

CHATEAUBRIAND TRADUCTEUR

De l'exil au « Paradis perdu »

Homme politique, infatigable voyageur, redoutable don Juan, écrivain — tour à tour essayiste, polémiste, romancier, biographe — ... le personnage aux mille facettes que fut Chateaubriand n'a pas fini de nous étonner : si sa traduction du grand poème de Milton, *Paradise Lost*, précédée de l'*Essai sur la littérature anglaise* connut quelque retentissement en France et dans toute l'Europe — rappelons-nous l'accueil enthousiaste de Pouchkine dès sa publication en 1836 —, il est cependant méconnu que son activité de traduction ne s'est pas limitée là et que ce grand auteur a produit, dans la première partie de sa vie (*grosso modo* avant le tournant du siècle), un certain nombre de traductions, fragmentaires pour les unes, suivies pour les autres, de divers auteurs. Attardons-nous quelque peu sur cette première production si peu connue : très tôt et durant toute sa vie, Chateaubriand a traduit des vers, des phrases, des passages, depuis des langues variées : grec, latin, anglais, italien, espagnol... et l'on en conserve des traces dans les vers et les citations qui émaillent chacun de ses grands ouvrages⁽¹⁾. Chateaubriand se présente lui-même, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* en particulier, comme un traducteur dès sa jeunesse : ainsi il nous dit, en rappelant les jours passés avec Lucile à Combourg et en décrivant leurs occupations : « Guidés par notre instinct, nous traduisîmes les plus beaux et les plus tristes passages de Job et de Lucrèce sur la vie⁽²⁾. » Cela se passait entre l'été 1783 et la fin 1784. Plus loin, nous découvrons l'emploi du temps du jeune sous-lieutenant à Paris, vers 1787 : « Je me levais à six heures ; je passais au manège ; je déjeunais. J'avais heureusement alors la rage du grec : je traduisais l'*Odyssee* et la *Cyropédie* jusqu'à deux heures, en entremêlant mon travail d'études historiques⁽³⁾. »

(1) Bien sûr, Chateaubriand a pu utiliser des textes en version déjà traduite, mais nous sommes persuadée qu'une bonne partie de ses sources est en langue originale.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. de M. Levaillant et G. Moulinier [1946-1948], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, Première partie, livre troisième, chap. 8, t. I, p. 89.

(3) *Idem*, Première partie, livre quatrième, chap. 8, t. I, p. 124.

La Bibliothèque Nationale détient d'ailleurs encore, sous le titre *Homeri Opera... graece et latine*, le « Texte grec et la traduction latine des chants IX à XII de l'*Illiade* [p. 199-300 de l'édition complète], interfolié de pages blanches avec des notes et des essais de traduction de la main de Chateaubriand⁽¹⁾ ».

Mais c'est surtout lors de l'exil en Angleterre (entre mai 1793 et mai 1800) que Chateaubriand s'adonne à la traduction ; il nous dit par exemple dans sa « Préface » aux contes ossianiques : « Lorsqu'en 1793 la révolution me jeta en Angleterre, j'étais grand partisan du Barde écossais. [...] Dans l'ardeur de mon admiration et de mon zèle, tout malade et tout occupé que j'étais, je traduisis quelques productions *ossianiques* de John Smith. [...] J'avais traduit Smith presque en entier⁽²⁾. » La traduction, qui n'était jusqu'alors qu'un passe-temps d'adolescent, devient pour Chateaubriand une activité quasi professionnelle car nécessaire, une *Brotübersetzung* (traduction alimentaire). Les *Mémoires d'Outre-Tombe* relatent ainsi le « sauvetage » de l'émigré par Peltier qui lui « procure des traductions » en juillet 1793 : « Mes trente louis, déjà fort écornés, ne pouvaient aller bien loin, et [...] il me fallait supporter la détresse commune de l'émigration. [...] Je parlai [à Pelletier] de mon plan de *l'Essai* ; il l'approuva fort [...]. [...] Mon Gil Blas [Pelletier...] me conduisit chez l'imprimeur Baylis, où il me loue sans façon une chambre, au prix d'une guinée par mois. J'étais en face de mon avenir doré ; mais le présent, sur quelle planche le traverser ? Pelletier me procura des traductions du latin et de l'anglais ; je travaillais le jour à ces traductions, la nuit à *l'Essai historique*⁽³⁾. » La correspondance révèle mieux encore la situation de l'écrivain qui, poussé par la nécessité, propose ses services à la feuille : « Fauche voudrait-il faire des arrangements avec moi pour des traductions ? Je lui propose de traduire à sa volonté un ouvrage quelconque, soit histoire, science ou roman à tant la feuille. Je puis également lui traduire du grec, du latin, de l'italien et de l'anglais. [...] je suis pressé par les circonstances et je songe à partir pour les Indes si je ne trouve un moyen prompt d'existence⁽⁴⁾. » Il est remarquable de voir que c'est le même motif qui poussera Chateaubriand devenu vieux à traduire Milton : « Lorsqu'au commencement de ma vie, l'Angleterre m'offrit un refuge, je traduisis quelques vers de Milton pour subvenir

(1) Cote Smith. Lescouëf. 135.

(2) « Préface » rédigée en 1826, in *Mélanges et poésies, Œuvres complètes*, Ladvocat, 1828, t. XXII, p. II-III.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, op. cit., Première partie, livre dixième, chap. 5, t. I, p. 352-354. Nous conservons l'orthographe de Chateaubriand même quand elle est fantaisiste (par exemple « Pelletier » pour « Peltier »).

