

La ‘traduction supposée’ ou: de la place des pseudotraductions poétiques en France

Christine Lombez

Université de Nantes

A pseudo-translation is a fiction, an original text that her author chose to present as a genuine translation for either psychological (e.g. to be acknowledged as a writer), ideological (to convey potentially polemic contents without being directly involved oneself) or literary reasons (to import new literary patterns supposedly belonging to another tradition). Romantic French poets such as Mérimée, Nodier, Rabbe, and Nerval saw fictitious translations as a way of experimenting with new poetic devices and of freeing themselves from what they regarded as the narrow conventions inherited from French Classicism. My intention in this paper is to contextualize the practice of pseudo-translations in France and in Europe, and to analyze to which extent pseudo-translations of poetical texts contributed to major changes in 19th-century French poetics, be it through the promotion of a new conception of poetry, the introduction of so-called ‘free verse’, or the creation of a new genre: the prose poem.

0. Introduction

La première édition des *Œuvres pastorales de Merthghen, traduites de l’allemand par M. le Baron de Nausell [...]* fut publiée à Paris en 1783. Ainsi que l’indique la page de titre, il s’agit d’une traduction de l’allemand diffusée en deux volumes in-18 illustrés de gravures. Étrangement, aucune des éditions suivantes (toutes parues entre 1783 et 1797) ne portera la mention du traducteur. Le nombre de rééditions successives dans un laps de temps si court signale la faveur dont l’ouvrage fut l’objet en France et incite tout naturellement à s’interroger aussi bien sur la destinée du Baron de Nausell, le traducteur spécifié dans la première édition, que sur celle de l’auteur allemand de ce texte à succès. Pierre Coulon, dans sa bibliographie (2000: 381), nous signale qu’à ce jour, l’original des *Œuvres pastorales* reste non-identifié. Pour ce qui est du nom même de Merthghen, il n’apparaît, jusqu’à plus ample informé, dans aucun dictionnaire, allemand ou français (Quérard 1964). Son existence serait par conséquent fortement sujette à caution. Supercherie littéraire? L’hypothèse vient inévitablement à l’esprit, ce d’autant plus que le livre parut dans un contexte où la pseudotraduction comme produit littéraire n’était pas rare (Quérard 1845). Autrement dit, supposer que les *Œuvres pastorales* ne soient qu’une fiction que son auteur aurait choisi d’habiller de tous les traits d’une traduction véritable, nous paraît parfaitement admissible.

Faire passer un texte littéraire original pour une traduction est une pratique qui a traversé les siècles et qui concerne des cas très divers, comme en témoignent quelques exemples illustres allant du *Don Quichotte* de Cervantès aux *Lettres persanes* de Montesquieu, des poèmes d'Ossian à *La Guzla* de Mérimée, de *Smarra* de Charles Nodier aux sulfureuses *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, aux romans traduits de Vernon Sullivan (*alias* Boris Vian), ou encore à certains ouvrages de science-fiction contemporains faussement traduits en hébreu à partir de prétendus originaux anglo-américains (Saggiv-Nakdimon 1999).

L'hypothèse que cette pratique fut seulement le fait d'auteurs mineurs ou en mal de notoriété et de reconnaissance littéraires se voit immédiatement battue en brèche car on retrouve souvent au nombre des pseudotraducteurs des noms prestigieux: Montesquieu, Voltaire, Chateaubriand, Nerval, etc. Notons également que la traduction 'fictive' se retrouve presque partout en Europe, de l'Angleterre à la Russie, de l'Espagne à l'Allemagne, sans oublier la France. C'est ce dont témoignent, entre autres, *Le Château d'Otrante* de l'Anglais Horace Walpole (1765), qui fut présenté comme une traduction de l'italien, ou le fameux *Papa Hamlet* qui, publié à Leipzig en 1889 comme une traduction en allemand de l'ouvrage du Norvégien Bjarnes Peter Holmsen, se révéla une pure mystification (Tourey 1995: 47-52). Dans l'espace hispanophone, le nom de Cervantès voisine avec celui de Borges.

Il est bien évident qu'une pseudotraduction ne peut être considérée comme telle qu'une fois la manipulation "déceptive" (Jeandillou 1994: 13, 200-204) mise au jour, et son auteur dévoilé. Nombre de traductions que l'on tient encore pour telles, mais dont on ignore si l'original existe vraiment, pourraient bien se révéler un jour des supercheries, tel le cas inédit (et resté non-élucidé) de Merthghen. Si rien n'est plus tenu que la frontière entre la vraie traduction et une traduction fictive qui se propose d'en reproduire les principaux traits énonciatifs, un point semble pourtant indiscutable: la pseudotraduction, tel un poste d'observation idéal, renseigne autant sur la façon dont une énonciation littéraire fictive se construit que sur les traits distinctifs – voire stéréotypés – qu'une culture donnée, à un moment précis de l'Histoire, a considéré être ceux d'un texte traduit. S'attaquer à la question, fort complexe, des traductions supposées, et surtout au cas spécifique des pseudotraductions de poésie en France, peut nous aider à affiner le regard sur l'action littéraire de telles mystifications et rendre encore plus visibles les innovations que leur stratégie d'écriture a permis d'introduire en littérature.

