder du prince Vogelfrei*, placée en annexe de la deuxième édition du *Gai savoir*, est précisément un poème qui est non seulement dédié à Goethe, mais qui s'intitule: *An Goethe*. L'hommage explicite-implicite dans le titre de l'aphorisme 83 peut être relevé ici une fois de plus. Deuxièmement, les mois mêmes où il écrit le poème à Goethe, Nietzsche rédige un poème (non publié) intitulé *An Hafis* (KSA 11: 316), le poète persan auquel Goethe a idéalement dédié l'ensemble du *Divan*. Troisièmement, il y a une autre référence manifeste à Goethe dans § 370, dans lequel l'art "selig-spöttig" de Hafis est mentionné à côté de l'art "hell und gütig" de Goethe. La présence de Goethe, à l'apogée du *Gai savoir*, semble être placée sous le signe du Goethe de la maturité, du Goethe du *Divan*, dont le palimpseste est également un travail de traduction.

A la lumière de cette crypto-référence au Goethe du *Divan*, ce que j'essaie de penser, c'est si, contrairement à ce que l'on pourrait croire à première vue, la métaphore du papillon, qui occupe la première partie de l'aphorisme, et celle du cadavre réanimé par la traduction-conquête, ne sont pas l'une l'écho de l'autre, mais plutôt l'inverse l'une de l'autre.

Pourquoi dis-je cela? Parce qu'il faut placer l'aphorisme dans la structure plus large dont il est une composante. Si en effet, comme il me semble juste de le supposer, Nietzsche appelle cet aphorisme *Übersetzungen* à l'instar de l'annotation de Goethe dans l'appendice du *Divan*, il faut en exploiter le parallélisme. Goethe, en effet, considérait les *Noten und Abhandlungen* comme partie intégrante de la composition poétique proprement dite. Cela pourrait signifier que l'aphorisme 83, également intitulé *Übersetzungen*, doit être considéré comme un appendice à quelque chose d'autre, qui dans notre cas est évidemment, à mon avis, l'aphorisme suivant, le 84, qui, étant dédié à rien de moins qu'à l'origine de la poésie (*Vom Ursprung der Poesie*), fournit la clé de l'interprétation de l'aphorisme 83.

Examinons le contenu de l'aphorisme 84. La thèse apparemment irrecevable est que la poésie serait née d'une utilité pratique; or, cette utilité

est celle de la mémoire: il est plus facile, en effet, d'apprendre par cœur des vers que les propositions éparses et sans lien de la prose. Mais qu'est-ce qui permet d'apprendre par cœur les poèmes? Leur rythme, comme l'affirme Nietzsche à la suite de la réflexion de Stendhal dans *De l'amour* (cf. Gentili 2017).

Nietzsche pense à l'expression linguistique rythmique, associée ci-après à quelque chose de musical, qui présente une prosodie particulière même si elle n'est pas produite pour être chantée; c'est précisément en tant que rythme que la parole conquiert, à la façon d'une conquête amoureuse, même les dieux. La contrainte du rythme devient une contrainte érotique. Il convient toutefois de souligner que l'expression linguistique rythmique est ce qui tisse les atomes autrement fragmentés de la phrase en un seul chant, un seul *melos*. Ici, en effet, nous n'avons plus seulement des éléments atomiques – la série de noms et de verbes – mais un discours (*Rede*), un flux continu.

Cette *Rede*, celle pour laquelle toutes les expressions littéraires sont *Redekunst*, est également pensée par Nietzsche comme celle qui, non sans hasard, modifie la pensée, lui donne une nouvelle coloration. Contrairement à l'idée d'une combinaison mécanique de pensées/sens et de mots donnés: des noms-verbes adéquats, Nietzsche pense à la communion entre la pensée et la parole, par laquelle l'une naît en même temps que l'autre. Une pensée n'est en effet pleinement pensée que lorsqu'elle est exprimée, où c'est aussi la dimension rythmique du flux des mots qui produit une modification de la pensée.

[On] ressent une pensée comme *plus vraie* lorsqu'elle est à une forme métrique et qu'elle s'avance sur un hop-la-la divin. N'est-ce pas une chose extrêmement plaisante que de voir les philosophes le plus sérieux, si sévères qu'ils soient le reste du temps avec toute certitude, en appeler sans cesse à des *sentences des poètes* pour assurer force et crédibilité à leur pensée? (FW 84; 134)

En d'autres termes, Nietzsche met ici en évidence de manière très plastique comment le mot, loin d'être un habit, une robe, une enveloppe de la pensée, que l'on pourrait revêtir et enlever à volonté, est quelque chose comme le corps de la pensée. La pensée se confond avec la parole, à tel point que, comme le dit encore Nietzsche, le rythme de la parole entre en nous comme la musique invite notre corps à danser: "ce n'est pas seulement le mouvement des pieds, c'est l'âme elle-même qui suit la cadence" (FW 84; 132).

