

Paul Chavy

CHATEAUBRIAND ET L'ART DE TRADUIRE : DE L'APPRENTISSAGE À LA MAÎTRISE

Chateaubriand traducteur n'est guère, pour l'histoire littéraire, que l'interprète de Milton. En effet, on s'est assez souvent occupé de la version donnée par lui du *Paradis perdu*, soit pour la condamner – elle n'est 'ni française, ni littérale, ni fidèle,' disait Gustave Planche¹ – soit pour la saluer, ainsi que fit Pouchkine² comme ouvrant dans l'histoire des traductions françaises une ère nouvelle, soit, plus tard, pour en corriger les fautes et noter la copie de l'élève Chateaubriand.³ Enfin, on a parfois cherché, à propos de cet ouvrage,, à préciser les idées de l'écrivain sur l'art de traduire.⁴ Mais l'enquête reste incomplète qui ne considère que le *Paradis perdu*. Si Chateaubriand n'est ni un traducteur-né ni un traducteur de profession, il n'était pas non plus, lorsqu'il s'est lancé vers 1834 dans sa grande entreprise, un novice. Maintes fois auparavant il s'était livré à des travaux ou des exercices de traduction; il avait réfléchi sur les problèmes qu'ils posent. Sa version de Milton a été préparée par tout un apprentissage. Pour éclairer l'œuvre du maître, il n'est pas sans intérêt de chercher à voir comment elle se relie aux ébauches de l'apprenti.

De courtes, mais solides études classiques avaient mis au jeune François le pied à l'étrier. Au collège de Dol, il a su acquérir assez de latin pour goûter, voir imiter Virgile ou Horace; Tibulle et la poésie sentimentale l'attirent, au point que son maître, l'abbé Egault, l'a surnommé 'l'Elégiaque.' Si deux ans passés chez les Jésuites de Rennes ont été consacrés surtout aux mathématiques nécessaires à une carrière navale, le collège de Dinan ramène le garçon indécis – religieux sans vocation – vers le latin et le grec, auquel l'abbé Duhamel joint un peu d'hébreu. Vers 1787, à Paris, le jeune sous-lieutenant entremêlait ses études historiques de traductions de *l'Odyssée* et de la *Cyropédie*. Au terme de son éducation, le Chevalier est capable aussi de lire dans le texte italien la *Jérusalem délivrée*, dont on sait que, par ailleurs, sa sœur Julie a donné une version française.

¹ Cité par V. Giraud, 'Sur Chateaubriand traducteur de Milton' *RHL* (1911) 158

² Pouchkine, 'Sur Milton et la traduction du *Paradis perdu* par Chateaubriand' *OEuvres complètes*, tr. A. Maynieux (Paris 1958) t. III 694-700

³ E. Dick, 'La Traduction du *Paradis perdu* de Chateaubriand' *RHL* (1910) 750-67

⁴ F. Boillot, 'Chateaubriand théoricien de la traduction' *RHL* (1912) 791-801

Mais c'est l'anglais que finalement le sort lui imposera comme seconde langue. Son exil en Angleterre, de 1793 à 1800, a-t-il fait de lui un traducteur quasi-professionnel? C'est ce que *les Mémoires* nous laissent croire. En effet, *l'Essai sur les révolutions* qu'il avait en tête ne pouvait guère être payant avant d'être écrit; en attendant, il fallait vivre. Heureusement Peltier, non content de l'introduire auprès de l'imprimeur Baylis, lui aurait procuré des traductions à faire, à partir du latin et de l'anglais. Dans la chambre à une guinée par mois qu'il occupait chez Baylis, il y aurait travaillé le jour, consacrant à *l'Essai* ses veilles. En fait, on peut, avec P. Christophorov, douter que ces fameuses traductions aient jamais existé. Nulle part on n'en trouve trace et les allégations de Chateaubriand restent bien vagues : dans quel domaine, chez quel éditeur, pour quel public auraient-elles été faites? 'Il est à craindre ... que les traductions dont parle Chateaubriand n'aient été tout simplement des leçons de français.'⁵ L'auteur des *Mémoires* a simplement trouvé que l'occupation de traducteur avait plus de lustre que la course au cachet.