1. La pseudo traduction et ses ressorts: essai de recontextualisation

Tenter de définir les finalités de la pseudotraduction – création aussi authentique qu'originale publiée sous la signature d'un prétendu 'traducteur' qui simule ainsi un contact entre deux langues distinctes – exige sa recontextualisation. En effet, il ne serait sans doute pas sans intérêt de se demander ce qui a pu décider tel écrivain, déjà reconnu ou non, à recourir au subterfuge

de la pseudotraduction, et à choisir un hétéronyme.¹ De même, la manière dont une pseudotraduction a été dévoilée (aveu de l'auteur lui-même, découverte par la critique, etc.) peut renseigner sur son degré d'adéquation dans le système littéraire où elle s'est insérée. André Lefevere (1982: 153-155) a proposé, pour sa part, une lecture plutôt originale du phénomène. Cette littérature qui s'affirme comme une 'réfraction' (c'est-à-dire comme le reflet d'un texte 'original') témoignerait, à ses yeux, de la volonté d'accorder une dignité à toute la 'littérature réfractée' – dont la traduction est un fort bel exemple –, encore trop dédaignée par la 'grande' littérature.

Essayer de dégager les ressorts d'une pseudotraduction suppose que l'on prenne en compte aussi bien des raisons d'ordre psychologique (désir de reconnaissance littéraire), socio-économique (arguments commerciaux), que celles d'ordre idéologique (volonté de faire passer des 'messages' grâce à l'alibi de la traduction). Enfin, les finalités d'ordre esthétique (importer et/ou proposer de nouvelles formes ou thématiques littéraires) ne sont pas à négliger.

Au XVIII^e et au XIX^e siècles surtout, la 'pseudotraduction' constitua une production littéraire très appréciée en Europe (Toury 1995: 41-43). En réponse à une forte demande du public, à cette époque, offrir une littérature venue d'ailleurs en traduction était devenu une sorte d'argument de vente dont poètes et romanciers firent largement usage. C'est l'une des explications du déferlement en France (et en Russie) à la fin du XVIII^e siècle de romans 'gothiques' prétendument traduits de l'anglais (Grieder 1985), ou bien la vogue européenne des poèmes d'Ossian. Ainsi, la prétendue traduction compte au nombre des subterfuges que les écrivains ne se sont pas privés d'utiliser pour satisfaire un lectorat friand d'inattendu et d'étrangeté.

Lancer une pseudotraduction consiste à effectuer ce que Charles Nodier (1828: 61-86) appelait déjà, dans ses *Questions de littérature légale*, une "supposition d'auteur". Pour cette raison, cette dernière a souvent tenté des écrivains en mal de succès littéraire: quoi de plus facile, en effet, que de s'abriter derrière un *alter ego* fictif, de surcroît étranger, pour accéder à la notoriété? Nodier, qui devait plus tard se prendre lui-même au jeu de la pseudotraduction, ne manquait pas de le souligner dans son recensement des contrefaçons, plagiats et autres vols littéraires: "la supposition d'auteur était une idée qui se présentait naturellement à tous les écrivains et qui leur assurait pour les ouvrages une chance de crédit qu'ils n'auraient pas trouvé en eux-mêmes" (1828: 63). Le jeune et romantique Prosper Mérimée, qui, dans les années 1820, avait très vite saisi l'importance d'exploiter ce phénomène de mode pour se faire un 'nom', reconnut sans ambages être l'auteur de *La Guzla*, ensemble de poésies illyriennes prétendument "recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine". On sait le succès qui lui fut réservé, ainsi que les retraductions dans plusieurs langues dont ces textes furent l'objet jusqu'à ce que Mérimée lui-même se dévoile. Stendhal ne se leurrerait pourtant pas sur la véritable raison d'être de ce succès. Lui écrivant à la fin de l'année 1829, il soulignait le formidable accélérateur de notoriété qu'avait représenté *La Guzla* pour son auteur: "Je crois que vous seriez plus

grand mais un peu moins *connu* si vous n'aviez pas publié *La Guzla*" (cité dans Mérimée 1994: 12).

L'éloignement temporel et/ou géographique qui conférait son attrait spécifique à la pseudotraduction permettait également, le cas échéant, au faux traducteur de mettre une distance entre lui-même et son texte et de faire passer des 'messages' grâce à la déresponsabilisation auctoriale que permet une traduction, à plus forte raison si elle est fictive. Ce fut le cas, notamment, de Montesquieu¹¹ et de Voltaire.³ En s'abritant prudemment derrière une autorité littéraire 'étrangère', les deux philosophes croyaient avancer avec moins de risques des thèses ou des idées susceptibles de susciter la controverse. La pseudotraduction n'est-elle pas un moyen d'éviter le couperet de la censure, ou de ne pas assumer devant une instance officielle un contenu potentiellement dérangeant? De toute évidence, elle demeure, encore au tournant du XX^e siècle, un travestissement tout indiqué lorsque paraissent les *Chansons de Bilitis* en 1894. Seule une 'traduction' paraissait alors susceptible d'atténuer le caractère osé – voire scandaleux – de certains poèmes. Pierre Louÿs sut ainsi mystifier son public avec brio en les attribuant à une poétesse grecque du VI^e siècle av. J. C. dont il choisit de faire une proche de Sappho.

La portée idéologique de certaines pseudotraductions est indéniable. Si, pour l'exemple, on cite généralement l'exemple du soi-disant Vernon Sullivan (alias Boris Vian) ou le *Dies Irae. Erinnerungen eines französischen Offiziere an die Tage von Sedan* (1882),⁴ dans le domaine de la poésie, il suffit de mentionner l'œuvre du prétendu poète kazakh Djamboul Djabaiëv (Toury 1995: 44) pour mesurer à quel point la pseudotraduction peut devenir un instrument de manipulation idéologique. Durant les premières décennies succédant à la révolution bolchevique, le nom de Djamboul Djabaiëv, présenté comme un éminent "poète kazakh", fut connu dans toute l'Union Soviétique pour ses poèmes chantant la gloire du nouveau pouvoir. Il s'avéra pourtant que derrière l'image du vieil aède se cachait, en fait, une équipe d'écrivains soviétiques qui produisaient les nombreux poèmes de Djabaiëv dont ils prétendaient ensuite réaliser les traductions en langue russe. Un tel subterfuge était, à l'évidence, une pure initiative des services de la Propagande qui, par ce biais, s'inventait un panégyriste *ad hoc*.⁵ Plus qu'une simple curiosité littéraire, la pseudotraduction servait ici d'outil politique et il aurait été fort dangereux d'en révéler l'imposture.