(4) Lettre n° 38, 5 avril 1799, in *Correspondance générale*, texte établi et annoté par B. d'Andlau, P. Christophorov et P. Riberette, Paris, Gallimard, 1977-1986, t. I, p. 89-90.

aux besoins de l'exil ; aujourd'hui, rentré dans ma patrie, approchant de la fin de ma carrière, j'ai encore recours au poète d'Éden. [...] Je viens me rasseoir à la table de mon hôte ; [Milton] m'aura nourri jeune et vieux⁽¹⁾. »

De l'activité de traduction de Chateaubriand en exil, il nous reste un ensemble de productions encore mal connu, aux contours difficiles à cerner. Certains morceaux demandent encore une authentification, comme cette « Traduction d'un morceau de poésie anglaise » dans la *Gazette de l'île de Jersey*, 18 mai 1793, p. 77-78, qui d'après Christophorov est de la plume de Chateaubriand. Le texte original d'après lequel elle aurait été traduite n'a malheureusement pas été retrouvé, mais Christophorov voit « dans le mouvement de la phrase de ce morceau un je ne sais quoi qui pourrait faire penser au style du grand écrivain⁽²⁾ ». Parmi les textes qui sont indubitablement de la main de Chateaubriand, l'on relève généralement « Les Tombeaux champêtres » publiés le 11 décembre 1797 dans le *Paris* de Peltier ; il s'agit en fait non d'une traduction mais d'une imitation de l'élegie de Gray *Elegy written in a Country Church Yard*. De la production de l'exil, il nous reste également des traductions fragmentaires, comme les passages inclus dans l'*Essai sur la littérature anglaise* (publié en mars 1797) ou bien les fragments du *Paradis perdu* insérés dans l'argumentation du *Génie du christianisme*, dont la date de publication (avril 1802) laisse à penser qu'ils ont pu être rédigés en Angleterre. Des extraits plus longs se trouvent dans une série d'articles intitulée *Essai sur la littérature anglaise par le citoyen Chateaubriand* parue dans le *Mercure de France* entre le 5 avril et le 11 septembre 1802, mais dont nous estimons qu'elle fut composée pour partie au moins en Angleterre avant le retour d'exil. Ces articles nous présentent successivement quatre auteurs — Young, Shakespeare, Beattie et Mackenzie —, celui sur Beattie se composant presque exclusivement d'une traduction du premier chant du *Minstrel*. Enfin, nous disposons de la traduction des contes ossianiques de Smith dont parle Chateaubriand « *Dargo, Duthona, Gaul*, Poèmes traduits du gallique en anglais par John Smith⁽³⁾ », traduction suivie publiée en 1828 mais indubitablement effectuée en Angleterre.

La diversité de cette production (genres variés, fragments ou textes plus longs, publication en revue, insertion dans des œuvres importantes ou collation dans des *Œuvres complètes*) ne doit pas faire oublier ce

(1) *Essai sur la littérature anglaise*, Cinquième partie, « Milton », Paris, Furne et Gosselin, 1836, t. II, p. 400.

(2) Cette « traduction d'un morceau de poésie anglaise » est intégralement citée par P. Christophorov, *Sur les pas de Chateaubriand en exil*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, p. 28-29.

(3) « *Dargo, Duthona, Gaul*, Poèmes traduits du gallique en anglais par John Smith », in *Mélanges et Poésies, op. cit.*, p. 15-76.

qui fait son unité, unité linguistique et surtout unité temporelle (puisque toutes ces traductions furent rédigées entre 1793 et 1802 — date de publication du dernier article du *Mercure*). De cette unité temporelle découle, et c'est ce qui est intéressant pour nous, une unité de mode de traduction : toutes ces traductions reflètent une certaine pratique de la traduction par Chateaubriand, assortie d'une certaine pensée de la traduction, à ce moment de son activité littéraire. Or, si la traduction du *Paradis perdu*, quelque trente-quatre ans plus tard, fut entreprise pour la même raison que celles de l'exil, la pratique et la théorie de traduction de Chateaubriand, en revanche, ont très fortement évolué. Une facette nouvelle de l'écrivain — Chateaubriand traducteur dès sa jeunesse — s'est dévoilée ; nous aimerions ici nous pencher sur cet aspect du personnage et montrer qu'il n'est pas uniforme, en regardant successivement une traduction de l'exil puis un fragment de la traduction de la vieillesse pour les comparer et mesurer l'évolution qui s'est produite.

Dans la première moitié de sa carrière, Chateaubriand ne considère pas la traduction comme un but en soi mais comme un travail destiné à lui assurer sa subsistance ou comme une activité utilitaire, une nécessité lui permettant d'appuyer ses argumentations en citant des textes dont le lecteur ne dispose pas et dont il ne comprend pas forcément la langue originale. Aussi Chateaubriand ne développe pas de théorie de traduction à proprement parler, de système cohérent ; seules quelques remarques éparpillées çà et là peuvent nous aider à saisir sa pensée sur son activité de traducteur. D'une part, il considère les traductions avec une méfiance certaine, voire une hostilité ouverte ; ainsi, dans l'article du *Mercure* sur Shakespeare, il écrit : « Pour peu que l'on continue en France à étudier les idiomes étrangers, et à nous inonder de traductions, notre langue perdra bientôt cette fleur native et ces gallicismes, qui faisaient son génie et sa grâce⁽¹⁾. » La remarque est assez surprenante de la part de quelqu'un qui écrit une série d'articles sur des auteurs étrangers, assortis de traductions, et qui (de nombreuses années plus tard il est vrai) traduira l'intégralité du *Paradis perdu* ! D'autre part, sa conception de la traduction n'inclut aucunement les notions d'exactitude et de littéralité ; en présentant ses traductions de Smith, il affirme « J'ai fait disparaître les redites et les obscurités du texte anglais : ces chants qui sortent les uns des autres, ces histoires qui se placent comme des parenthèses dans des histoires, ces lacunes supposées d'un manuscrit inventé peuvent avoir leur mérite chez nos voisins ; mais nous voulons

(1) « Shakespeare », in *Mercure de France*, t. VIII, p. 427-428.

en France des choses *qui se conçoivent bien et qui s'énoncent clairement*. [...] Quant à moi, je l'avoue, le vague et le ténébreux me sont antipathiques⁽¹⁾. » Faire « disparaître les redites et les obscurités », clarifier le « vague et le ténébreux » ... la position de Chateaubriand est claire, et tout à fait conforme à celle des gens de lettres de son époque. Le temps des « belles infidèles » est loin d'être révolu.