Quoi qu'il en soit, la misère, qui amena son ami Hingant au bord du suicide, faillit faire mourir de faim Chateaubriand dans son grenier de Marylebone 'dont la lucarne donnait sur un cimetière' et Peltier lui rendit un signalé service en l'envoyant à la campagne, chez le *parson* de Beccles. C'est près de là, à Bungay, que se noua l'idylle avec Charlotte Ives, à qui le 'chevalier de Combourg,' qu'on ne savait pas marié, interprétait la *Jérusalem délivrée* et la *Divine Comédie* : 'Peu à peu j'éprouvais le charme timide d'un attachement sorti de l'âme ... je m'embarrassais quand j'essayais de traduire quelques passages du Tasse. J'étais plus à l'aise avec un génie plus chaste et plus mâle, Dante' (*Mém.* I, VIII).

Dans l'atmosphère sentimentale et paisible de cette Angleterre rurale et dans la relative aisance que lui procure son poste de professeur, l'ancien 'Elégiaque' de Dol traduit pour exprimer la communion qu'il se découvre avec des poètes étrangers, ce qui donne des oeuvres comme l'imitation de la mélancolique *Elegy written in a country churchyard* de Thomas Gray. Publiée dans le journal de Peltier à Londres, réimprimée dans *les Annales romantiques* (1828), celle-ci survivra dans *les OEuvres complètes*, avec une imitation d'Alcée et celle 'd'un poète écossais' (Beattie).

De ces années d'exil date aussi la tentative de rendre en français le *pseudo-Ossian*: 'Lorsqu'en 1793 la Révolution me jeta en Angleterre, j'étais grand partisan du barde

⁵ P. Christophorov, *Sur les pas de Chateaubriand en exil* (Paris 1960)

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.⁶ Sans doute continuera-t-il plus tard, une fois paru *l'Essai sur les révolutions* et les besognes alimentaires devenues moins pressantes. Toutefois, s'il est vrai qu'il ait traduit Smith 'presque en entier,' nous ne connaissons de ce travail que ce qui en paraîtra dans les *OEuvres complètes*, en 1826, à une époque où l'engouement pour Ossian a bien baissé; Chateaubriand lui-même avoue alors qu'il ne croit plus à l'authenticité des poèmes; aussi n'en garde-t-il que trois pour la publication: 'Dargo,' 'Duthona' et 'Gaul.'

Mais Ossian ne lui avait pas seulement fait connaître des frissons nouveaux; donner une expression française à ces textes consistait aussi pour lui, de son propre aveu, un excellent exercice d'assouplissement littéraire: 'C'est pour l'art une bonne étude que celle de ces auteurs ou de ces langues qui commencent la phrase par tous les bouts, par tous les mots, depuis le verbe jusqu'à la conjonction, et qui vous obligent à conserver la clarté du sens au milieu des inversions les plus audacieuses.⁷ Exercice d'autant plus attachant, il faut bien le dire, qu'il justifie plus ou moins ces néologismes et ces audaces verbales qu'on a pu reprocher à Chateaubriand d'un bout à l'autre de son oeuvre. Il fait semblant d'être obligé de violenter la grammaire, remarque F. Brunot à propos du *Paradis perdu*, mais il avait commencé sans avoir cette excuse.⁸ À la gymnastique qu'exige la traduction, Chateaubriand, novateur impénitent en matière de langue, trouvait son compte.

Après le retour en France et le triomphe d'*Atala*, l'écrivain se découvrira de nouvelles raisons pour continuer occasionnellement à traduire: il s'agit d'illustrer par des exemples ses articles sur la littérature anglaise qui, d'abord publiés par différents journaux, seront plus tard recueillis dans les *Mélanges littéraires*. C'est, dans l'article sur Young (*Mercur de France*, mars 1801), dix vers de la première Nuit; dans l'article sur Shakespeare (*Conservateur*, avril 1801), une scène de *Macbeth* et une de *Roméo et Juliette*; dans l'étude sur Beattie (*Journal des débats*, juin 1801), une version du premier chant du *Minstrel*. Enfin, quand, quelques mois plus tard, paraît le *Génie du Christianisme*, Milton y est abondamment cité en français, dans la partie consacrée à la 'Poétique' de la religion chrétienne.