On ne saurait ignorer que le subterfuge de la pseudotraduction a été souvent exploité afin d'introduire de nouveaux sujets et modèles d'écriture dans un système littéraire récalcitrant à l'innovation – à moins, justement, que cette dernière ne soit perçue comme un apport étranger, donc acceptable. L'existence de pseudotraductions signale que, malgré d'inévitables résistances, de nouveaux modèles littéraires parviennent plus facilement à s'installer dans un système culturel quand ils sont introduits masqués. La marge de tolérance en cas de déviance par rapport à la tradition s'avérant parfois plus grande dans le cas de traductions, notamment poétiques, c'est toute l'action littéraire à long terme de la traduction et des traducteurs qui se

voit mise en jeu. De plus, les pseudotraductions tracent bel et bien les contours d'une carte imaginaire où se détachent les 'flots manquants' de la littérature d'accueil. C'est probablement parce qu'il a senti l'absence d'un modèle d'écriture dans son univers culturel qu'un auteur décide de l'y introduire de façon détournée, par le biais d'une traduction fictive. Si l'on en croit une étude déjà menée sur le sujet (Yahalom 1980: 406-421), la pseudotraduction semble avoir accéléré au XIX^e siècle la 'canonisation' de certains genres littéraires jusque-là considérés comme des productions de seconde zone.⁶ On peut également imaginer que les traductions du *romancero* espagnol parues en France dans le dernier tiers du XVIII^e siècle – dont certaines, justement, ont pu être soupçonnées de facticité (Van Tieghem 1961: 208) –, tout comme le déchaînement frénétique de *Smarra*, ont répondu à un besoin analogue de 'faire du nouveau': "Je m'avisai un jour que la voie du fantastique, pris au sérieux, serait tout à fait nouvelle" (Nodier 1961: 38). Il est aussi probable que l'écriture "barbare" de *La Guzla*, avec ses histoires de vampires, de mauvais œil, de meurtres sanglants et cruels dans l'espace illyrien, au-delà du désir professé par Mérimée de faire 'couleur locale', a constitué un moment important du Romantisme, désireux de s'affranchir des bienséances et du langage policé qui avaient eu cours durant le Classicisme.

L'argument exotique, mais aussi le désir de renouvellement de l'écriture ou d'expérimentation littéraire à l'abri – et grâce à l'alibi – d'une énonciation fictive ont ainsi pu pousser des écrivains à se travestir en 'traducteurs'. Leurs pseudotraductions se sont en effet souvent révélées, sous leurs formes les plus diverses, un bon terrain d'essai pour importer des formes d'écriture jusque-là ignorées ou dédaignées par la littérature 'canonique'.

2. Traductions fictives de poésie en français

Un auteur, dont on ne sait vraiment s'il est réel ou fictif, se voit auréolé d'un halo de mystère et ce mystère sera d'autant plus grand dans le cas d'un poète. Le calcul de James Macpherson 'traducteur', dont on dit qu'il avait recouru à ce subterfuge en raison du refus réitéré de son manuscrit par les éditeurs (Collombat 2003: 146), était donc on ne peut plus judicieux: les poèmes d'Ossian ont certainement dû, pour une bonne part, leur notoriété à l'incertitude auctoriale qui pesait sur eux. En France, un nombre important de pseudotraducteurs poètes a exploité cette mystification. Ainsi, dans ses *Poésies occitaniques du XVIII^e siècle*, Antoine Fabre d'Olivet fit le même pari que Macpherson en présentant comme les traductions d'un poète occitan nommé Rescondut des poèmes tirés de sa propre imagination, avec l'intention affirmée que ces textes puissent "devenir pour les Troubadours du midi, ce que le livre des poésies d'Ossian a été pour les Bardes du Nord" (cité dans D'hulst 1987: 111).

Le cas de Gérard de Nerval ne devrait pas davantage nous surprendre. Deux de ses textes annoncés comme des traductions, en effet, pourraient

n'être qu'une belle supercherie littéraire. Le premier, "Le bonheur de la maison", est attribué à Jean-Paul Richter et lors de sa première publication en 1831 dans *Le Mercure de France au XIX^e siècle*, il figure dans la rubrique "Littérature étrangère". Les recherches effectuées par Claude Pichois (1963) confirment que ce texte n'a aucun correspondant dans l'œuvre de Jean-Paul: "Sous réserve que Gérard l'ait trouvé dans un obscur almanach allemand, il faut conclure que *Le Bonheur* est un texte original [...] du seul Nerval", soutiendra-t-il dans son édition critique (dans Nerval 1989: 1616). Un second, "Le soleil et la gloire", qui figure dans le recueil des *Odelettes*, a une histoire plutôt tortueuse. Paru initialement en prose dans le recueil de *Poésies allemandes* (1830), ce poème censé être traduit de Bürger⁷ fut repris plus tard par le poète sous sa propre signature.⁸ Si la version présentée comme traduction est en prose, en revanche, celle que Nerval finit par s'approprier est en vers. Selon Jean Yves Masson (1996: 300), il semble qu'aucun texte de Bürger n'ait pu susciter cette 'traduction'. Les raisons qui auraient poussé Nerval à recourir à ce subterfuge demeurent à ce jour encore non-explicitées. Doutait-il de sa propre valeur de poète et voulait-il se soumettre à l'épreuve du lectorat par l'intermédiaire d'un *alter ego* dont la notoriété était bien reconnue? Si l'on écarte l'hypothèse – toujours possible – d'une erreur de sa part, on aurait donc affaire ici au cas assez rare d'un texte qui, donné comme une "traduction" au début, s'est vu ensuite réintégré par le poète dans son œuvre propre (Masson 1996: 20). C'est redire à quel point, en l'absence d'un regard critique averti, la frontière peut se révéler ténue entre 'vraie' et 'fausse' traduction lorsqu'est en jeu un acte de création littéraire original.