Qu'en est-il alors de sa pratique de traduction ? Pour illustrer les constantes qui se retrouvent dans toutes ses traductions de la période, nous avons choisi la fin du conte ossianique *Dargo*. Il s'agit de la complainte de Crimoïna qui croit son mari Dargo tué, et du récit de sa mort⁽²⁾ :

"My sun on Morven is set, and the darkness of death dwells around me. My sun shone, how bright! in the morning; its beams it shed around me, in all its smiling beauty. But ere evening it is set, to rise no more; and leaves me in one cold, eternal night. Alas, my Dargo! Why art thou so soon set? Why is thy late-smiling face o'er-cast with so thick a cloud? Why is thy warm heart so soon grown cold, and thy tongue of music grown so mute! — Thy hand, which so lately shook the spear in the battle's front, there lies cold and stiff. [...]"

We heard the faltering of her voice: we heard the faint note dying in her hand. We raised Dargo from his place. But it was too late. Crimoïna was no more. The harp dropped from her hand. Her soul she breathed out in the song. She fell beside her Dargo.

He raised her tomb, with Crimora, on the shore; and bath prepared the gray stones for his own in the same place.

« Le soleil de Morven est couché pour moi. Il brilla pour moi, ce soleil, dans la nuit de mes premiers malheurs, au défaut du soleil de ma patrie : mais il vient de disparaître à son tour ; il me laisse dans une ombre éternelle.

Dargo, pourquoi t'es-tu retiré si vite ? Pourquoi ce cœur brûlant s'est-il glacé ? Ta voix mélodieuse est-elle muette ? Ta main, qui naguère maniait la lance à la tête des guerriers, ne peut plus rien tenir. [...] »

Le chant de Crimoïna allait en s'affaiblissant à mesure qu'il approchait de sa fin ; par degrés s'éteignait la voix de l'étrangère : l'instrument échappa aux bras d'albâtre de la fille de Lochlin. Dargo se lève : il était trop tard ! l'âme de Crimoïna avait fui sur les sons de la harpe. Dargo creusa la tombe de son épouse auprès de celle d'Evella, et prépara pour lui-même la pierre du sommeil.

D'emblée, l'on remarque que la traduction n'est ni littérale ni exacte. Chateaubriand pratique des ajouts (par exemple « dans la nuit de mes premiers malheurs »), des suppressions (comme *and the darkness of*

(1) « Préface », in *Mélanges et Poésies*, op. cit., p. IV.

(2) Nous citons l'anglais d'après John Smith, *Galic Antiquities: consisting of a History of the Druids particularly of those of Caledonia; a Dissertation on the Authenticity of the Poems of Ossian; and a collection of Ancient Poems, Translated from the Galic of Ulin, Ossian, Onan etc.*, Edinburgh, T. Cadell (London) and C. Elliot (Edinburgh), 1780, p. 149-150, et le français d'après « *Dargo, Duthona, Gaul*, Poèmes traduits du gallique en anglais par John Smith », in *Mélanges et Poésies*, op. cit., p. 31-32.

death dwells around me), des déplacements (la proposition « l'instrument échappa... » apparaît plus tôt). Les modifications non motivées (non exigées par la syntaxe) sont nombreuses et affectent les paragraphes (création ou fusion de paragraphes), la ponctuation, ou encore les répétitions de termes ou de structures qui ne sont pas conservées : ainsi, le premier paragraphe se construit autour de nombreuses répétitions (anaphore de *My sun* et de *Why*, reprises de *so soon*, *so soon grown* et *grown*) que Chateaubriand ne reproduit pas. L'on peut reprendre ici les termes de Meschonnic commentant les traductions de Celan : « omissions », « rajouts », « déplacements immotivés », « non-consistance » (le même parfois traduit, parfois non traduit), « non-concordance » (« ainsi à un *texte* se substitue un *énoncé* »), « le marqué pour du non-marqué...⁽¹⁾ »

La traduction se caractérise donc globalement par la non littéralité et l'inexactitude, le non respect de la lettre du texte ; mais ces modifications ont-elles un sens, convergent-elles vers une modification globale de l'original ? Si certaines semblent certes être de simples transformations gratuites, sans logique, sans cohérence, la plupart sont régies par un désir, conscient ou non d'ailleurs, du traducteur, de modifier l'original dans certains de ses aspects, d'en transformer la teneur, l'accent, la tonalité. La première tendance des modifications subies par le texte est sa clarification par le traducteur, qui l'annonçait d'ailleurs dans sa « Préface » : « J'ai fait disparaître les redites et les obscurités du texte anglais⁽²⁾. » Ainsi quand Chateaubriand ajoute « au défaut du soleil de ma patrie », « l'étrangère », « de son épouse », c'est bien pour expliciter le texte de Smith, pour rappeler au lecteur la situation de Crimoïna. La traduction modifie également la tonalité de l'original, en en atténuant le caractère pathétique : l'exclamation *how bright! in the morning* qui rompt la continuité de la phrase, l'interjection *Alas*, la répétition insistante et douloureuse de *we heard*, autant d'éléments qui suscitaient l'émotion et la pitié du lecteur, sont supprimés dans une traduction plus neutre et plus froide.