⁶ Préface aux 'Poèmes traduits du gallique en anglais par John Smith' *OEuvres complètes* (Paris 1826)

⁷ Ibid

⁸ Dans Petit de Julleville, *Hist, de la langue et de la litt. fr.* VIII 752

Telles sont les traductions 'de jeunesse' dont l'œuvre de Chateaubriand a retenu la trace. D'autres, sans doute, sont restées inédites, les unes parce qu'elles n'ont jamais eu d'intérêt littéraire, les autres parce que, la maturité venue, leur auteur n'en était plus satisfait ou qu'elles ne lui semblaient plus répondre au goût du public. Remarquons-le : si la traduction n'a pas été alors pour Chateaubriand un gagne-pain, il l'a couramment pratiquée. Le poète débutant y trouvait des modèles pour exprimer son vague-à-l'âme; le styliste, des exercices de maniement de la langue; l'essayiste, un contact plus étroit avec la littérature anglaise et un moyen de faire partager à ses compatriotes ses enthousiasmes ou ses dédains.

Pour être moins visible au cours des années de la maturité, cet intérêt ne semble pas s'être tari. L'auteur des *Natchez* et des *Martyrs*, obsédé par la tentation épique, admirait Homère; or, non content de goûter le poète grec dans le texte, il s'est parfois essayé à le rendre en français. N'avait-il pas fait interfolier un Homère de poche, dont un volume a été retrouvé et qui contient plusieurs centaines de vers traduits de sa main?⁹

Cette hantise de l'épopée le ramène sans cesse à Milton, qu'il avait peut-être songé à traduire dès les années d'exil et dont la grande fresque chrétienne illustre si bien les thèses du *Génie*. Toutefois il l'a pratiqué, n'en doutons pas, comme un Français lisant un texte difficile dans une langue étrangère. Car il a beau avoir acquis, au cours de ses séjours dans les pays de langue anglaise, une connaissance honorable de cette langue, il était loin d'être bilingue : à preuve ses bévues, parfois énormes.¹⁰ Or, qui n'est pas bilingue est toujours, dans une certaine mesure, traducteur. C'est le cas de Chateaubriand. Inévitablement, au cours de ses lectures, quand il butait sur des obstacles, son effort de compréhension s'orientait vers la recherche d'une version française. Bien des passages de son *Paradis perdu* ont dû ainsi s'esquisser dans son esprit, quand ce n'était pas sur le papier, avant la mise au net du texte définitif. Dans l'avertissement de *l'Essai sur la littérature anglaise*, en 1836, l'auteur affirme : 'Il y a trente ans que je lis, relis et traduis Milton.' Il faut le croire. La grande entreprise du *Paradis perdu*, elle a été réalisée sous la pression de cette 'triste nécessité' qui lui a, dit-il dans l'avant-propos des *Mémoires*, 'toujours tenu le pied sur la gorge,' n'est ni un travail de circonstance, ni, malgré son ampleur, un travail bâclé. Elle représente bien, en un certain sens, 'l'ouvrage entier de sa

⁹ P. Mazon, *Mme Dacier et les traductions d'Homère en France* (Oxford '1936) 20

¹⁰ Quelques exemples, relevés par E. Dick (art. cité): *cure* traduit par *Çoin* (v. .145); *grim idol par idole grimée* (v-396); *hurling défiance par hurlant un défi* (v. 669). Ajoutons-y, dans le *Minstrel*, *Sicilian groves* rendu par *les grottes de Sicile* et *Paradise Lost* rv 599-605

vie,' ainsi qu'il le proclame, et l'aboutissement d'une lente maturation.