Il faut dès lors s'interroger sur la nature des marqueurs destinés à faire croire de manière efficace à la véracité d'une prétendue traduction poétique. Quels indices sont susceptibles de signaler au lecteur une création poétique comme prétendue *traduction*?

3. L'énonciation poétique fictive en français: éléments de mise en scène

Les indices extratextuels typiques qui permettront de convaincre le lecteur de la réalité de sa 'traduction' sont assez restreints et de l'ordre du banal: ainsi, les mentions "traduit de" ou "traduit par" figurent en bonne place dès le frontispice, signalant l'existence de deux langues en présence. L'invention d'un *alter ego* au nom plus ou moins exotique vient souvent fort opportunément confirmer ce caractère étranger: Bilitis (*alias* Pierre Louÿs), Hyacinthe Maglanovitch (*alias* Mérimée), Maxime Odin (*alias* Nodier), l'abbé Angelo Mado (*alias* Alphonse Rabbe), etc. Souvent, même, le prétendu auteur original se voit gratifié d'une présentation biographique qui accentue d'autant l'effet de réel. Mérimée fait ainsi précéder *La Guzla* d'une très circonstanciée "Notice sur Hyacinthe Maglanovitch", elle-même agrémentée de notes explicatives. Pierre Louÿs agira de même en détaillant la "Vie de Bilitis" dans les premières pages des *Chansons*.

Il n'est pas rare non plus qu'une préface et/ou des notes du 'traducteur' viennent s'ajouter, afin d'assurer le lecteur du sérieux de l'entreprise. Mérimée accompagne chaque texte de sa *Guzla* de notes explicatives détaillées – autant de signes destinés à valider la réalité de sa 'traduction'. Une liste de "Bourdes de la traduction anglaise de Bilitis" et une bibliographie des traductions (anglaise, allemande, tchèque, etc.) de la soi-disant poétesse grecque figurent en annexe des *Chansons* de P. Louÿs. C. Nodier (1961: 78) consacre deux bonnes pages à la fin de *Smarra* à l'explication du terme 'rhombus' avec toute la gravité qui convient à un lexicographe soucieux d'épargner de nouvelles méprises "aux traducteurs à venir". Œuvre de faussaire qualifié? Vraie parodie voulant ridiculiser la manière des traducteurs? Canular d'étudiant? En fait, ce jeu met à l'épreuve l'autorité du discours. Mais il est certain que le manque de sanctions en perspective à l'époque offrait un champ idéal à tous ces agissements, ce d'autant plus que la double supposition d'un nom et d'une œuvre ne tombait pas directement sous le coup de la loi. De plus, jusqu'au milieu du XIX^e siècle environ, la traduction demeura une activité essentiellement empirique, non codifiée juridiquement, prétexte à bien des abus⁹...

Certains traits, que l'on pourrait qualifier d'intratextuels, auront pour fonction essentielle de corroborer l'authenticité du texte produit. Les textes poétiques "traduits en français" le seront majoritairement en prose, signalant ainsi leur nature de 'traduction' ou d'importation (c'est le cas des "chansons indiennes" insérées par Chateaubriand dans *Atala*). En effet, depuis l'âge classique, la prose avait pour ainsi dire acquis en France le statut de 'langue de traduction', notamment quand s'il s'agissait de faire connaître aux Français des poètes modernes.¹⁰

On retrouve, également, l'inévitable touche de pittoresque propre à éveiller la curiosité du lecteur. Quoi de plus étranger et de plus fantasmagique en effet, à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, que Madagascar, l'Amérique ou les Balkans? C'est ce que souligne, entre autres, l'avertissement d'Évariste Parny aux *Chansons madécasses*: "Les Madécasses sont naturellement gais [...]. Ils aiment avec passion la musique et la danse. J'ai recueilli et traduit quelques chansons qui peuvent donner une idée de leurs usages et de leurs mœurs" (1787: non paginé). Si, en présentant leurs créations respectives comme des traductions, Parny, Chateaubriand, Mérimée, etc., espèrent, à n'en pas douter, conférer à leurs textes une 'valeur ajoutée' grâce à leur prétendue origine lointaine et mystérieuse, ils cherchent également, d'une part, à asseoir leur 'autorité' de médiateurs et, d'autre part, à décourager des investigations plus poussées sur l'existence d'originaux écrits dans des langues alors aussi peu pratiquées ou accessibles que le malgache, le serbo-croate ou une langue amérindienne.

Lorsqu'elle est réelle, la trame historique joue également un rôle d'authentification particulièrement efficace dans les ballades et autres chants populaires. L'occupation ottomane des Balkans sert par exemple de toile de fond à "L'Aubépine de Veliko" ou au fragment "La mort de Thomas II, roi de Bosnie" dans *La Guzla*, aux "chansons" qui scandent *Les Morlaques*,

roman de la Comtesse Rosenberg-Orsini (1788), ou bien au poème “Le Bey Spalatin” de Nodier dans la première édition de *Smarra* (1821). Lorsqu’en revanche des aberrations (historiques, topologiques, etc.) se glissent dans les textes, elles sont souvent utilisées par le pseudotraducteur pour prendre en défaut la compétence et la crédulité des critiques et autres spécialistes.