Le texte est en outre « littérisé », au sens défini par Meschonnic : « La *poétisation* (ou *littérisation*), choix d'éléments décoratifs selon l'écriture collective d'une société donnée à un moment donné⁽³⁾. » Ainsi le prénom *Crimora* est remplacé par « Evella » aux sonorités plus harmonieuses, le lexique est plus noble (comme « les bras d'albâtre » pour le simple *ber hand*), la sobriété des propos du narrateur narrant la fin

(1) H. Meschonnic, « Poétique de la traduction », in *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, Le Chemin, 1973, p. 390sqq.

(2) « Préface », in *Mélanges et Poésies*, op. cit., p. IV.

(3) H. Meschonnic, « Poétique de la traduction », in *Pour la poétique II*, op. cit., p. 315.

de Crimoïna par des propositions à la structure fort simple, cède la place à un ensemble syntaxiquement complexe qui supprime les répétitions sans doute jugées trop lourdes (notons que les changements de points de repère dans la traduction — successivement « le chant », « la voix » et « Dargo » — là où l'anglais conserve pour point de repère unique un sujet animé (*we*) sont typiques du français, comme le révèlent les études de la linguistique comparée)⁽¹⁾.

La traduction supprime également le pittoresque du texte original : ainsi elle transforme les termes *He raised her tomb* (« il éleva sa tombe », expression qui renvoie au tumulus), qui donnaient sa couleur locale au texte, en « Dargo creusa la tombe », qui fait référence à une autre réalité métalinguistique. Elle annule ou affaiblit tout ce qui fait *image* dans l'original, tout ce qui se donne à voir de façon précise et concrète, l'image au sens d'élément visuel et pictural. Relevons la suppression de la notation géographique *on the shore*, la transformation de la notation descriptive (*the gray stones*) en qualification abstraite (« la pierre du sommeil »), l'élimination des termes se référant de façon trop crue au corps (*tongue*) ou à la mort dans sa réalité macabre (*She fell beside her Dargo* est supprimé, *there lies cold and stiff* est adouci en « ne peut plus rien tenir »). De façon quasi systématique, les détails qui heurtent ainsi le « bon goût » français et qui ne respectent pas son souci des bienséances disparaissent ou sont modifiés. Enfin, la traduction supprime ou affaiblit les images de l'original au sens rhétorique du terme, tout ce qui fait image par les procédés de l'analogie et la substitution. Ainsi la métaphore s'appliquant au visage de Dargo *o'ercast with so thick a cloud* disparaît et la comparaison implicite de Dargo au soleil est supprimée : de fait, face à la répétition du terme *set*, utilisé pour le soleil et pour le héros Dargo, Chateaubriand choisit d'abord « Le soleil de Morven est couché » puis « Dargo, pourquoi t'es-tu retiré si vite ? », éliminant alors le lien qui faisait de Dargo le soleil de son épouse Crimoïna. De même, les images fortes de Smith sont affadies : l'image très frappante et fruste *Why is [...] thy tongue of music grown so mute* (qui signifie littéralement « Pourquoi ta langue est-elle devenue si muette de musique ? ») est banalisée en « Ta voix mélodieuse est-elle muette ? », ou encore *Her soul she breathed out in the song* (que l'on pourrait presque traduire par « Elle expira son âme dans son chant ») devient « l'âme de Crimoïna avait fui sur les sons de la harpe ».

(1) Voir J. Guillemin-Flescher, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais, Problèmes de traduction*, [1981], Paris, Ophrys, 1993, xi-549 p., en particulier le ch. 4 « Repérage et détermination », p. 153-180.

Quand Chateaubriand publie le *Paradis perdu*, chez Gosselin et Furne, il a soixante-huit ans, il est à nouveau dans la misère après avoir connu la richesse et la gloire au cours d'une des vies les plus remplies qui soit. Les vicissitudes ont transformé l'homme, elles ont également transformé le traducteur, à commencer par sa pensée sur la traduction. Chateaubriand a désormais un système, si peu développé soit-il, un « projet de traduction » selon l'expression de Berman⁽¹⁾, qu'il expose dans deux textes en particulier : l'« Avertissement » à l'*Essai sur la littérature anglaise*⁽²⁾ et les « Remarques »⁽³⁾ qui précèdent sa traduction. Son principe gouverneur est celui de la littéralité : « C'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot⁽⁴⁾ », « une traduction interlinéaire serait la perfection du genre », « tout m'a paru sacré dans le texte, parenthèses, points, virgules⁽⁵⁾ », écrit-il. La littéralité permet au lecteur de « pénétr[er] dans le génie de la langue anglaise », elle « est ce qu'il y a de mieux pour faire connaître un auteur tel que Milton⁽⁶⁾ ». Chateaubriand assume ce choix aux dépens de l'élégance et de la clarté, « aux dépens de la syntaxe⁽⁷⁾ ». Dans ces courts textes introducteurs, il analyse le style de Milton pour montrer que cette écriture détermine un type de traduction ; il insiste sur l'altérité de la langue de *Paradise Lost* qui conditionne l'étrangeté de la traduction. Il reste muet en revanche sur la prosodie de Milton et sur son choix d'une traduction en prose ; étrange non-dit, lourd silence pour ce choix pourtant fondamental. Nous sommes en tout cas fort loin de la conception de la traduction comme rivale de son modèle — « un traducteur n'a droit à aucune gloire ; il faut seulement qu'il montre qu'il a été patient, docile et laborieux » estime Chateaubriand⁽⁸⁾ — et ce sont les notions d'effacement, d'humilité, voire d'asservissement du traducteur qui dominent. S'il faut bien s'être prudent et vérifier, mesurer au texte toutes ces déclarations de Chateaubriand, ce que nous ferons à l'instant, l'évolution par rapport aux principes gouvernant les premières traductions est néanmoins extraordinaire et nous promet une pratique de traduction résolument différente.