Qu'a-t-il appris au cours de cet apprentissage? Essentiellement, à contraindre l'élégance aux impératifs de l'exactitude et à faire ainsi, en ce domaine comme en tant d'autres, oeuvre de novateur.

Pour mesurer le chemin parcouru de : 1802 à 1836, il suffit de mettre côte à côte, à la suite d'un passage de Milton,¹¹ les versions qu'en offrent, d'une part, le *Génie du Christianisme*, d'autre part la traduction *du Paradis perdu* :

Now came still evening on, and twilight gray
Had in her sober livery all things clad;
Silence accompanied: for beast and bird,
They to their grassy couch, these to their nests,
Were slunk, all but the wakeful nightingale;
She all night long her amorous descant sung;
Silence was pleased.

1802 – Le soir s'avancait tranquille et par degrés un doux crépuscule enveloppait les objets de son ombre uniforme. Les oiseaux du ciel reposaient dans leurs nids, les animaux de la terre sur leur couche. Tout se taisait, hors le rossignol, amant des veilles : il remplissait la nuit de ses plaintes amoureuses, et le silence était ravi.

1836 – Maintenant le soir s'avancait tranquille, et le crépuscule grisâtre avait revêtu tous les objets de sa grave livrée; le silence l'accompagnait, les animaux et les oiseaux étaient retirés, ceux-là à leur couche herbeuse, ceux-ci dans leur nid. Le rossignol seul veillait; toute la nuit il chanta sa complainte amoureuse: le silence était ravi.

Le texte de 1802 ne se faisait pas faute d'omettre (*now, all, grassy*), d'ajouter (*par degrés, du ciel, de la terre*), d'altérer : de gris, le crépuscule devenait *doux*; sa sobre livrée n'était qu'une *ombre uniforme*; le silence, son compagnon, n'était évoqué que par un banal *tout se taisait*, transféré d'ailleurs à la phrase suivante. La version de 1836, elle, s'efforce visiblement de ne rien laisser de côté, d'éviter le superflu, d'user du mot précis et de suivre au plus près le mouvement de la phrase anglaise. C'est bien là, selon les

¹¹ *Paradise lost* IV 599-605

termes mêmes de Chateaubriand, du Milton ‘calqué à la vitre.’

Pareil changement s’explique par l’évolution des idées et de l’art de Chateaubriand dans le domaine de la traduction, au cours des années où le Romantisme triomphe en France. Le *Sachem* des romantiques a eu le mérite, en effet, d’avoir été là comme ailleurs dans le sens de l’avenir et d’avoir, le premier, élaboré les tendances les plus avancées de son temps jusqu’à leur application systématique à une oeuvre de grande envergure. Ce n’était pas un mince mérite, car, par un véritable paradoxe, le Romantisme, qui était essentiellement un appel à la *liberté*, a poussé l’art de traduire dans la voie de la *rigueur*.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le principe de la traduction ‘libre’ avait été celui de la grande majorité des traducteurs français. Il s’agissait de rendre l’esprit du texte sans s’attacher à la lettre, de s’en approprier le contenu, de le présenter sous une forme que le public pût accepter de par ses habitudes de pensée et de langue. L’attitude n’était pas nouvelle : de tout temps l’armée des traducteurs a été partagée entre le souci de protéger la ‘littéralité’ et une recherche plus ou moins aventureuse de la ‘littéarité.’ Toutefois, dans la France de Louis XIV et de Louis XV, la traduction ‘littéraire’ a joui d’un quasi-monopole, les règles du goût, solidement établies, obligeant les auteurs anciens ou étrangers à s’habiller, sous peine de ridicule, à la mode de Paris. Dans la ligne de Perrot d’Ablancourt et de ses ‘belles infidèles,’ Houdard de la Motte donne un Homère ‘à la française’ et son adversaire Mme Dacier, championne de l’hellénisme, a beau crier au scandale : elle ne fait guère mieux. Le Tourneur ‘améliore’ *les Nuits*; j’ai voulu, dit-il, présenter au lecteur ‘un Young français qui pût plaire à ma nation.¹² Même au début du XIX^e siècle, les voix – maintenant un peu plus nombreuses – qui réclament de l’authenticité n’arrivent pas encore à toucher le grand public. En 1808, Deloyne d’Auteroche publie du *Paradis perdu* une version dégagée des longueurs et superfluités qui déparent ce poème.’ En fait, jusqu’à la chute de Napoléon, l’excellence du goût français demeure un préjugé trop tyrannique pour qu’il soit facile d’introduire en France les ‘aberrations’ étrangères.