L'étymologie de *rhythmos* était généralement dérivée du verbe grec *rheo*, qui indique la dimension de l'écoulement, comme celui de l'eau dans

une rivière. Émile Benveniste (1966) a en réalité montré qu'il s'agissait d'une étymologie incorrecte. Rythme désignerait plutôt un agencement caractérisé par le fait de se dérouler. La poésie, production dans laquelle la parole est parlante, est un flux dans lequel la pensée modifie la production langagière et le rythme transforme, altère, modifie la pensée; si l'aspect principal du rythme n'est pas statique mais constamment changeant, celui du rythme est une configuration de l'instant.

Nous n'avons réellement pensé qu'à l'instant où nous avons donné une expression à notre pensée. Nietzsche pense ici quelque chose qui subvertit la dichotomie entre signifié et signifiant, où à un signifié donné pouvait correspondre à volonté un signifiant également donné. Au contraire, il existe un acte de baptême entre la pensée et la production linguistique rythmique, où chacun se définit par le fait que le rythme et l'idée se tendent la main et se transforment l'un l'autre; cette relation, en effet, peut être aussi bien irénique que polémique, mais toujours et dans tous les cas constitutive.

D'après le cours de Nietzsche sur la métrique ancienne (1870-1871), on peut déduire que la production rythmique est ce qui décline la pensée dans une figuralité esthétique irréductible (cf. Günther 2008; Giordano 2022): "der Rythmus ist eine Versuch zur Individuation" (KGW II/3: 338).

Comme le fait remarquer Christian Benne (2012: 199-200), "ce qui nous frappe en premier lieu, ce sont les propriétés suprasegmentales de la langue, qui sont réductibles au sens ou au mot individuel". La valeur esthétique de la poésie, observe Nietzsche dans ses notes pour les conférences de Bâle sur le rythme, réside précisément dans le fait que "die Takte und die Worte sich nicht decken" (KGW II/3: 209), et qu'il n'y a pas de "rhythmischer Accent ohne den prosodischen Accent" (KGW II/3: 209), "plastische Begabung" (KGW II/3: 397), avec une architecture propre (cf. KGW II/3: 401).

Si le thème du rythme dans l'aphorisme 84 constitue une sorte de contrepoint par rapport au discours sur la traduction dans l'aphorisme précédent, nous avons peut-être trouvé les éléments de la duplicité de la poussière de papillon *Augenblick*. D'une part, nous avons la rhétorique de la traduction de conquête des anciens poètes romains, qui traduisaient "les signes", et d'autre part, nous avons la traduction poétique en tant que traduction rythmique. D'une part, nous avons la fusion des horizons des instants historiques, et d'autre part, le papillon instant qui est la traduction et qui doit traduire, précisément, le tempo: le rythme.

La sensibilité de Nietzsche à la rythmique des *Redekünste*, et donc peut-être aussi sa conception de la traduction, semble très proche de cel-



le d'un penseur comme Henri Meschonnic, qui insiste sur la centralité du rythme depuis au moins son essai de 1982 intitulé *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Contrairement à l'hégémonie du signe, qui comporte un dualisme intrinsèque entre la forme et le contenu, le signifié et le signifiant, "le rythme n'est pas une notion sémantique. C'est une structure. Un niveau" qui entraîne une réflexion plus globale sur le rôle du sujet, qui produit par le rythme un sens qui ne peut être attribué à la somme ou à l'interaction du sens des mots. Le rythme indique précisément "que le discours n'est pas fait seulement de signes" (Meschonnic 1990: 73). Le discours, en tant qu'*unicum* prosodique et rythmique, est aussi énonciation: le lieu de la subjectivation. C'est ce niveau de production linguistique qu'il faut traduire, ce qui signifie aussi promouvoir un nouveau discours et une nouvelle subjectivation. Loin d'être un moment transparent, la traduction est un moment poétique incontournable qui reconnaît l'inséparabilité entre langage, écriture-textualité et histoire.

Dans *Poétique du traduire* Meschonnic explique que l'équivalence recherchée ne se pose plus de langue à langue, en essayant de faire oublier les différences linguistiques, culturelles, historiques. Elle est posée de texte à texte, en travaillant au contraire à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique, comme une spécificité et une historicité.

C'est précisément la rhétorique traductive de la fidélité aux signes, qui renverrait à un sens transcendant, qui risque de donner lieu à une vérifiable appropriation et à une conquête. Contre cette "délimitarisation" de la traduction "effaçante" (Meschonnic 1999: 19), il faut voir la traduction comme ce qui a, à son tour, "sa propre historicité", "qui ne sépare pas, dans le langage, le corps et le sens" (Meschonnic 1999: 28).