(1) A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1995, p. 122.

(2) « Avertissement » à l'*Essai sur la littérature anglaise*, *op. cit.*, t. I, p. 3-18.

(3) « Remarques » de Chateaubriand sur la traduction, in *Le Paradis perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand, éd. C. Mouchard, Paris, Belin, Collection « Littérature et politique », 1990, p. 99-113.

(4) *Idem*, p. 101.

(5) « Avertissement » à l'*Essai sur la littérature anglaise*, *op. cit.*, p. 8 et 15.

(6) « Remarques », *op. cit.*, p. 103-104.

(7) *Idem*, p. 104.

(8) *Idem*, p. 112.

Sur les quelques 11 000 vers qui composent le *Paradis perdu* les exemples ne manquent pas. Dans le passage que nous proposons ici, tiré du livre IX, livre de la tentation et de la chute, le narrateur omniscient intervient dans le récit pour prédire la chute en une exclamation à l'adresse d'Ève ; il reprend ensuite le fil de la narration pour présenter Satan qui, « sous l'apparence d'un simple serpent », approche Ève pour la tenter, ravi de la trouver seule⁽¹⁾ :

*O much deceived, much failing, hapless Eve,
Of thy presumed return! Event perverse!
Thou never from that hour in Paradise
Found'st either sweet repast, or sound repose;
Such ambush hid among sweet flowers and shades
Waited with hellish rancour imminent
To intercept thy way, or send thee back
Despoiled of innocence, of faith, of bliss. (v. 404-411)
[...]*

*In bower and field he sought, where any tuft
Of grove or garden-plot more pleasant lay,
Their tendance or plantation for delight,
By fountain or by shady rivulet
He sought them both, but wished his hap might find
Eve separate, he wished, but not with hope
Of what so seldom chanced, when to his wish,
Beyond his hope, Eve separate he spies,
Veiled in a cloud of fragrance, where she stood,
Half spied, so thick the roses bushing round
About her glowed, oft stooping to support
Each flower of slender stalk, whose head though gay
Carnation, purple, azure, or specked with gold,
Hung drooping unsustained, them she upstays
Gently with myrtle band, mindless the while,
Her self, though fairest unsupported flower,
From her best prop so far, and storm so nigh. (v. 417-433)*

Oh ! combien déçue, combien trompée, malheureuse Ève, sur ton retour présumé ! événement pervers ! à compter de cette heure, jamais tu ne trouveras dans le paradis ni doux repas ni profond repos ! une embûche est dressée parmi ces fleurs et ces ombrages ; tu es attendue par une rancune infernale qui menace d'intercepter ton chemin, ou de te renvoyer dépouillée d'innocence, de fidélité, de bonheur !...

[...] Il cherche dans le bocage et dans la prairie, là où quelque bouquet de bois, quelque partie de jardin, objet de leur soin ou de leur plantation, se montrent plus agréables pour leurs délices ; au bord d'une fontaine ou d'un petit ruisseau ombragé, il les cherche tous deux ; mais il désirerait que son destin pût rencontrer Ève séparée d'Adam ; il le désirait, mais non avec l'espérance de ce qui arrivait si rarement, quand, selon son désir et contre

(1) Nous citons l'anglais d'après John Milton, *Paradise Lost* [1968], éd. A. Fowler, London et New York, Longman, 1992 et le français d'après *Le Paradis perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand, *op. cit.*

son espérance, il découvre Ève seule, voilée d'un nuage de parfums, là, où elle se tenait à demi aperçue, tant les roses épaisses et touffues rougissaient autour d'elle ; souvent elle se baissait pour relever les fleurs d'une faible tige, dont la tête, quoique d'une vive carnation, empourprée, azurée ou marquetée d'or, pendait sans support ; elle les redressait gracieusement avec un lien de myrte, sans songer qu'elle-même, la fleur la plus belle, était non soutenue, son meilleur appui si loin, la tempête si proche.

La première constatation qui s'impose est bien sûr celle de l'effort de littéralité. Il ne s'agit cependant pas d'une littéralité absolue, de ce calque « à la vitre » dont parle le traducteur⁽¹⁾. Chateaubriand pratique quelques suppressions, ajouts et inexactitudes. La ponctuation est modifiée et surtout renforcée⁽²⁾. Surtout, sa traduction des répétitions de Milton n'est pas cohérente, puisqu'il ne les rend pas systématiquement par des répétitions en français : ainsi, la répétition de *sweet* (v. 407-408) n'est pas conservée (elle permettait à Milton d'entrelacer intimement Satan et les délices de l'Eden, insistant alors sur la subtilité de la tentation), *hap* est d'abord rendu par « malheureuse » (*hapless*, v. 404) puis par « destin » (v. 421), alors que ce choix sémantique montrait la conception du monde de Satan, pour qui les événements ne peuvent se produire que par nécessité ou par hasard, et non du fait de la providence divine ; citons enfin *bower* traduit par « bocage » (au sens de « petit bois », v. 417) alors que ce mot est riche de sa signification du livre IV où il est le « berceau béni » de la « nuit de noces » d'Adam et Ève (*blissful bower*, IV, v. 690). Chateaubriand ne conserve donc pas au texte la cohérence, la cohésion extrême qui lui sont conférées par les répétitions, d'un vers ou d'un livre à l'autre. Cependant les modifications de l'original, les manquements à la règle de la littéralité sont fort peu nombreux et l'ensemble de la traduction se caractérise bien par un effort de fidélité à la lettre du texte. Relevons le respect de certains réseaux de sonorités (« ni doux repas ni profond repos » pour *sweet repast or sound repose*, v. 407), du lexique jusque dans son étymologie (« dépouillée » avec le même préfixe privatif que *despoiled*, v. 411), ou les procédés de compensation : ainsi, s'il ne conserve pas la personification de *ambush*, il personnifie en revanche la « rancune infernale » (v. 408 et 409).