Tout change à partir de 1815. Le fameux ‘goût français’ et ses jugements absolus doivent céder la place à des conceptions plus relatives. Les prétendus ‘vices de naissance’ des oeuvres étrangères apparaissent de plus en plus comme des traits caractéristiques de chaque pays, que les Français se doivent d’apprécier et qui peuvent même inspirer leurs

¹² Les Nuits d’Young, trad. Le Tourneur (Paris -1769)

propres écrivains. D'autre part, la tendance romantique à s'attacher au singulier, à 'aimer ce que jamais on ne verra deux fois' pousse les traducteurs dans le même sens : si l'on s'intéresse à un auteur en ce qu'il a d'unique, d'irremplaçable, il faut bien le traduire tel qu'il est, non tel qu'il devrait être; son oeuvre ne sera pas un modèle à égaler ou perfectionner, mais une source d'émotion esthétique, qu'il convient de goûter pure. Enfin le progrès des sciences historiques mène aussi à une exigence d'exactitude. Sous l'éclairage de l'histoire, tout texte ne devient-il pas document? Ne doit-il pas être interprété avec un respect scrupuleux? Sous l'influence des érudits – tels que Guérout, directeur de l'École Normale – l'esprit 'documentaliste' pénètre dans l'art de traduire. Tels sont les principaux facteurs qui convergent alors pour donner au public le goût de versions françaises conformes à l'original.

Or, cette fidélité si souhaitable, il se trouve qu'elle va devenir plus facile à respecter. Encore au début du siècle, la sclérose du français littéraire constituait pour les traducteurs une gêne considérable. La pompe académique faisait gémir Mme de Staël, qui, à propos du *Wallstein* tiré de Schiller par Benjamin Constant, la mettait en contraste avec la 'naïveté' allemande : 'On ne peut dire en vers alexandrins qu'on entre ou qu'on sort, qu'on dort ou qu'on veille, sans qu'il faille chercher pour cela une tournure poétique.'¹³ Mais, on le sait, la Révolution et l'Empire n'ont pas manqué d'affecter la langue, à commencer par la langue populaire. La langue littéraire, à son tour, se met au pas : les audaces deviennent plus fréquentes. Hugo ose 'appeler le cochon par son nom' et faire dire à un roi : 'Quelle heure est-il?' Vers 1835, l'hypothèque du style académique est levée : les traducteurs ne se trouvent plus en face de tabous linguistiques aussi rigides. Vont-ils en profiter? La plupart restent timides. Il fallait être Chateaubriand pour faire passer l'art de traduire de son Ancien à son Nouveau Régime.

On l'a vu, le Chateaubriand d'avant 1802 usait sans hésitation, à la manière du XVIII^e siècle, de la traduction la plus libre. C'est à ce système qu'on doit les trois 'imitations' qui survivent dans les *OEuvres complètes*. Un seul exemple, celui des derniers vers des *Tombeaux champêtres* comparés avec la strophe finale de *l'Elegy* de Gray, nous situera la version française par rapport à l'original :

No farther seek his merits to disclose,
Or draw his frailties from their dread abode,

¹³ J.R. Derré, *Le Wallstein de B. Constant* (Paris 1965)

(There they alike in trembling hope repose)
The bosom of his Father and his God.

Passant, ne porte point un indiscret flambeau
Dans l'abîme où la mort le dérobe à ta vue :
Laisse-le reposer sur la rive inconnue,
De l'autre côté du tombeau.