La fidélité, si respectable en apparence, et requise comme le moindre des respects dus au texte et au lecteur, la fidélité que doit accompagner la modestie, l'effacement du traducteur, pour atteindre la transparence à l'original, tout cela qui devrait être la transparence même est en réalité un masque aimable mis sur un paquet d'ignorance et d'obscurité. Fidélité de qui? Fidélité à quoi? Prétendument au texte à traduire. Mais dès qu'on regarde de quoi elle est faite, on voit qu'elle est d'abord une fidélité au signe. Et aux idées reçues. L'effacement du traducteur n'a qu'une visée: donner l'impression que la traduction n'est pas une traduction, donner l'illusion du naturel. Quitte à effacer toutes les particularités qui appartiennent à un autre mode de signifier, effacer les distances, de temps, de langue, de culture. (Meschonnic 1999: 30)

En insistant sur la rythmicité, Nietzsche contribue, bien qu'indirectement, à mettre en évidence l'intervention active que doit être la traduction,

puisqu'il s'agit de restituer le mouvement particulier et fluide du discours dans son ensemble.

### 3. *Le lecteur philologue, maître du lento*

Pour procéder à cette pratique de traduction qui, comme le rappelle Meschonnic, est une véritable poétique de la traduction, il faut d'abord apprendre à lire d'une certaine manière.

Dans la *Préface* à la deuxième édition d'*Aurore* (1886), Nietzsche fait donc l'éloge de la lecture lente. Contrairement à l'empressement souvent tonitruant de la philosophie, il est avant tout nécessaire de parler lentement. Mais pourquoi parler lentement est-il si important? Parce qu'il est révélateur d'une expérience fondamentale: l'expérience de la lecture, en particulier de cette seule et véritable lecture qu'est la lecture lente.

Cette préface arrive tard, mais non point trop tard: que représentent au fond cinq ou six années? Un livre comme celui-ci, un problème comme celui-ci ne sont pas pressés; et qui plus est, nous sommes tous deux amis du *lento*, moi aussi bien que mon livre. Ce n'est pas en vain qu'on a été philologue, on l'est peut-être encore, à savoir un maître de lente lecture: après tout, on écrit aussi lentement. En tout cas, cela ne fait pas seulement partie de mes habitudes, mais c'est aussi chez moi une question de goût – un goût perverse peut-être? – de ne plus rien écrire qui ne pousse au désespoir l'espèce de gens “pressés”. La philologie est en effet cet art vénérable qui exige avant tout une chose de ses adeptes: se mettre en réserve, se laisser du temps, apprendre à se taire, apprendre la lenteur, cet art d'orfèvre et de connaisseur du *mot*, qui a pour tâche d'accomplir jusqu'au bout un travail de finesse et d'attention et n'arrive au rien s'il n'y arrive *lento*. Or, c'est pour cette raison que cet art est plus que jamais requis. (M Vorrede 5; 34-5)

Contrairement à une certaine philosophie qui, en se laissant finalement conquérir par l'enthousiasme, devient une simple rhétorique de la lecture, la philologie est le meilleur antidote à toute rhétorique, précisément parce qu'elle est avant tout une expérience de la lecture. Les philologues sont *Meister des langsamen Lesens*, maîtres de la lecture lente.

Il s'agit évidemment, avant tout, d'un renversement de l'expérience ordinaire de la lecture. Dans l'expérience ordinaire, en effet, un bon texte est jugé comme un texte qui – comme on dit – peut être lu “d'une seule traite”. Les gens “pressés”, en effet, lorsqu'ils lisent un roman, ne cherchent qu'à savoir “comment il se termine” et lorsque ces mêmes personnes lisent de la philosophie, elles ne cherchent qu'à en extraire une

morale. Mais cela signifie précisément ne pas savoir lire ou, mieux encore, céder à une rhétorique de la lecture.

Comme l'enseignement de la littérature depuis Homère, l'*epos* se nourrit de la procrastination: l'auteur n'entend pas pousser le lecteur à "tourner la page", comme nous avons encore tendance à le dire, à lire à toute vitesse sans lire, dans le seul but d'aller "à l'essentiel". L'écrivain, depuis Homère, le narrateur par excellence, est celui qui sait faire durer la lecture (et peut-être désespérer les "gens pressés"). C'est évidemment le cas des archétypes de la littérature ancienne: le renvoi infini du retour à Ithaque, les *Mille et une nuits* où Shéhérazade repousse la mort, enfin la lenteur de lecture imposée par les constellations infinies des métaphores de la *Recherche* de Proust.