Nous voyons donc que cette traduction ne présente pas la simplicité de celles de la jeunesse, ne se laisse pas caractériser aussi facilement : elle est traversée par des tensions, des courants contraires (désir de littéralité certain mais non absolu), et c'est sur ces tensions que nous désirons maintenant nous pencher. La traduction conserve certes l'obscurité

(1) « Remarques », *op. cit.*, p. 103.

(2) Cette transformation de la ponctuation modifie nettement l'allure générale du poème, mais l'analyse doit être prudente, dans la mesure où la ponctuation varie fortement d'une édition à l'autre.

de l'original — « quand l'obscurité a été invincible, je l'ai laissée ; à travers cette obscurité on sentira encore le dieu » dit Chateaubriand⁽¹⁾ —, mais est à la fois tentée par la clarification du poème de Milton. De fait, certains passages restent obscurs, comme les termes « intercepter ton chemin » (v. 410), mais l'original est cependant souvent clarifié par la suppression des inversions et le rétablissement de l'ordre logique (« Il cherche dans le bocage et dans la prairie », sans l'antéposition du complément de lieu, v. 417 ou « elle les redressait » sans l'antéposition du complément d'objet, v. 430) et par des ajouts et modifications explicites et clarifiant le texte si elliptique de Milton : ce qui n'était chez Milton qu'un participe, inséré dans la longue phrase sur Ève (*oft stooping...*), devient chez Chateaubriand une proposition à part entière, avec un sujet et un verbe conjugué, coupée du reste de la phrase par le point-virgule « ; souvent elle se baissait... » (v. 427sqq). De même Chateaubriand cherche souvent à ordonner le texte de façon plus satisfaisante pour un esprit français : grâce à quelques répétitions et à la modification de l'ordre des mots, la structure de « quelque bouquet de bois, quelque partie de jardin, objet de leur soin ou de leur plantation » devient beaucoup plus symétrique et logique que celle des vers anglais correspondants (v. 417-419). Il unifie également les temps de la phrase finale, choisissant le présent pour la première moitié qui concerne Satan et l'imparfait pour la fin qui décrit Ève, alors que Milton insère des actions au présent dans une narration globalement au passé. Si la traduction est souvent plus claire, plus ordonnée, plus unifiée, plus harmonieuse, toutefois elle ne littérarise pas l'original. Une autre tension se fait jour lorsqu'il s'agit de rendre les ambiguïtés issues de la polysémie ou de la subtilité de la syntaxe de Milton : dans la traduction comme dans l'original, on a d'abord l'impression que le parfum des fleurs est matériel, le voile et le « nuage » rendent l'odeur des roses visible, ils cachent Ève à demi (« il découvre Ève seule, voilée d'un nuage de parfums, là, où elle se tenait à demi aperçue », v. 424-426) jusqu'à ce que la suite de la phrase nous apprenne que ce sont les roses elles-mêmes qui dissimulent Ève (« tant les roses épaisses et touffues rougissaient autour d'elle »). Cette incertitude produite par la syntaxe de Milton, ce *flicker of hesitation* selon les termes de Ricks⁽²⁾, est subtilement conservée par Chateaubriand. Plus haut en revanche, en explicitant *for delight* en « pour leurs délices » (v. 419), il supprime un des sens de la formule qui laisse entendre que les délices du jardin d'Eden ne sont pas seulement réservés à Adam et Ève mais peuvent également tenter Satan que

(1) « Remarques », *op. cit.*, p. 103.

(2) Sur le *flicker of hesitation* (« léger instant d'hésitation ») et sur la matérialité des odeurs, voir l'excellente analyse de C. Ricks, *Milton's Grand Style*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 81-102 (surtout p. 94-96).

Milton présente comme jaloux de leur bonheur. Une autre tension de la traduction provient du traitement inégal de la concision du texte de Milton, de son caractère elliptique, de son extraordinaire compacité et densité. De ces quatre vers admirables qui tissent un étroit réseau sonore, rythmique, lexical et syntaxique, à l'image du piège formé par les ondulations et les entrelacs du serpent autour d'Ève, Chateaubriand ne conserve pas toutes les répétitions, ne rend pas l'unité du champ sémantique entre *hap* et *chanced* (« hasard » serait plus juste que « destin », et correspondrait mieux à la vision du monde de Satan⁽¹⁾, et « arrivait » est insuffisant pour traduire *chanced*, v. 421-424). La traduction est plus longue du fait des ajouts d'explicitation (pronoms sujets et compléments) et des différences entre les langues naturelles : ainsi, « désirer » et « espérance » sont plus longs que leurs équivalents anglais *wish* et *hope* et le français exige des « ce que » et des « que » explétifs. En revanche, Chateaubriand conserve bien le jeu de sonorités entre « destin » et « désir » correspondant à *hap/hope*, l'étrangeté de la personnification d'une abstraction (« ...que son destin pût rencontrer Ève ») et la plupart des répétitions et quasi-répétitions.