Vocabulaire pseudo-classique, évocation de la mort plus antique que chrétienne : le texte de Chateaubriand rend un son bien différent de la fameuse élégie anglaise. Peut-être pourtant ce genre d'essais a-t-il donné au traducteur une première leçon : c'est que le vers est, pour traduire, un outil incommode. Désormais, renonçant aux paraphrases versifiées à la Delille, c'est à la prose qu'il s'adressera toujours.

C'est d'abord la formule de la *traduction abrégée* qu'il applique alors, celle qui aboutit à ces 'épitomés' qu'il dénoncera plus tard. Ainsi ce fragment de *Duthona* :

Night descends on the sable deep. The mariner cries. It is dark. He wanders from his course : he looks in vain for the guiding star. He half-sees it, through the torn skirt of a showery cloud : with joy he bids his companions behold it. They look up; but the window of the cloud is shut, and the light is again concealed.

La nuit descend, le ciel est ténébreux, le pilote cherche en vain de ses regards l'étoile qui nous guide; il l'entrevoit quelquefois à travers le voile déchiré d'un nuage : mais l'ouverture se referme et le flambeau de notre route se cache.

En face de l'anglais, le français apparaît maigre et pâle. Un tiers du texte a disparu et les images un peu vives ('the torn skirt,' 'the window of the cloud') se sont décolorées. Les passages de Young, de Shakespeare et de Beattie illustrant les articles de 1801 ont subi le même genre de traitement. C'est que Chateaubriand partage alors le commun préjugé de l'excellence du goût français : 'si nous jugeons avec impartialité les ouvrages étrangers et les nôtres, nous trouverons toujours une immense supériorité du côté de la littérature française; au moins égaux par la force et la pensée, nous l'emportons toujours par le goût' (article sur Young).

Les Nuits de Young, c'est dans la traduction de Le Tourneur et l'imitation de Colardeau que Chateaubriand les aime. S'il donne lui-même une version littérale de quelques vers, c'est pour démontrer qu'un tel morceau est 'tout à fait intolérable.' Veut-on des pages 'd'une beauté soutenue,' on les trouve, dit-il, 'dans le traducteur, mais non dans l'original.' Le *Minstrel* de Beattie est une 'aimable production' que l'écrivain français a voulu faire connaître à ses compatriotes; mais, s'il en traduit le premier chant, c'est 'en en retranchant toutefois ce que la délicatesse française ne pourrait supporter.' Nulle part cette attitude ultra-classique ne s'affirme plus nettement que dans la préface aux traductions ossianiques qui figure dans l'édition de 1826 des *OEuvres complètes* :

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 en France des choses *qui se conçoivent bien et qui s'énoncent clairement*. Notre langue a horreur de ce qui est confus, notre esprit repousse ce qu'il ne comprend pas tout d'abord.

Et pourtant, moins de dix ans plus tard, c'est une stricte fidélité à l'original que prônera le traducteur de Milton. Ses théories ont évolué, d'une part, sous l'influence du romantisme triomphant, d'autre part, au contact des grands auteurs qu'il a pratiqués.

Le romantisme, on l'a noté plus haut, poussait l'art de traduire vers l'exactitude et, en brisant les moules pseudo-classiques, permettait plus aisément d'y atteindre. Chateaubriand le reconnaîtra : 'Notre langue est devenue ... plus hardie et plus populaire. ... Il m'a donc été plus facile de garder ces tours que les anciens traducteurs n'ont pas osé hasarder.¹⁴ Aussi pourra-t-il représenter Milton dans sa vérité.' Par ailleurs, malgré ses éclatantes affirmations de la suprématie française, il n'était pas sans nourrir une secrète sympathie pour la traduction littérale. Dès 1801, l'article sur Young déclare : une traduction littérale n'est jamais ridicule quand le texte ne l'est pas... Ce qui est beau, simple et naturel l'est dans toutes les langues.' N'est-ce pas dire que les chefs-d'œuvre méritent d'être traduits au fil du texte?

