

TRADUIRE MILTON EN PROSE?

Traduire une épopée, n'est-ce pas franchir, en même temps que la frontière entre deux langues, d'autres barrières, de moins évidentes limites? C'est probablement le cas pour toute traduction. Mais les épopées semblent, par leur genre même, tout particulièrement liées, en même temps qu'à une langue, à un peuple ou une nation, à une tradition, à une religion unanimement partagée par une communauté. Telle fut, en tout cas, la conviction de certains critiques ou théoriciens de la littérature. Ainsi dans l'*Examen des Martyrs*, Chateaubriand cite-t-il (Pléiade, p. 44-45) l'«auteur» («inconnu» de lui, dit-il) d'une «brochure imprimée à Lyon» et qui se prononce «en faveur des *Martyrs*». Le passage extrait par Chateaubriand comporte lui-même une citation – des *Principes de littérature* de l'abbé Batteux. L'abbé, contre Despréaux, évoque ce que le merveilleux chrétien aurait pu être. «Quel fondement, écrit-il, aurait servi d'appui à ce merveilleux? Le même qui a servi aux anciens, je veux dire la *persuasion commune* des peuples pour qui on écrit.»

Cette «*persuasion commune*», qui serait l'un des traits définissant les épopées en général, constituerait également le principe historique de leur séparation, en attachant chacune d'elles à son peuple, à son temps, à sa religion. La traduction d'une épopée serait-elle, dès lors, un peu plus impossible que toute autre traduction?

Et cependant, on a traduit Homère, Virgile, Le Tasse, ou Milton. Chateaubriand, qui cite Batteux, a lui-même, après plusieurs autres, traduit le *Paradis perdu*. Et peut-être son désir de traduire a-t-il été plus excité que découragé par son sens – au moins aussi aigu que celui de Batteux – des différences historiques.

Il est vrai que le désir de traduire semble avoir toujours été plutôt enflammé par l'impossibilité prétendue de sa réalisation. N'y a-t-il pas d'ailleurs, dans la décision de traduire, quelque chose d'héroïque qui, au fond, s'accorderait bien à l'épopée – ou, en tout cas, au goût, poétique-historique, de Chateaubriand pour l'épopée?

Mais surtout le traducteur d'une épopée ne peut que retrouver des rapports qui, en

¹ Université de Paris VIII.

TRADUIRE MILTON EN PROSE?

œuvre entre les épopées, sont constitutifs de chacune d'elles. La singularité de leur appartenance spécifique, les épopées semblent – en tout cas depuis Virgile – être astreintes à la refonder, à chaque fois, dans les relations qu'elles entretiennent avec d'autres épopées. La tradition épique serait-elle faite pour traverser les traditions, pour se confronter à leur diversité, pour s'y mesurer? Ce sont là des évidences, mais complexes, et elles-mêmes historiquement variables.

L'imitation épique, à travers les langues et les traditions occidentales, paraît affecter tous les traits – jusqu'aux plus centraux – des épopées. Elle se proclame hautement. Et les formules par lesquelles elle s'affiche sont elles-mêmes imitées. L'imitation est comme ritualisée. Il faut qu'elle brille. La reprise par le poète de la tâche ou de la charge épique – *tanta moles* – n'apparaît pas moins héroïque que les entreprises de ses personnages. C'est une reprise qui, toute d'émulation, adopte volontiers le ton de la rivalité héroïque, du défi, celui qu'on trouverait par exemple en certains endroits des *Lusiades*...

La décomposition de ce rituel de l'imitation, à partir des XVIII^e et XIX^e siècles, n'est-elle pas une part essentielle de la crise moderne – destruction ou diffusion, évanouissement ou omniprésence mouvante – de l'épopée? Serait, par exemple, caractéristique la révolte d'un Pierre Leroux dans *La Grève de Samarez*. Ce n'est plus (à la faveur de sa tenace confrontation avec Hugo) à la noblesse ritualisée et hautement revendiquée de l'imitation que Leroux est sensible. C'est bien plutôt à sa violence qui, telle qu'il la décrit, devient homologue à la violence sociale.

On avait pu (Boileau par exemple) esquisser une distinction entre imitation globale d'une œuvre par une autre et multiples imitations de détails. Et on conçoit que ces dernières, prises qu'elles sont dans le tissu du poème, n'aient pas à se rendre à tout moment visibles... Mais Leroux tend à faire de tous les emprunts non déclarés autant de vols.