On signalera qu’à la période romantique, les pseudotraducteurs français de poésie ont généralement pour souci de ‘traduire’ des textes à la source desquels on ne peut remonter, en inventant notamment des chansons prétendument issues de la culture orale. Consciemment ou non, à une époque où l’on s’intéresse particulièrement aux expressions populaires, ils font eux aussi œuvre d’ethnologues en augmentant – fût-ce de manière fantaisiste – le stock de poèmes traditionnels qui faisaient alors l’objet de multiples collectes dans les provinces françaises et ailleurs.

Ce processus mystificateur fut toujours plus caractérisé par l’imitation d’une ‘manière’ en général que par celle d’une œuvre en particulier: on a ainsi écrit des poèmes “à la façon d’Ossian”, “à la façon morlaque”, “à la manière provençale”, etc. Cette stratégie d’imitation, qui a pour effet de mettre la pseudotraduction en relation avec d’autres textes, bien réels, établit, de fait, un vrai-faux réseau de connexions intertextuelles. Mais c’est surtout dans la recreation d’une hétérogénéité énonciative que se déploie, pour la poésie, toute la virtuosité littéraire du ‘traducteur’. Ce dernier n’hésitera pas, en effet, à susciter divers ‘brouillages’ de l’instance d’énonciation, au moyen d’emprunts lexicaux, de patronymes et/ou de toponymes exotiques, d’anaphores, d’une topique, d’interjections ou d’onomatopées ressenties comme étrangères, etc. La pseudotraduction joue ainsi en tout point un rôle de citation imaginaire, de discours rapporté (Folkart 1991) au deuxième degré, dont le but principal est de suggérer de manière crédible l’étrangeté de l’instance d’énonciation afin de laisser à l’écrivain une liberté créatrice maximale.

Exemples:

Heureux ceux qui n’ont pas vu la fumée des fêtes de l’étranger, et qui ne se sont assis qu’aux festins de leurs pères! (Chateaubriand 1973: 71)

Pecirep se reposa dans la vallée de *Dizmo*: *Mossor* et *Kablian* se rangèrent autour d’elle en serrant leurs cimes élevées. (Rosenberg-Orsini 1788: 8)

Quand Cyrille Zborr voulut s’en retourner dans son pays, Jean Lubovich le retint par la manche et lui dit: “Allons devant un prêtre et soyons *pobratimi*”. (Mérimee 1994: 103)

“Le Bey Spalatin”, traduction entièrement du crû de Charles Nodier,¹¹ concentre un grand nombre de ces traits caractéristiques. Dans ce poème narratif fleuve, éventuellement accompagné de notes, le souci de faire “couleur locale” apparaît manifeste: violence du récit (meurtres, égorgements, rites sacrificiels, etc.), attention portée à la description des réalités locales (le dé de laiton et d’argent symbole de noblesse), évocation de lieux (Krain,

Zuonigrad, Colovaz, etc.), accentuation du côté primitif de l'œuvre avec l'usage de lourdes périphrases-épithètes qui rappellent l'épopée:

Il s'avança, couronné de ses cheveux de neige qui flottent sur sa tête vénérable comme la vapeur pâle qu'on voit suspendue aux brumes d'hiver. (Nodier 1998: 128)

Le brouillage énonciatif est permanent tout au long du texte, qu'il s'agisse d'emprunts lexicaux ("kalpach" pour *toque*, "hanzar" pour *serpe*, "pismé" pour *chant*), de pléonasmes (trait propre à la littérature "primitive" pour Nodier), ou même d'expressions non-idiomatiques en français, ajoutées pour que le texte 'sente' la traduction:

La tribu [...] s'agite impatiemment de votre arrivée, comme un essaim d'abeilles séparé de son roi (note de Nodier: 'Les Dalmates disent: *le roi des abeilles*'). (Nodier 1998: 145)

Tous les traits stylistiques dits 'primitifs' de ce poème se voient aussi confirmés par le caractère musical et surtout oral du soi-disant 'original':

Je ne crois pas que *Spalatin Bey* ait été imprimé en aucune langue: c'est une de ces romances nationales qui ne sont conservées que par la mémoire des hommes. Celle-ci est divisée en tercets qui se chantent ordinairement à deux voix alternatives sur un air extrêmement monocorde, mais que les Morlaques n'entendent pas sans pleurer [...]. (Nodier 1998: 121-123)

4. Pseudotraduction et création poétique française moderne

Les pseudotraductions de poésie auraient-elles pu avoir une incidence sur la création poétique française? L'hypothèse est à examiner de près, car nombreux sont les pseudotraducteurs de poésie qui ont choisi de recourir au subterfuge de la traduction supposée dans l'espoir de renouveler une écriture qui leur paraissait, surtout à l'époque romantique, à bout de souffle.

Dans le roman *Les Morlaques* de la comtesse Rosenberg (1788: 293), des chansons sont insérées tout au long de la trame narrative. Exemple:

Chanson de mort pour le Starescina de Rostar
Qui nous guidera encore sur les frontières des Turcs, pour leur enlever le bétail?
Qui jugera des meilleurs coups et donnera le prix au bras le plus robuste?
Qui mènera l'épouse à l'époux avec pompe et joie, si notre chef est mort?
Qui nous éclairera de ses conseils, comme notre père, dont la prudence égalait la clarté des flambeaux qui dissipent les ténèbres [...]?

En vers non-rimés, ces 'traductions' proches du verset épousent une forme poétique que reprendront au XX^e siècle des poètes comme Claudel, Saint-John Perse, etc. Ce choix d'écriture – très atypique pour l'époque –

nous renforce dans la conviction que la pseudotraduction, par la marge de manœuvre plus grande qu'elle laissait à son auteur, a pu être le lieu d'expérimentations poétiques souvent audacieuses. Il est fort improbable, en effet, qu'une telle licence d'écriture ait pu être acceptée dans la 'grande' poésie, alors entièrement soumise aux règles édictées par Boileau. Mais le fait est là: au XVIII^e siècle, en France, il était déjà possible d'écrire de la poésie en vers non-régles, pourvu que ce fût une 'traduction' ! De même, dans les *Chansons madécasses* (1787), la brièveté du style, les refrains, l'usage abrupt de parataxes et d'autres tours rhétoriques que se permet le 'traducteur' Évariste Parny sont apparus tellement inattendus en français que l'on a pu parler d'un "Ossian nègre" (Vincent-Munnia et al. 2003: 448).