Sans doute, il n'est pas toujours facile de les distinguer. Pendant des années, les 'monstruosité' de Shakespeare ne trouveront pas grâce aux yeux de Chateaubriand et ce

¹⁴ *Essai sur la litt. angl.*, avertissement

n'est guère avant *l'Essai sur la littérature anglaise* qu'il avouera l'avoir un peu trop 'mesuré autrefois ... avec la lunette classique.' Mais alors, à l'estime nouvellement acquise, correspond un plus grand respect du texte original la différence est frappante, à cet égard, entre le récit de la mort d'Ophélie (Hamlet IV 7) que Chateaubriand vient de mettre en français et les deux fragments de Shakespeare (*Macbeth* IV 3; *Roméo et Juliette* III 7) qu'il a traduits autrefois.

Homère, semble-t-il, a joué un grand rôle dans la maturation des idées de Chateaubriand en ce domaine. Si quelqu'un avait droit à la traduction littérale que mérite ce qui est 'beau, simple et naturel,' c'était bien ce 'génie-mère' de l'humanité. Aussi en trouve-t-on appliqué le principe dans cet exemplaire des poèmes homériques qui, déclare-t-il, ne le quittait jamais et l'avait suivi dans tous ses voyages. Paul Mazon, bon juge en la matière, nous le dit : 'Ces traductions ne laissent aucun doute sur la manière dont Chateaubriand entendait la traduction: il la voulait aussi simple et aussi littérale que possible. Il n'ajoute jamais un mot au texte, il n'en retranche aucun. Il traduit presque mot à mot, sans la moindre recherche de couleur ni de mouvement. Il s'applique visiblement à donner de son modèle l'image la plus fidèle possible.'¹⁵ Ce ne sont là, bien sûr, que de courts morceaux, des exercices non destinés à la publication et où, par conséquent, l'écrivain n'avait pas à se soucier du goût des lecteurs. Faut-il en conclure que, s'il avait entrepris une traduction complète d'Homère, il l'eût poursuivie selon ces principes? On doit, avec Mazon, en douter. Il n'en est pas moins vrai que ces fragments représentent des jalons sur le chemin par lequel on voit Chateaubriand se diriger vers la traduction littérale d'une oeuvre de grande envergure. Cette oeuvre, ce sera le *Paradise Lost*. En effet, son admiration pour Milton, l' 'Homère chrétien,' a toujours été de pair avec celle qu'il éprouvait pour l'aède antique. Lorsque, aiguillonné par le besoin d'argent, il envisage de donner au public une version intégrale de la grande oeuvre du poète anglais, l'idée est en lui bien établie d'en traiter le texte avec un respect absolu :

Si je n'avais voulu donner qu'une traduction *élégante* du *Paradis perdu*, on m'accordera peut-être assez de connaissance de l'art pour qu'il ne m'eût pas été impossible d'atteindre la hauteur d'une traduction de cette nature; mais 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, comme un dictionnaire ouvert sous leurs

¹⁵ P. Mazon, O.C., 20

yeux.¹⁶

C'était viser haut et entreprendre une lourde tâche. On sait qu'il a cherché à comprendre le texte anglais, souvent obscur ou ambigu, en érudit, se référant aux commentaires, consultant critiques et amis sur les points délicats. Nisard – qui pourtant ne sera pas tendre pour le résultat final – porte témoignage du travail de l'écrivain :

Je le trouvai à sa table de travail dans une discussion très vive avec un ami ... M. Bertin l'aîné. ... Il s'agissait d'un des ces nombreux passages de Milton où la pensée est subtile, l'expression vague et obscure. Le critique l'entendait autrement que l'auteur. M. de Chateaubriand tenait beaucoup à son sens. 'Je ne défends pas ma traduction, disait-il, je défends Milton.' ... Il défendait en effet Milton, car à cet endroit-là il ne pouvait pas y avoir d'amour-propre de traducteur, toute la gloire possible était d'éviter un contre-sens. Il dit qu'il y reviendrait. La discussion s'engagea sur d'autres passages... Ainsi furent lus et corrigés, moi témoin, deux livres de Milton, je sais qu'il en a été de *même* de tout l'ouvrage.¹⁷