Peut-être influencé par ce même passage de la *Préface d'Aurore*, Pierre Hadot, dans son livre sur *Exercices spirituels et philosophie antique*, insiste sur la parenté entre la conversion philosophique et une certaine conversion dans la manière de lire (cf. Hadot 2002: 60-74). Dans sa célèbre étude sur les rapports entre les écoles philosophiques de l'Antiquité et les pratiques de vie, Hadot insiste sur le fait que parmi les exercices utiles pour parvenir à la bonne vie, c'est-à-dire à la réalisation et à l'amélioration de soi, figurait précisément l'exercice de la lecture. Contrairement à la rhétorique selon laquelle savoir lire signifie savoir déchiffrer une série de signes, l'expérience de la lecture enseigne que rien n'est plus difficile que d'apprendre à lire réellement. Si les exercices spirituels de l'Antiquité visent la *paideia* en tant qu'auto-éducation, rien n'est plus difficile que la lecture, précisément parce qu'apprendre la vraie manière de lire signifie aussi critiquer la rhétorique de la lecture hâtive. De même que le philosophe est, dans l'Antiquité, celui qui renverse les valeurs traditionnelles, au point de se tenir sur le fil ténu qui sépare le savoir du non-savoir, de même un exercice spirituel central consiste à apprendre à lire vraiment, malgré tous les dangers que comporte l'écriture, comme Socrate et Platon le savaient mieux que tous ceux qui sont venus après eux.

Nous passons notre vie à "lire", mais nous ne savons plus lire, c'est-à-dire nous arrêter, nous libérer de nos soucis, revenir à nous-mêmes, laisser de côté nos recherches de subtilité et d'originalité, méditer calmement, ruminer, laisser les textes nous parler. C'est un exercice spirituel, un des plus difficiles. "Les gens, disait Goethe, ne savent pas ce que cela coûte de temps et d'efforts pour apprendre à lire. Il m'a fallu quatre-vingts ans pour cela et je ne suis même pas capable de dire si j'ai réussi". (Hadot 2002: 73-4)

On devine aisément l'écho de Nietzsche dans ce passage de Hadot; non seulement à cause de la référence à l'une des *Conversations* de Goethe avec Johann Peter Eckermann (celle du 25 janvier 1830), qui est pour Nietzsche le plus beau texte en prose jamais écrit en allemand, "der Schatz der deutschen Prosa" (WS 109; 297), évoquée ici précisément pour une réflexion sur la difficulté de l'exercice de la lecture. L'écho de Nietzsche devient patent en vertu de la référence à la rumination qui, dans la *Préface* de la *Généalogie de la morale* (1887), est associée à l'expérience de la lecture. Comme on l'a suggéré (Gentili 2015: 144), la *ruminatio* correspond précisément à cette pratique conventuelle qui consiste à répéter les prières en parcourant les mots par le biais du mouvement des lèvres mais sans articuler leurs sons, comme pour nous rappeler que même la lecture la plus silencieuse a son propre rythme secret.

Avant même l'opération exégétique-herméneutique, en effet, il faut se concentrer sur le caractère concret de l'expérience de la lecture, difficile à vivre pour les hommes modernes, qui ne savent justement plus procéder lentement, comme les vaches le font avec leurs longs repas. Et c'est cet art de la lecture que les modernes ont perdu, comme le rappelait Nietzsche dans ses notes pour ses leçons de rhétorique (1874):

Toute la littérature antique est au contraire quelque chose d'artistique et de rhétorique, y compris la littérature romaine. Cela s'explique en dernière instance par le fait que ce qui, dans l'Antiquité. Est proprement la prose est de part en part un écho du *discours* oral et s'est formé selon ses lois, alors qu'il faut de plus en plus comprendre notre prose à partir de l'*écriture*, notre stylistique se donne à percevoir seulement à travers la *lecture*. Mais le lecteur et l'auditeur demandent chacun une forme d'exposition (*Darstellung*) absolument différente et pour cette raison la littérature de l'Antiquité fait pour nous "rhétorique": c'est-à-dire qu'elle s'adresse d'abord à l'oreille pour la séduire. Extraordinaire développement du sens rythmique chez les Grecs et les Romains, pour qui écouter la parole vive est l'occasion d'un formidable exercice continu. – La situation est ici analogue à celle de la poésie – nous connaissons des. Poètes "littéraires", les Grecs connaissaient une poésie authentique (*wirklich*) sans la médiation du livre. Nous sommes beaucoup plus décolorés et abstraits. (RL: 36)

Remarquons d'ailleurs qu'il ne s'agit pas seulement de la maîtrise de la lecture lente, *langsam*; Nietzsche se dit aussi l'ami "du *lento* (*des Lento*)" (M Vorrede 5; 35). Le fait qu'en plus de son homologue allemand, le terme apparaisse en italien signifie évidemment que Nietzsche se réfère ici au tempo de la musique. Du *larghissimo* à l'*adagietto*, en passant par

le *lento* proprement dit, les tempos de la lecture correspondent aux tempos les plus lents de la musique<sup>2</sup>.