C'est aussi qu'il met en évidence les cas où un poète de première grandeur, et protégé par son éclat, s'empare de matériaux que lui offrent, malgré eux, des auteurs plus ou moins obscurs. L'imitation ici se ferait furtive et violente – pour ne pas dire criminelle. Ainsi les immenses lectures qui nourrissent les poèmes de Milton deviennent-elles, chez Leroux, matière à reproches. Leroux n'imagine pas que les auteurs dévorés par Milton aient pu – ou

auraient pu, s'ils l'avaient su – s'estimer honorés d'être plus ou moins anonymement incorporés dans le *Paradis perdu*.

L'imitation épique aurait-elle toujours comporté une part de vol et de violence? C'est en tout cas depuis le milieu du XIX^e siècle que Leroux jette un pareil regard sur le passé de la littérature. Il écrit en un temps où, sous toutes ses formes – d'œuvre à œuvre ou de poète à poète, mais aussi d'un genre ou d'un domaine à l'autre (roman et poème, littérature et philosophie ou sciences, écriture et peinture ou musique), ou encore entre réalité (ou nature) et œuvre –, l'imitation est devenue comme irritée ou altérée, coléreuse, brûlante... Si, par exemple, ce que Baudelaire nomme «duel» relève encore de l'imitation, c'est avec la saveur d'une «jalousie» toute moderne – là où une position risque de ne plus pouvoir se construire par rapport à une autre mais doit tendre à s'y substituer impitoyablement.

Les œuvres ou tentatives épiques sont nombreuses dans la France du XIX^e siècle, comme nous le rappelle l'ouvrage de Léon Cellier *L'Épopée romantique*. Mais la tradition ou transmission épique semble perdre une part de son sens. Le projet épique se fait plus vaste et plus indéterminé. S'il faut parler de désir, c'est d'un désir infini. Les réalisations, alors, sont débordées par ce qui les porte et qu'elles ne sauraient maîtriser. Chez Hugo lui-même, la mise en œuvre épique se fait fragmentaire – les «petites épopées» – ou reste, pour une part (celle qui devait être centrale, ou la plus haute : *Dieu*), inachevée, à demi virtuelle.

On pourrait, à vrai dire, proposer que l'élan épique ne cesse alors d'outrepasser toutes les limites génériques. Dans le roman (et tout autrement que dans la division, au sens du XVII^e siècle, entre poème héroïque et roman)? Certes. Mais aussi dans le drame (comme pourrait le suggérer la *Préface de Cromwell*). Ou dans l'autobiographie (Chateaubriand, «Préface testamentaire» de 1833 des *Mémoires d'Outre-Tombe* – Pléiade, I, p. 1046 – : «Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes, l'épopée de mon temps...»). Dans l'histoire, bien sûr. Dans la philosophie. Dans les sciences de la nature – pour autant que cette dernière est désormais conçue comme toute entière orientée temporellement.

Mais l'impulsion épique, alors, n'en vient-elle pas à se dissoudre – pour dérober une expression à l'*Isis* de Nerval – «dans sa propre immensité»? En tout cas, ce qui se sera

TRADUIRE MILTON EN PROSE?

éclipsé, c'est la ritualisation des rapports d'une œuvre à l'autre, et, donc, entre traditions, appartenances, langues.

Ces procédures sont-elles, au XIX^e siècle, périmées en tant que trop aristocratiques? Le geste épique peut-il encore (au prix d'un nouvel «héroïsme» dont on trouverait des versions conflictuelles chez Hugo, Michelet, Quinet, Baudelaire) affronter la dissolution, la divulgation, la vulgarité démocratiques, la fragilité des identités, le refus des hiérarchies, l'échange du «haut» et du «bas»? Et comment investira-t-il, avec Joyce, avec Herman Broch, les âpres relations, anonymes ou rejoignant l'anonymat, entre l'individuel – le plus privé – et la foule?

C'est en 1836 que Chateaubriand fit paraître sa traduction du *Paradis perdu*. On se souvient de l'accueil éclatant que réserva Pouchkine à cette publication. Les formules du poète russe (enthousiastes, mais non sans nuances) mériteraient une analyse détaillée; elles sont une superbe manifestation de ce qui se voit, se sent, de ce qui vibre, dans la contemporanéité – dans la problématique espace public d'une époque – d'un écrivain à un autre, mais aussi entre langues, entre littératures, entre nations.

Chateaubriand est loin d'être le premier à traduire Milton, et à le traduire en prose. C'est, bien entendu, à l'indispensable livre de Jean Gillet *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand* qu'il faut ici renvoyer.

En réalité, l'histoire de la traduction de Milton en France est double.