Si cette traduction se présente donc à nous comme rebelle à une tentative de caractérisation rigide du fait des tensions qui la traversent, il est en revanche un de ses aspects qu'il est facile d'identifier, celui de l'emploi de la prose. Le choix entre le vers et la prose se pose de façon cruciale à tout traducteur de poésie ; il ne saurait être question ici d'en traiter de façon approfondie, en revanche notre exemple nous permet de soulever certaines questions et de laisser entrevoir une partie des problèmes qui en découlent. Ainsi, Milton est passé maître dans l'art de l'enjambement, procédé qui permet un décalage entre la linéarité du vers et la continuité de la phrase. Ce contrepoint est ici présent *Such ambush hid among sweet flowers and shades/ Waited with hellish rancour imminent/ To intercept thy way, or send thee back/ Deprived of innocence, of faith, of bliss* (v. 408-411) et permet à la fois une liquidité rythmique, une continuité de l'allure, et une fluidité, une incertitude syntaxique (est-ce *rancour imminent* dans l'absolu ou *imminent to intercept*?) que la traduction si stricte et si peu mouvante ne conserve pas. De même, la prosodie permet à Milton de renforcer par le rythme les effets de sens du texte : le début de la deuxième phrase (v. 417-421) se caractérise par la régularité des pentamètres iambiques, l'absence

(1) Notons ici que dans ses « Remarques », Chateaubriand emploie bien le terme « hasard » lorsqu'il cite ce passage comme exemple du style figuré de Milton : « Satan ne rencontre pas Ève par hasard, c'est le *hasard* de Satan qui rencontre Ève » dit-il (*op. cit.*, p. 109). Est-il besoin de remarquer ici combien ce décalage entre les textes appartenant au « projet de traduction » et la traduction-même rend bien indispensable la consultation de la traduction, au lieu de s'arrêter, comme le font trop de critiques, aux déclarations des traducteurs et de les prendre pour argent comptant ?

des coupes des v. 418 à 420, des assonances, un enjambement, alors que la suite (v. 421-424) est marquée par la présence de spondées, de césures fortes, de deux coupes dans le v. 422, d'une ponctuation abondante, de sonorités heurtées, de mots courts souvent monosyllabiques. Bref, la liquidité et la fluidité de l'approche sinueuse de Satan contrastent fortement avec le rythme heurté des vers suivants. Or ces procédés ne sont pas du tout rendus par la traduction, où l'on ne décèle que peu de travail sur les sonorités, voire aucune recherche équivalente dans la répartition des accents ou d'éventuelles isométries. Non seulement la prose dilue en un passage un peu verbeux un texte extrêmement travaillé et ciselé (le filet tendu par Satan demeure chez Chateaubriand, mais avec des mailles plus lâches) mais en outre elle fait disparaître les contrastes qu'autorise l'emploi de la forme poétique, contrastes qui parcourent et construisent tout le texte de Milton.

Outre ces modifications du style, de l'écriture de Milton, y a-t-il dans cette traduction transformation de la substance même de l'œuvre, du message qu'elle contient ? La question a été posée de nombreuses fois par ceux qui estiment que le catholique auteur du *Génie du christianisme* ne pouvait que modifier le poème d'un austère puritain. Bien que nos recherches sur l'ensemble de la traduction nous aient convaincue du contraire, l'extrait que nous présentons ici ne nous permet pas de faire avancer le débat, mais dévoile toutefois le léger infléchissement que la traduction fait subir à la vision d'Ève. Ce n'est pas la noble majesté d'Ève qui est mise en avant, mais sa grâce, qualité bien féminine et attirante, dans la traduction de *gently* en « gracieusement » (v. 431) ; ce n'est plus sa foi qui est menacée par la Chute mais sa « fidélité », mot choisi par Chateaubriand pour *faith* (v. 411). Par ces modifications très subtiles, le personnage d'Ève acquiert ici un caractère plus sensuel, la Chute affecte l'humanité également dans sa sexualité. Notons toutefois que les transformations de la traduction touchant la sensualité et la sexualité du couple adamique ne vont pas toujours en ce sens puisque Chateaubriand peut parfois occulter au contraire cet aspect que Milton laisse poindre de façon plus ou moins explicite (ainsi en est-il de la traduction des tendres ébats d'Adam et Ève au livre IV). Ce qui est constant dans la traduction en ce domaine, c'est la vision modifiée, infléchie qu'elle nous propose d'Ève : Chateaubriand entretient avec le personnage d'Ève un rapport particulier qui affecte sa traduction.

Le dernier aspect que nous aimerions souligner dans cette traduction est sa capacité à aller au-delà de la traduction comme reproduction pour créer. Certains passages témoignent d'un véritable travail de récréation. Nous n'en donnerons qu'un exemple : quand Chateaubriand écrit « tant les roses épaisses et touffues rougissaient autour d'elle », il est fidèle à l'original, mais crée en même temps une image

nouvelle, avec l'emploi du verbe rougir s'appliquant à des fleurs, aux sonorités travaillées, une image dont le mot central, chargé de son sens figuré comme de son sens métaphorique, s'inscrit tout à fait dans le ton du livre IV par ses connotations (Ève, femme-fleur, est présentée ici comme pudique et chaste et l'approche de Satan et ses propositions comme offensant sa pudeur rougissante). C'est par sa production d'images nouvelles que la traduction de Chateaubriand est recreation, mais aussi par son travail de création au cœur de la langue dans laquelle il traduit, la langue d'arrivée : quand il accumule des tournures passives, si peu propres au français, là où le texte anglais lui-même n'en comporte pas forcément (« une embûche est dressée [...] ; tu es attendue par une rancune infernale », v. 408-409), quand il exploite toute la richesse étymologique du mot « événement » (au sens plus ancien d'« issue », de « résultat ») pour reproduire le jeu de mots (le *pun* cher à Milton) entre « Ève » et l'« événement » fatal, quand il écrit cette proposition à la construction si déroutante « Oh ! combien déçue, combien trompée, malheureuse Ève, sur ton retour présumé ! », c'est bien, comme l'écrit Berman à propos de Klossowski, qu'il recherche « dans la phrase française les mailles, les trous par où elle peut accueillir — sans *trop* de violence, sans *trop* se déchirer (mais en se déchirant *quand même* [...]) — la structure de la phrase [de l'original]. Pour traduire, le traducteur doit chercher inlassablement le *non-normé* de sa langue⁽¹⁾. » Chateaubriand ouvre, écartèle la langue française pour mieux accueillir le texte de Milton, et c'est en cela aussi que sa traduction est créatrice.