Le mouvement de la lecture, d'avant en arrière, est synchronisé avec la progression du texte comme un mouvement musical avec ses parties, dont chacune exprime un des tempos lents. Il faut également noter qu'en allemand, le mouvement de la musique classique avec ses tempos (par exemple du prélude à la sarabande) est un *Satz*, le même terme signifiant "proposition". "Notre audacieuse méfiance" (M Vorrede 4; 33) ne s'arrête pas au flux naturel de l'enchaînement de la parole, qui prétendrait s'imposer comme si le lecteur n'avait qu'à glisser dessus, mais doit tendre l'oreille au rythme de ce flux et se mettre à l'unisson.

#### 4. Le rythme de la traduction. L'ombre de Schleiermacher, la langue allemande et la maîtrise du presto

Contrairement à l'idée que ce qui serait intraduisible serait des mots singuliers, comme Barbara Cassin a par exemple essayé de le montrer dans son *Dictionnaire des intraduisibles* (l'intraduisible est "ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire" [Cassin 2004: XVII]), le paragraphe 28 de *Par-delà bien et mal* fait une entrée en matière surprenante. Ce ne sont pas les mots, ni la syntaxe: "ce qui se traduit le plus mal d'une langue dans une autre, c'est le tempo de son style" (JGB 28; 78).

Nous avons maintenant les éléments pour deviner que c'est justement la chose la plus difficile à traduire qui est la plus importante. À la différence des anciens rhétoriciens de la traduction qui, traduisant mot à mot, colportaient le fait de la conquête sous la rhétorique de la fidélité au signe, le papillon *Augenblick* doit traduire le tempo de la parole: le *Satz* en tant que phrase et en tant que mesure musicale. Du *largo* au *prestissimo*, de l'*andante* au *vivace*.

Traduire le tempo n'est pas une opération irénique, car le plus beau des styles ne vient souvent pas de l'interpénétration entre la pensée et son habillage linguistique, mais de leur contraste. Le cas évoqué par Nietzsche est celui de l'*allegro* du *Prince*, dans lequel Machiavel allie la *grevitas* d'une pensée logique et dichotomique à une musicalité d'expression débridée, se révélant ainsi un artiste. Les tempos rapides – du *rapido* au *prestissimo* – sont ce que la culture et la sensibilité des Allemands

<sup>2</sup> Cf., sur ce point, l'aphorisme 376 du *Gai savoir*, consacré à l'importance *der langsamen Zeiten* pour la production et la fruition de l'art.

sont incapables de reproduire, et c'est pourquoi, même avec d'honnêtes intentions, de nombreuses traductions allemandes risquent d'être de véritables "falsifications (*Fälschungen*)", ou pire encore "ravalent l'originale à un niveau commun (*Vergemeinungen*)".

L'exception, dans ce panorama germanophone, c'est Lessing, qui a publié en 1760 une traduction allemande du théâtre de Diderot (*Das Theater Herrn Diderot*), exception parce que Nietzsche le considère comme un artiste: un acteur. Cependant, même la prose d'un Lessing ne pourrait imiter la gaieté de Machiavel. La grande poésie est en fait aussi de la grande musique, voire plus que de la musique, comme le montre le cas de Pétrone.

[Pétrone] plus que tout grand musicien jusqu'à présent, a été le maître du *presto*, dans ses inventions, ses intuitions, ses mots: – qu'importent en fin de compte tous les marécages de monde malade, méchant, et même du "monde antique", lorsqu'on a comme les pieds chaussés de vent (*hat die Füße eines Windes*), le vol et le souffle, le sarcasme libérateur d'un vent qui assainit tout en faisant tout *courir*! (JGB 28; 79)

Notons, à ce point, la constellation spéculative qui s'est construite autour de la traduction. Dans un premier temps, en effet, nous sommes partis des poètes latins, grossiers conquérants et traducteurs de signes, dépourvus du sens du temps historique (*die Zeit*); ensuite, nous nous sommes tournés vers un autre poète latin, qui lui avait le don de la musique, qui, plus que tout autre musicien, possède le sens du temps, désormais compris comme tempo musical (*das Tempo*); entre les deux extrêmes, nous sommes passés des philologues, maîtres de *lento*, à Pétrone, maître de *presto*.

Comme Babette Babich (2002: 176) l'observe pour l'écriture philosophique de Nietzsche en général, c'est précisément à travers ce parcours de lecture que "l'aphorisme peut – et doit – être lu contre lui-même". Si Nietzsche semblait initialement promouvoir la logique de la traduction comme domestication et conquête, il finit, en retournant son propre aphorisme contre lui-même, par promouvoir la logique de la traduction comme "décentrement" (Meschonnic 1972: 50).