Le sens bien saisi – ou parfois entrevu – il fallait rendre en prose française la poésie de Milton, qui 'comme un fleuve immense, entraîne avec lui ses rivages et les limons de son lit, sans s'embarasser si son onde est pure ou troublée.'¹⁸ En artiste de la langue, Chateaubriand a été sensible au pouvoir de suggestion qu'en plus de leur sens primaire détiennent les mots. Attentif, par exemple, à la couleur religieuse, il cherche dans la Bible de Sacy des équivalents à ceux que Milton empruntait à la Bible anglaise. Là où l'original prend un ton archaïque, le vieux français est mis à contribution pour en 'translater' le caractère vétuste. Quand le poète invente, le traducteur forge des néologismes.

Pour finir, vient l'épreuve, fréquemment décevante, de la relecture : 'Souvent, en relisant mes pages, j'ai cru les trouver obscures ou traînantes, j'ai essayé de faire mieux : lorsque la période a été debout *élégante* ou *claire*, au lieu de *Milton* je n'ai rencontré que *Bitaubé*; ma prose lucide n'était plus qu'une prose commune ou artificielle, telle qu'on en

¹⁶ Paradi5 perdu, remarques

¹⁷ Nisard, 'Du dernier ouvrage de M. de Chateaubriand' *Revue de Paris* xxxiv (oct. 1836)

¹⁸ Essai sur la litt. angl., avertissement

trouve dans tous les écrits du genre classique. Je suis revenu à ma première traduction. Quand l'obscurité a été invincible, je l'ai laissée; à travers cette obscurité on sentira encore le dieu.¹⁹ Que de chemin parcouru depuis le temps où l'on faisait disparaître 'les redites et les obscurités du texte anglais,' pour ne garder que les 'choses qui se conçoivent bien et qui s'énoncent clairement'!

'Un traducteur n'a droit à aucune gloire,' constate Chateaubriand.²⁰ Il faut pourtant accorder à celui-ci le mérite d'avoir donné à la France le modèle de la traduction littéraire moderne. En 1838, l'académicien Pongerville, préfaçant sa propre traduction du *Paradis perdu*, expliquait le demi-échec de son concurrent par ses 'sacrifices ... à une extrême exactitude. ... L'écrivain de génie pouvait traduire de génie ... il a préféré la route la plus directe, la plus resserrée; l'aigle dans un étroit espace peut à peine déployer son aile.' Ces sacrifices n'étaient pas vains. 'Si les nouveaux traducteurs ont suivi mon système,' disait Chateaubriand,²¹ 'ils reproduiront à peu près ma traduction.' Il avait raison : les versions françaises les plus récentes du *Paradis perdu* ne s'écartent guère de la sienne que par la correction de ses erreurs et d'infimes détails de langue.²² En traduisant Milton comme il l'a fait, il allait dans le sens de l'avenir.

C'est que ce travail, on l'a vu, n'était pas une improvisation. Sans doute le vieil homme s'est-il engagé par besoin d'argent dans cette tâche gigantesque, mais il se sentait alors prêt à l'entreprendre : n'avait-il pas, au cours des années, réfléchi sur l'art de traduire? Ne s'y était-il pas maintes fois exercé? Ne s'était-il pas finalement convaincu que les temps étaient mûrs en ce domaine pour une formule nouvelle? Le juvénile imitateur de Gray a eu une longue route à parcourir pour devenir le magistral interprète de Milton et l'expérience qu'il a acquise en chemin a produit, en fin de compte, d'étonnants effets : car, s'il est inhabituel de voir un vieillard faire preuve de hardiesse, il est encore plus inattendu de voir un illustre vétéran des lettres, quand il s'appelle Chateaubriand, faire montre d'humilité.

Source : *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 1, n° 1, 1974, p. 38-48.

¹⁹ *Paradis perdu*, remarques

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Voir, par exemple, celle de P. Messiaen dans la 'Collection bilingue des classiques étrangers' (Paris 1951)