S'il est évident que les pseudotraductions de poésie produites depuis la fin du XVIII^e siècle ont été le vecteur d'apports thématiques (imagerie exotique et tropicale chez Parny ou Chateaubriand, iconographie idyllique et pastorale chez Merthghen), au-delà du simple relevé d'influences, les effets stylistiques de ces 'traductions' sont idéalement repérables dans la poésie. La légitimation croissante de la valeur poétique de l'expression populaire durant le Romantisme, une plus grande liberté prise avec le vers (usage de versets, voire de vers libres), en sont de bons exemples.

L'hypothèse d'une action littéraire de la traduction fictive semble également trouver quelques éléments de confirmation dans l'acceptation progressive de la poésie en prose. Lors de son développement en France au XIX^e siècle, cette dernière a probablement bénéficié des acquis de pseudotraductions poétiques qui, pour la plupart, refusaient le vers. Grâce aux traductions vraies ou fausses de la poésie étrangère, l'écriture poétique en prose s'est lentement façonnée, acquérant peu à peu une certaine popularité. Afin de démontrer à quel point le vers n'était plus le seul véhicule pour la 'poésie', des poètes romantiques français ne se sont-ils pas mis à prendre la traduction comme prétexte à l'écriture, favorisant ainsi l'émergence de véritables *poèmes en prose* ?

Certains poètes en effet, tel le "petit maître" Alphonse Rabbe, écrit, dès les années 1830, de véritables 'poèmes en prose'. Si l'on en croit Jacques-Remi Dahan (dans Rabbe 1991: 29), cet auteur en aurait même été l'un des pionniers en France. Dans son *Album d'un pessimiste* où la section "Tristes Loisirs" se compose uniquement de ce type de poème, "Le Centaure" est présenté comme la 'traduction' d'un manuscrit grec découvert dans les archives du Vatican par un certain abbé Angelo Mado. Composé de douze séquences de longueurs diverses, le texte tente d'étayer sa prétendue origine grecque en recourant à l'image mythique et fabuleuse de cette créature mi-homme, mi-cheval, mais aussi à des patronymes de tonalité vaguement hellénique: Cymothoë, Acheloüs, Dryas, Pyriothoüs, l'Alcide, etc. Pour le reste, on ne peut s'empêcher de constater que le poème demeure, dans sa substance même, un pur produit de l'éloquence classique, où la seule réelle nouveauté est le recours unitaire à la prose au lieu du vers. Une prose très travaillée, poétique, dont le rythme voudrait presque imiter la course d'un Centaure:

Ainsi balancée, comme si elle était suspendue en un mobile réseau [...], ou comme si Zéphirus l'emportait dans un char de nuages, Cymothoë, désormais affranchie de vaines terreurs, s'abandonne aux transports de cet amant singulier. (Rabbe 1991: 179)

On relèvera avec intérêt qu'à l'exception de ce texte, précisément annoncé comme traduction, les autres poèmes du recueil sont assumés par Rabbe comme ses créations personnelles, ce qui laisse penser que le poète a tout d'abord utilisé l'artifice de la pseudotraduction avant de se risquer réellement à commettre, sous son nom propre, d'authentiques 'poèmes en prose'.

S'il a existé, depuis le XVII^e siècle, une poésie en prose en France (Leroy 2001), il semble convenu que la dénomination même de 'poème en prose' est d'origine plus récente (Vincent-Munnia et al. 2003). Il n'est pas rare, on l'a vu, de rencontrer ce type de poèmes insérés dans un ensemble plus long, narratif ou épique. Les 'traductions' en prose séquentielle de *La Guzla*, tout comme la version de "Bey Spalatin" par Nodier, témoignent exemplairement de ce désir inavouable de s'affranchir des règles classiques. Seul le recours à une traduction fictive pouvait alors permettre de tester une voie médiane entre l'épopée en vers et le récit en prose. La ballade "Maxime et Zoé" de *La Guzla*, ou bien "La flamme de Perrussich", dont les paragraphes sont numérotés, anticipent ainsi une forme fragmentée qu'utiliseront bien des poètes dits 'modernes'. Ces séquences (qui ne dépassent souvent pas une phrase), outre la temporalité resserrée qu'elles définissent au sein même du poème, créent également un rythme récurrent au cœur de l'énonciation. Une stratégie originale de l'oralité qui permet au traducteur d'explorer des ressources restées traditionnellement celles du vers. Images, métaphores, parallélismes, rhétorique des affects, mais aussi recherche de scansion et d'effets migrent alors, de fait, de l'expression versifiée habituelle vers une nouvelle forme poétique:

XVIII

"Zoé, dis-moi, as-tu emporté cette belle corne que je t'ai donnée?" – "Non, dit-elle, qu'ai-je à faire de ces bagatelles? J'emporte mes habits dorés et mes colliers et mes médailles."

XIX

"Zoé, dis-moi, as-tu emporté cette belle relique que je t'ai donnée?" – "Non, dit-elle, je l'ai pendue au cou de mon petit frère qui est malade, afin qu'il guérisse de son mal." (Mérimée 1994: 57)

Indéniablement, les pseudotraductions ont offert un espace de liberté aux poètes français du début du XIX^e siècle. Sans aller jusqu'à dire qu'elle était, par nature, davantage porteuse de "poésie" que le vers, on peut toutefois avancer l'idée que la prose a permis à certains auteurs de prendre leurs distances avec les contraintes de l'expression versifiée. La tendance à vouloir métamorphoser le texte en prose en 'poème' s'est ensuite progressive-

ment élargie à l'écriture originale des poètes du XIX^e siècle: Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, entre autres.