Celle des proses de Milton – plus précisément : de ses grands pamphlets politiques – commence du vivant de leur auteur. L'*Eikonoklastes* a été traduit dès 1652, trois ans après sa publication en anglais. Milton a probablement révisé la version française; c'est ce que suggère une remarque du traducteur (citée par Émile Saillens dans «Coup d'œil sur les débuts de Milton en France», *Études anglaises*, oct.-déc. 1967). Milton semble avoir exigé une étroite fidélité de la traduction – fût-ce au prix de faire violence à la langue française. Chateaubriand, en traduisant – ou prétendant traduire – le *Paradis perdu* «à la vitre», suivait-il, plus d'ailleurs qu'il ne pouvait le savoir, les traces de Milton?

L'histoire de la traduction des proses de Milton se noue à l'histoire politique française (et, en particulier, à ce que l'écriture pamphlétaire en France tente d'emprunter – par

TRADUIRE MILTON EN PROSE?

imitations, traductions, transports divers – à la tradition pamphlétaire de langue anglaise). Ainsi est-ce en 1788 que l'on fit traduire – ou, par endroits, adapter – l'un des plus puissants pamphlets jamais écrits (et qui avait d'autre part connu un destin spécifique en Amérique, comme on peut l'entrevoir grâce au livre de Bailyn, *The Ideological Origins of The American Revolution*, Harvard University Press, 1967) : l'*Areopagitica*. Et c'est en 1848 qu'Auguste Geffroy fera paraître ses *Études sur les pamphlets politiques et religieux de Milton* (qui comportent des pans entiers de traductions).

Quant aux traductions des œuvres poétiques ou plutôt du *Paradis perdu*, on y retrouve les pratiques multiples (parfois conflictuelles) du XVIII^e siècle touchant, en même temps qu'à la traduction, à l'épopée, au vers et à la prose, à la poétique ou à l'esthétique, à la traduction – et, bien sûr, à l'imitation prise dans ses divers sens.

Pour suivre ce qui advint de l'œuvre poétique de Milton en France au XVIII^e siècle, il faudrait, entre autres, passer par Louis Racine, par Voltaire, et rejoindre Chénier (dans quelques admirables vers de son poème *Suzanne*, en particulier).

Il y eut dès le début du XVIII^e siècle d'importantes traductions en prose du *Paradis perdu* (celle de Dupré de Saint-Maur est mentionnée par Chateaubriand). Voilà qui impliquerait la question du «poème en prose». Telle fut parfois, au XVII^e siècle, la dénomination du roman – par opposition à l'épopée en vers. Mais c'est aussi par ces mots qu'on salua le *Télémaque*. Il est d'ailleurs arrivé qu'on légitimât la pratique du poème en prose en le présentant comme une traduction. Chateaubriand, dans l'*Examen des Martyrs* (ou préface de la 3^e édition – Pléiade, p. 91) cite un article sur Télémaque où celui-ci est supposé être «un beau poème traduit du grec par Fénelon». Mais Fénelon lui-même, dans sa lettre à Dacier, n'est-ce pas vers l'autre source, biblique, qu'il cherche une justification pour la poésie en prose? «Toute l'écriture, remarque-t-il, est pleine de poésie, dans les endroits mêmes où l'on ne trouve aucune trace de versification.»

Chateaubriand (qui a repris systématiquement la question du poème en prose dans la *Préface de la première et de la seconde éditions des Martyrs*) se place à l'intersection des deux traditions issues de Milton. Au fil de ses propres œuvres et des innombrables citations qu'il y fait de Milton, il a affaire aussi bien au pamphlétaire qu'au poète. N'a-t-il pas lui-

même des traits de l'un et de l'autre?

Cependant, Milton le prosateur, le pamphlétaire, est protestant. Il est, surtout, un régicide. Au-delà même de son exécution, il poursuit le roi de sa haine et de son mépris en écrivant l'*Eikonoklastes* – pamphlet qui est évidemment pour un légitimiste (fût-il français et du XIX^e siècle) le texte de Milton le moins supportable.

Voilà qui n'empêche pas Chateaubriand de se réclamer de cet *Areopagitica* par lequel toute censure politique ou religieuse est souverainement repoussée, et qui, plus fondamentalement encore, démontre en quoi sont à jamais indissociables livres et liberté.

C'est qu'en dépit de leurs oppositions politiques et religieuses, Chateaubriand partage avec Milton le sens de la nécessité d'un espace public inconditionnellement libre et indéfiniment ouvert. Et il ne s'agit pas là seulement du Chateaubriand pamphlétaire. Sa relation au public se joue dans toute son œuvre, et grâce à la diversité même de celle-ci. Là où il entend se faire poète épique, il a besoin de se sentir opérer sur une scène où ses gestes soient donnés à voir.