Partant de l'idée d'une traduction qui ne serait qu'une traduction de signes, selon une fidélité qui risque toujours d'être infidèle (les traducteurs conquérants étaient en fait des traîtres), Nietzsche finit par mettre en place une poétique de la traduction, pour laquelle le défi le plus difficile, et pourtant toujours possible, est de traduire les différents et multiples tempos musicaux du langage, où le sens et son enveloppe sensible font corps, et où c'est bien l'expression qui est le lieu où la pensée trouve

sa consistance. Le traducteur doit être non seulement philologue, maître du *lento*, mais aussi poète et maître du *presto*.

Enfin, notons encore un autre renversement qui sous-tend la constellation par laquelle Nietzsche pense la traduction, dont la valeur est également critico-culturelle. Nietzsche, en effet, met en évidence toute l'ambivalence et le danger potentiel inhérents à l'opération de traduction. Comme nous l'avons vu, la traduction est précisément pour Nietzsche une opération dont les Allemands ne sont pas capables, quelque chose qui serait précisément étranger à l'esprit hégémonique allemand de l'époque.

En ce qui concerne le thème de la traduction, au paragraphe 28 d'*Aurore*, même la prose de Goethe, louée ailleurs comme la meilleure prose allemande, est décriée parce qu'elle est l'expression d'un "goût allemand" du "bon vieux temps", incompatible avec la maîtrise souple qu'exige la pratique de la traduction. Même la divinité tutélaire de Goethe, probablement évoquée par le titre du § 83 du *Gai savoir*, fait l'objet d'une critique radicale lorsqu'elle est mise à l'épreuve pratique de la traduction.

Nietzsche a vu qu'un fil conducteur entre penseurs, poètes et acteurs culturels d'orientations différentes et d'origines culturelles non homogènes résidait dans ce que l'on a déjà appelé un *Lust am Übersetzen* (Zeller 1982). De Goethe à Hölderlin, de Voß aux frères Schlegel et à Herder, de Humboldt à Schleiermacher, la traduction devient un véritable laboratoire de réflexion sur le statut de la langue, comme l'a montré Berman dans son ouvrage à succès *L'épreuve de l'étranger* (1984), où la culture de la traduction de l'Allemagne romantique est pensée comme l'expérience herméneutique par excellence.

Néanmoins, comme l'ont suggéré un certain nombre d'articles récents, ce laboratoire de traduction a également joué un rôle majeur dans le processus d'établissement de la nation allemande, voire de son nationalisme; c'est dans ce contexte que le texte présenté par Schleiermacher à l'Académie des sciences de Berlin en juin 1813, *Über die verschiedene Methoden des Übersetzens*, revêt une grande importance, un texte dans lequel on peut lire, entre autres:

Notre peuple, à cause de sa considération pour l'étranger (*wegen seiner Achtung für das Fremde*) et de sa nature médiatrice, paraît être destiné à réunir dans sa langue, avec les siens propres, tous les trésors de la science et de l'art étrangers, comme dans un grand ensemble historique au centre et au cœur de l'Europe, afin qu'avec l'aide de notre langue chacun puisse jouir de la beauté produite par les époques les plus diverses. (Schleiermacher 1999: 91)

La confrontation avec des cultures et des langues différentes devient le trésor qui, une fois traduit, présenterait le mieux les traits d'une identité culturelle nationale (sur ce débat, voir notamment Huyssen 1969; Senger 1971; Lefevre 1977; Forster 2010) ou, peut-être, d'une "*Deutschheit*" (Hrnjez 2021: 70). Dans la réception de cet aspect de la position de Schleiermacher, on peut trouver deux grandes axes d'interprétation: d'une part, la valorisation de la diffusion d'une méthode de *Verfremdung* dans la *Kulturschichte*; d'autre part, le signalement de la criticité d'une position qui pourrait être affectée par des prémisses compromises par l'idéologie. Dans le cadre de cette contribution, nous ne pouvons certes pas traiter de façon exhaustive la question, ni faire une lecture approfondie de *Über die verschiedene Methoden* (comme le fait, par exemple, Thouard 2015), mais il convient de rappeler que, si Schleiermacher ne privilégie pas une méthode assimilatrice, même dans la traduction *verfremdend*, ce qui s'ouvre à la culture d'autrui, c'est toujours *sa propre culture*. Comme le souligne Larisa Cercel (2011: 107), "*auch die Verfremdung findet innerhalb einer Kulturstatt: Der Leser der Übersetzung tritt nicht aus seiner Kultur heraus*".