Selon une "prose-effect hypothesis" (Pym 1992), les traductions en prose de la poésie auraient très activement contribué à l'émergence d'une écriture lyrique en prose à partir du XIX^e siècle, aussi bien en France qu'en Europe. Présentées comme des traductions authentiques, certaines créations poétiques n'ont pas manqué, elles aussi, de délaissier massivement le vers – une manière supplémentaire pour le traducteur supposé de mystifier le lecteur sur leur nature étrangère.

Une telle hypothèse peut sembler toutefois venir à l'encontre de l'opinion souvent répandue d'un XIX^e siècle orienté vers une pratique de la traduction mimétique. Être traduit en prose, n'est-ce pas là, pour un poète, la pire des 'infidélités'? Il faut pourtant croire que ce choix n'a pas toujours été, pour le traducteur, celui de la facilité ni de la résignation. Dans les pseudo-traductions de poèmes, il s'agissait plutôt d'une option faite en toute connaissance de cause par des traducteurs qui, souvent poètes eux-mêmes, avaient ressenti le besoin de prendre quelques distances avec les servitudes du vers.

Le postulat d'un effet 'agissant' de la prose des traductions poétiques mérite que l'on s'y attarde. Outre qu'il pointe les dangers inhérents aux périodisations clés en main dans l'histoire de la traduction, il semble également confirmer que, loin de n'être que réception passive, les traductions (y compris fictives) ont pu ouvrir la voie à des changements majeurs au sein de la littérature.

5. Conclusion

Sous toutes leurs formes, et en franchissant les frontières traditionnelles tracées entre œuvre originale et œuvre traduite, les pseudotraductions ont contribué, à côté des textes authentiquement traduits, à l'enrichissement de la littérature française. Qu'il s'agisse d'un apport sur le plan thématique ou de la volonté de susciter la curiosité pour des formes littéraires inédites, traductions et pseudotraductions ont participé à plein temps au renouvellement de l'expression poétique, confirmant, y compris à la lumière du cas limite de la traduction fictive, l'importance de l'activité des traducteurs dans le 'système littéraire'. Il est probable en effet, que les solutions proposées par la traduction et la pseudotraduction de poésie ont permis (et sans doute accéléré) l'expérimentation par les poètes français du XIX^e siècle des ressources du vers libre et du poème en prose, appelées à devenir le fondement même de la poésie 'moderne'.

Bibliographie

Œuvres littéraires citées

- Cervantes Saavedra, Miguel de (1998 [1605-1615]). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Critica.
- Chateaubriand, François-René de (1973 [1801]). *Atala*. Paris: Nouveaux Classiques Larousse.
- Comtesse Rosenberg-Orsini (1788). *Les Morlaques*, s.l.
- Dies Irae. Erinnerungen eines französischen Offiziere an die Tage von Sedan* (1882). Stuttgart: Krabbe.
- Le Troubadour. Poésies occitaniques du XVIII^e siècle* (1804), traduites et publiées par A. Fabre d'Olivet. Paris: Heinrichs.
- Louÿs, Pierre (1913 [1894]). *Chansons de Bilitis traduites du grec*. Paris: G. Crès.
- Macpherson, James (1792). *The Poems of Ossian, the son of Fingal*. Édimbourg: J. Robertson.
- Maglanovitch, Hyacinthe (s.d.). *La Guzla*. Strasbourg: Heitz.
- Mérimée, Prosper (1825). *Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole*. Paris: Sautélet.
- Mérimée, Prosper (1994). *La Guzla*. Paris: Kimé.
- Montesquieu, Charles de Secondat, baron de (1989 [1721]). *Lettres persanes*. Paris: Presses Pocket.
- Nerval, Gérard de (1840). *Poésies allemandes*. Paris: Gosselin.
- Nerval, Gérard de (1974). *Poésies et souvenirs*. Paris: Gallimard.
- Nerval, Gérard de (1989). *Œuvres complètes* (1). Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard.
- Nerval, Gérard de (1996). *Poèmes d'outre-Rhin*. Paris: Grasset.
- Nodier, Charles (1821). *Smarra ou les démons de la nuit, songes romantiques traduits de l'esclavon du comte Maxime Odin par Ch. Nodier*. Paris: Ponthieu.
- Nodier, Charles (1961 [1832]). *Smarra*, Préface nouvelle. *Contes*. Paris: Garnier.
- Nodier, Charles (1998 [1821]). "Le Bey Spalatin". *Œuvres complètes, III-IV*. Genève: Slatkine.
- Œuvres pastorales de Merthghen, traduites de l'allemand par M. le Baron de Nausell, suivies des Aulnays de Voux, Idylles françaises par M. Boux de la Bapaumerie* (1783). Paris.
- Ossian (1777). *Poésies galliques, traduites de l'Anglois de M. Macpherson par M. Le Tourneur*. Paris: Musier.
- Parny, Évariste (1787). *Chansons madécasses, traduites en français, suivies de poésies fugitives*. Londres/Paris: Hardouin et Gattey.
- Rabbe, Alphonse (1991 [1835]). *Album d'un pessimiste*. Paris: Corti.
- Sullivan, Vernon (1946). *J'irai cracher sur vos tombes*, traduit de l'américain par Boris Vian. Paris: Éd. du Scorpion.
- Voltaire (1971 [1747]). *Zadig*. Paris: Livre de Poche.
- Walpole, Horace (1765, 2^e éd.). *The Castle of Otranto, a story translated by William Marshal, Gent, from the original Italian of Onuphrio Muralto*. London: Tho. Lownds.