Entre le premier ensemble de traductions et la traduction de *Paradise Lost*, l'évolution est considérable. L'extrait des contes ossianiques de Smith nous a parfaitement révélé les tendances majeures de la première époque. Inexacte et non littérale, marquée par la littérisation, la traduction naturalise le texte au moyen de divers types de modifications : clarification (la clarté est une vertu bien française), élimination des traits de « couleur locale », suppression de tout détail choquant pour le « bon goût » français, utilisation de structures et de modes de repérage linguistiques propres au français. Chateaubriand aboutit à un texte transparent pour le lecteur français, un texte qui « ne sent pas la traduction », dont on ne saurait deviner qu'il s'agit d'une traduction et non d'un original. De par ses suppressions quasi systématiques de tout ce qui donne couleur et force à l'original (tonalité pathétique, pittoresque, détails concrets et précis, voire macabres) et du fait de l'élimination de tout ce qui fait image (comparaisons et métaphores, mais

(1) A. Berman, « La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », in Antoine Berman *et al.*, *Les Tours de Babel*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985, p. 140.

aussi images picturales et notations visuelles), la traduction de Chateaubriand affaiblit bien l'original, l'affadit, le banalise. Diamétralement opposée, la traduction du poème de Milton se laisse beaucoup moins facilement caractériser : elle est traversée de tensions — tensions dans son désir de littéralité, tensions entre son obscurité et sa tentation de la clarification, tensions dans son traitement des ambiguïtés et de la densité de l'original. Le choix de la forme en prose suscite de nombreuses questions. La transformation du message (politique ou religieux) n'est pas aussi nette que l'on pourrait s'y attendre de la part du catholique traduisant un puritain. La traduction s'y fait création en particulier par un travail dans les limites mêmes de la langue, qu'elle n'hésite pas à écarteler. L'on est passé du « verre transparent » (c'est l'idéal de Gogol : « devenir un verre si transparent qu'on croie qu'il n'y a pas de verre ») au « verre coloré » (ces « traductions telles que, quoique impeccablement françaises, nous ne puissions jamais oublier un seul instant la couleur de leur langue originelle, de leur siècle originel, de leur civilisation originelle »), selon la terminologie de Mounin⁽¹⁾ ; l'on est au cœur de l'opposition énoncée par Steiner : « Faut-il qu'une bonne traduction infléchisse sa langue en direction de l'original et crée ainsi une zone délibérément inquiétante, un anneau d'ombre ? Ou doit-elle assimiler les traits spécifiques de la langue importée jusqu'à ce qu'elle soit chez elle dans l'univers linguistique du traducteur et de ses lecteurs⁽²⁾ ? »

Certes, cette évolution de Chateaubriand est parallèle à l'évolution du monde littéraire de son époque : en 1836, avec la pénétration du romantisme anglais et allemand, la traduction est davantage conçue comme devant respecter l'original dans ses particularités et son écriture, s'attacher à la lettre même de l'original. Chateaubriand parle lui-même de cette « révolution », dont il s'attribue d'ailleurs l'origine : « Me sera-t-il permis d'espérer que [mon essai] pourra amener quelque jour une révolution dans la manière de traduire ? Du temps d'Ablancourt les traductions s'appelaient de *belles infidèles* ; depuis ce temps-là on a vu beaucoup d'infidèles qui n'étaient pas toujours belles : on en viendra peut-être à trouver que la fidélité, même quand la beauté lui manque, a son prix⁽³⁾. » Mais nous ne pensons pas que le romantisme suffise à expliquer que Chateaubriand, qui était en 1836 le maître absolu de la grande prose française, sacrifie ainsi son écriture, s'abaisse, si l'on peut dire, à une traduction si servile et mot à mot. Il nous présente certes ses traductions des deux époques comme des activités alimentaires, et de fait, avant le tournant du siècle, il considérait bien la traduction comme

(1) G. Mounin, *Les Belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955, p. 111 et p. 139.

(2) G. Steiner, *Après Babel*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, p. 249.

(3) « Remarques », *op. cit.*, p. 111.

une activité, un travail. Trente-quatre ans plus tard, en revanche, la traduction est devenue bien plus pour lui, il la conçoit comme un dévouement corps et âme à l'original et à son auteur : ses « Remarques » insistent de façon émouvante sur la souffrance du traduire, sur l'humilité et l'asservissement du traducteur. La traduction a changé de nature pour lui, il a changé lui-même. Nous avons d'ailleurs remarqué qu'en 1836 est apparue chez lui une pensée, une théorie de la traduction qui n'existait pas auparavant ; or Berman souligne le fait qu'« il n'y a pas de traducteur sans position traductive⁽¹⁾ » : Chateaubriand est devenu traducteur au sens plein du terme et la traduction, de simple activité qu'elle était, s'est muée en vocation, en création, dont le résultat est une œuvre à part entière au même titre que les autres œuvres de l'Enchan-teur.

Marie-Élisabeth Vetö-Bougeard

(1) A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne, op. cit.*, p. 75.