Si ce point est important, c'est peut-être contre les risques que comporte cette culture de la traduction que Nietzsche s'adresse dans l'aphorisme 323 du premier appendice de *Humain, trop humain: Opinions et sentences mêlées* (1879), qui fait polémiquement allusion à l'essai à consonance nationaliste *Was ist Deutsch?* publié par Richard Wagner dans les *Bayreuther Blätter* (1878). Nietzsche critique ici tout essentialisme en matière de culture, qui, associée à une identité nationale, devient un "monument", croûte pétrifiée qui contredit le caractère constitutivement mouvant et évolutif de la vie culturelle. Pour Nietzsche, "être bon Allemand" signifie "se dégermaniser (*sich entdeutschen*)" (VM 323; 199), "se tourner vers ce qui est non allemand" (VM 323; 200), jusqu'à l'extrême limite où même le fait d'être un "bon Européen" n'est qu'une façon de signifier non pas un renforcement des identités culturelles supposées, mais la disparition de toutes les aspirations identitaires: *Selbstaufhebung*, comme le dit l'aphorisme 357 du *Gai savoir* (*Éléments pour le vieux problème: "qu'est-ce qui est allemand?"*).

On peut donc soupçonner que la scène de la traduction installée dans le § 83, et qui est subvertie par le § 28 de *Par-delà bien et mal*, en passant par la seconde introduction à *Aurore* grâce à l'écoute des philologues, maîtres du *lento*, entend construire une scène alternative, tout en faisant écho à l'écrit de Schleiermacher de 1813.



Les grossiers traducteurs-conquérants romains, qui écrasaient le faible vol du papillon au nom de l'actualité de leur culture, sont remplacés par l'idéal d'un traducteur qui, devant traduire à la limite Pétrone le maître du *presto*, doit devenir un maître du *passage* entre les multiples registres des tempos musicaux. Traduire est donc une expérience qui ne consiste pas à construire une culture nationale allemande, mais un "se dégermaniser" ce qui signifie aussi se débarrasser du voile de... Schleiermacher, le faiseur de voile et le faussaire, comme Nietzsche l'appelle dans *Ecce homo* (EH, WA 3), qui représente ici les philosophes allemands en général (cf. NL-1884, 26[445]) et dont les traductions risquent ainsi d'être des falsifications (sur ce point, Benne 2005: 104).

Nous avons vu, dans l'aphorisme 83, que sur la scène de la traduction, animée par le monologue des poètes conquérants, il y avait un personnage mineur, qui ne prenait pas la parole, et qui pourtant pouvait avoir un sens: le papillon, dont les ailes, une fois secouées, se rapproche de la mort, mais dont le cadavre peut être réanimé en insufflant de force une vie qui lui est étrangère.

Dans ce contexte, il peut être utile d'insister sur une métaphore qui, au paragraphe 28 de *Par-delà bien et mal*, semble faire écho à celle du papillon instant. Le poète maître du *presto* est défini par Nietzsche comme un être aux "pieds chaussés de vent" (JGB 28; 79). Mais, pour un lecteur d'Homère tel que Nietzsche, à qui pouvait-il bien penser en définissant ainsi le plus musical des poètes latins? Il ne pouvait que penser au personnage mythologique qui, dans l'*Iliade*, se caractérise précisément par le fait d'avoir "[les] pieds aussi prompt que le vent (ποδὴνεμος)"<sup>3</sup> (cf., par exemple: *Iliade* II, 786): Iris, la messagère des dieux, dont l'étymologie a déjà été rapprochée par Platon (*Cratyle*, 408 b) au verbe *eirein*: "dire, parler". Et si elle était le modèle du maître qui, en nous livrant des messages sans cesse renouvelés, sait orchestrer et restituer la pluralité des tempos du discours? Serait-elle, en effet, la nouvelle muse pour penser la traduction non pas comme une assimilation ou une conquête mais comme un passage, qui révèle la nature du dire précisément en traduisant le rythme, ce qui, comme l'ajoute Nietzsche au § 84 du *Gai savoir*, "produit une irrésistible envie de lâcher prise, de s'accorder"? (FW 84; 132).

À l'opposé d'Hermès, sous le signe duquel l'herméneutique et la pratique de la traduction de Schleiermacher se placeraient pour Nietzsche, nous aurions enfin une poétique et une philologie de la traduction qui se placent sous le signe de son contrepoint féminin et de sa divinité mineure:

<sup>3</sup> Traduction de R. Flacelière.

Iris aux pieds de vent, μετάργγελος qui, comme le dit Virgile (*Énéide* IV, 701), tire sa maîtrise *mille trahens varios adverso sole colores*.

## Bibliographie

Arrojo, R., *Philosophy and translation*, in Y. Gambier, L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins, 2010, vol. 1, pp. 247-51.

Arrojo, R., *Nietzsche*, in J. Piers Rawling, Ph. Wilson (eds.), *The Routledge handbook of translation and philosophy*, Abingdon, Routledge, 2019.

Babich, B.E., *Mousikē technē. The philosophical practice of music in Plato, Nietzsche and Heidegger*, in M. Verdicchio, R. Burch (eds.), *Between philosophy and poetry: writing, rhythm, history*, New York, Continuum, 2002, pp. 171-80.

Benne, Chr., *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, Berlin - New York, De Gruyter, 2005.