Sources secondaires

- Allgemeine Deutsche Bibliographie* (1875-1910). Leipzig: Duncker & Humblot.
- Ballard, Michel (1992). *De Cicéron à Benjamin, Traducteurs, Traductions, Réflexions*. Lille: Presses Universitaires.

- Collombat, Isabelle (2003). "Pseudotraduction: la mise en scène de l'altérité". *Le Langage et l'Homme* 38(1), 145-156.
- Coulon, Pierre (2000). *Le Siècle des Lumières, bibliographie chronologique*, t. XX. Genève: Droz.
- D'hulst, Lieven (1987). *L'Évolution de la poésie en France (1780-1830)*. Louvain: Leuven UP.
- Folkart, Barbara (1991). *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*. Candiac (Québec): Éditions Balzac.
- Grieder, Joséphine (1985). *Anglomania in France (1740-1789)*. Genève: Droz.
- H. P. (1829) "L'Énéide de Virgile, traduction nouvelle". *Le Globe* 22 juillet 1829, t. 7, 459.
- Jeandillou, Jean-François (1994). *Esthétique de la mystification littéraire, tactique et stratégie littéraire*. Paris: Minuit.
- Lefevère, André (1982). "Théorie littéraire et littérature traduite". *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée* 2, 137-156.
- Leroy, Christian (2001). *La Poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours – Histoire d'un genre*. Paris: Champion.
- Lombez, Christine (2003a). "Traduire en poète. Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett". *Poétique* 135, 355-379.
- Lombez, Christine (2003b). "Traducteurs et littérature traduite en français dans la première moitié du XIXe siècle", communication au colloque *Production de l'immatériel (ou) productions immatérielles: théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle* (Lyon, mai 2003).
- Neue Deutsche Biographie* (1952-2003). Berlin: Duncker & Humblot.
- Nodier, Charles (1828 [1812]). *Questions de littérature légale*. Paris: Crapelet.
- Pichois, Claude (1963). "Gérard traducteur de Jean-Paul". *Études germaniques* 1, 98-113.
- Pym, Anthony (1992). "Shortcomings in the Historiography of Translation". *Babel* 38(4), 221-235.
- Quérard, Joseph-Marie (1845). *Les Supercheries littéraires dévoilées*. Paris: L'Éditeur.
- Quérard, Joseph-Marie (1964). *La France littéraire (1854-1864)*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Saggiv-Nakdimon, Inbal (1999). *Science Fiction in Israel*, mémoire de maîtrise dirigé par G. Toury, Université de Tel-Aviv.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies And Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Toury, Gideon (2002). "Enhancing Cultural Changes by Means of Fictitious Translations". *Histoire des Traductions*, texte gravé dans le CD-Rom *DIDAK*, conception et réalisation J. Delisle et G. Lafond, Université d'Ottawa.
- Van Tieghem, Paul (1961). *Les Influences étrangères dans la littérature française (1550-1880)*. Paris: PUF.
- Vincent-Munnia, Nathalie (1996). *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du XIXe siècle*. Paris: Champion.
- Vincent-Munnia, Nathalie, Simone Bernard-Griffiths & Robert Pickering (eds) (2003). *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*. Paris: Champion.
- Yahalom, Shelly (1980) "Du non-littéraire au littéraire. Sur l'élaboration d'un modèle romanesque au XVIIIe siècle". *Poétique* 39, 406-421.

¹ Par *hétéronyme*, Jean-François Jeandillou (1994: 80) entend “le nom donné par le *scriptor* à un autre imaginaire”. Exemples: C. Nodier, P. Mérimée, B. Vian, F. Pessoa...

² “Je ne fais donc que l’office de traducteur: toute ma peine a été de mettre l’ouvrage à nos mœurs” (Montesquieu 1998: 24).

³ “Je vous offre la traduction d’un livre d’un ancien sage qui, ayant le bonheur de n’avoir rien à faire, eut celui de s’amuser à écrire l’histoire de Zadig” (Voltaire 1971:11; épître dédicatoire à la sultane Sheroa).

⁴ “Traduit du français” par Carl Bleibtreu (1882) et publié dix ans après le conflit franco-prussien de 1870, ce livre n’est en fait rien d’autre que des pseudo-mémoires de guerre vue côté français (Toury 1995: 51).

⁵ Gideon Toury (1995: 44) signale par ailleurs que des méthodes comparables furent appliquées en URSS dans le domaine de la musique, des arts plastiques, etc.

⁶ De même, l’invention de *Papa Hamlet* aurait permis aux écrivains allemands de battre en brèche l’influence du naturalisme français, et d’introduire l’inspiration scandinave, elle-même appelée à un grand succès à la charnière des XIX^e et XX^e siècles (Toury 1995: 50-51).

⁷ Mention absente de l’édition suivante des *Poésies allemandes* (1840).

⁸ Dans *Les Petits châteaux de Bohême*, le titre sera modifié et deviendra “Le point noir” (Nerval 1974: 101).

⁹ C’est seulement à partir du Second Empire que l’on vit s’ébaucher la constitution progressive d’un statut légal de la traduction littéraire (Lombéz 2003b).

¹⁰ “Une bonne traduction (*de poésie*), quoi qu’on en ait dit et écrit nombre de fois, est [...] plus possible en prose qu’en vers” (H. P. 1829: 459).

¹¹ Comme il l’avoue lui-même: “La première édition [*de Smarra*] donne ce petit poème pour une traduction et c’est probablement ce qui lui a valu de si grands éloges de la part des critiques qui ont pris ce mensonge au pied de la lettre” (Nodier 1961: 27).