Benne, Chr., *Good cop, bad cop. Von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft*, in H. Heit, G. Abel, M. Brusotti (Hrsg.), *Nietzsches Wissenschaftsphilosophie*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2012, pp. 189-212.

Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Berman, A., *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

Cassin, B. (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Éditions du Seuil - Le petit Robert, 2004.

Cercel, L., *Das Verhältnis von Eigenem und Fremden in Schleiermachers Übersetzungstheorie*, in B. Kortlander, S. Singh (Hrsg.), *Das Fremde im Eigensten. Die Funktion von Übersetzung im Prozess der deutschen Nationenbildung*, Tübingen, Narr Verlag, 2011, pp. 95-111.

Forster, M., *After Herder. Philosophy of language in the German tradition*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2010.

Gentili, C., *Poesia, divinazione, menzogna. Friedrich Nietzsche sull'origine della poesia*, "Bollettino filosofico", 22 (2017), pp. 45-66.

Gentili, C., *Commento a F. Nietzsche, La gaia scienza*, a cura di Id., Torino, Einaudi, 2015.

Giordano, A., *Friedrich Nietzsche. L'arte del grande ritmo*, Milano, Contemplazioni, 2022.

Günther, F.F., *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, Berlin - New York, De Gruyter, 2008.

Hadot, P., *Exercices spirituels et philosophie antique*, Nouvelle édition revue et augmentée, Préface d'A.I. Davidson, Paris, Albin Michel, 2002.

Hrnjez, S., *Traduzione come concetto. Universalità, negatività, tempo*, Padova, Padova University Press, 2021.

Huyssen, A., *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung*, Zürich - Freiburg, Atlantis, 1969.

Large, D., *Nietzsche and/in/on translation*, "Journal of Nietzsche studies", 1 (2012), pp. 57-67.

Lefevere, A., *Translating literature: the German tradition from Luther to Rosenzweig*, Assen - Amsterdam, Van Gorcum, 1977.

Meschonnic, H., *Propositions pour une poétique de la traduction*, "Langages", 28 (1972), pp. 49-54.

Meschonnic, H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, 2. éd. revue et corrigée, Paris, Lagrasse - Verdier, 1990.

Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

Nietzsche, F., *Kritische Gesamtausgabe Werke*, hrsg. von G. Colli, M. Montinari, weitergeführt von V. Gerhardt, N. Miller, W. Müller-Lauter, K. Pestalozzi, Berlin - New York, De Gruyter, 1967 ss. [= KGW].

Nietzsche, F., *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli, M. Montinari, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999 [= KSA].

Nietzsche, F., *Aurore*, trad. E. Blondel, O. Hansen-Løve, T. Leydenbach, présentation de E. Blondel, Paris, Flammarion, 2012.

Nietzsche, F., *Généalogie de la morale*, traduction, introduction et notes de P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000.

Nietzsche, F., *Humain, trop humain*, présentation et traduction de P. Wotling, Paris, Flammarion, 2019.

Nietzsche, F., *Humain, trop humain II*, trad. E. Blondel, O. Hansen-Løve, T. Leydenbach, présentation de E. Blondel, Paris, Flammarion, 2019.

Nietzsche, F., *Le gai savoir*, présentation et traduction de P. Wotling, Paris, Flammarion, 2007.

Nietzsche, F., *Par-delà bien et mal*, présentation et traduction de P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000.

Nietzsche, F., *Rhétorique et langage*, textes traduits, présentés et annoté par Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, Chatou, Les éditions de la transparence, 2008 (= RL).

Schleiermacher, F.D.E., *Des différentes méthodes du traduire*, tr. fr. A. Berman, Chr. Berner, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Senger, A., *Deutsche Übersetzungstheorie im 18. Jahrhundert*, Bonn, Bouvier, 1971.

Thomas, F., *Goethe, penseur de la traduction*, in Chr. König, D. Thouard (dir.), *Goethe. Le seconde auteur*, Paris, Hermann, 2022, pp. 347-76.

Thouard, D., *Passer entre les langues*, in L. Cercel, A. Serban (eds.), *Schleiermacher and the question of translation*, Berlin - Boston, De Gruyter 2015, pp. 59-71.

Vandegrift Eldridge, H., *Towards a philosophy of rhythm: Nietzsche's conflicting rhythms*, "Journal of literary theory", 12/1 (2018), pp. 151-70.

Venuti, L., *The translator's invisibility. A history of translation. Second edition*, Oxon, Routledge, 2008.

Zeller, B. (Hrsg.), *Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-National-Museum Marbach am Neckar*, München, Deutsche Schillergesellschaft Marbach in Kommission bei Kösel-Verlag, 1982.

Zellini, S., „*Neue Form zu finden*“. *Sprache und Musik in Nietzsches frühen Schriften*, "Nietzscheforschung", 29 (2022), pp. 3-20.