Dans *les Natchez* ou, surtout, dans *Les Martyrs*, Chateaubriand pratique-t-il encore l'imitation épique? Sans doute. Moins rituellement, cependant, que didactiquement. Mais en réalité c'est tout le rapport aux traditions poétiques et religieuses et aux œuvres du passé qui – surexposé qu'il est dans *Les Martyrs* (où il accède au rang de thème de l'œuvre nouvelle) – baigne désormais dans la lumière d'une curiosité neuve ou renouvelée pour les temps anciens et qui prend le caractère d'une démonstration ou d'une mise en scène historico-philologique. Tout cela est trop voulu, estimera Sainte-Beuve. Il y a en effet quelque chose de construit et de démonstratif dans les tentatives épico-romanesques de Chateaubriand. Mais c'est peut-être cette alliance instable de savoir, de volonté et de poésie qui, aux yeux d'historiens comme Augustin Thierry, doteront ces œuvres-là de l'éclat d'une promesse – à réaliser, il est vrai, autrement.

Si Chateaubriand, finalement, ne renonce à aucun des aspects de Milton, quelque contraire qu'il puisse d'abord paraître à ses propres orientations, c'est, au plus immédiat, par passion des rapports. Chateaubriand ne résiste jamais au désir de trouver des liens entre des termes divers, voire opposés. Une œuvre aussi riche et complexe que celle de Milton ranime

TRADUIRE MILTON EN PROSE?

toujours en lui sa plus grande virtuosité : l'imagination des liaisons inépuisablement multipliées.

Le temps est l'élément où vivent et se métamorphosent ces rapports (des uns aux autres, de soi à soi) que décèle et tisse Chateaubriand. Sans doute, à ses yeux, les distances que crée le temps, au fil de l'histoire comme d'une vie, sont-elles irréparables. Mais, d'un autre côté, c'est – comme le vit et le dit (non sans quelque humour cynique) Chateaubriand – dans le temps, grâce à sa puissance propre, que les oppositions les plus tranchées (religieuses, politiques) s'affaiblissent et qu'entre Chateaubriand et Milton par exemple, elles laissent place à l'éblouissement de relations miroitantes qui, à l'écrivain français qui lit, commente, cite ou traduit intégralement le poète anglais, se proposent toujours renouvelées.

La traduction du *Paradis* par Chateaubriand ne cesse pas d'être sensible comme un rapport : celui de la prose française aux vers anglais. Son travail de traducteur, Chateaubriand le situe au cœur des complexités de l'histoire – pour que le résultat – ce grand poème en prose lié à un poème en vers – apparaisse enfin (de la même façon qu'en général le tracé de ses propres phrases lie souplement ce que l'histoire leur apporte) d'une imprévisible simplicité.

Cette traduction ne se substitue pas à l'original; elle en indique constamment la permanence dans le temps historique. Elle ne cherche pas à faire oublier le poème anglais, comme fait la traduction en vers de Delille. Avec cette dernière, Delille veut produire une œuvre sienne qui, face à *Paradise Lost*, soit à la fois même – par la grâce de la versification – et autre, parce qu'existant pleinement par elle-même. Cependant ses vers ne peuvent prétendre équivaloir au poème anglais qu'en se détachant de lui : ses alexandrins la situent au cœur de la tradition française; aussi Delille ne saurait-il éviter de rimer – alors même que Milton dans une note placée en tête de *Paradise Lost*, avait dénoncé l'«esclavage» de la rime.

La position de la traduction de Chateaubriand : voilà tout ce que l'on s'est efforcé ici de caractériser sommairement. Entrer dans l'étude de cette traduction comporterait d'autres exigences. À quelle analyse critique soumettre cette «fidélité» que Chateaubriand revendique? Comment, en particulier, rendre compte de ce qui apparaîtrait comme erreurs manifestes ou, au contraire, comme ruses (motivées par les respectives situations historiques de l'auteur et de son traducteur) propres à un certain «art de traduire»?

TRADUIRE MILTON EN PROSE?

Contentons-nous de suivre un instant quelques-unes des «remarques» sur sa traduction où l'on sent que Chateaubriand ne veut jamais ôter à sa prose son caractère effectif de relation ou de passage, et que, s'il désire franchir toujours les distances, ce doit être sans jamais les annuler.

Ainsi ne se croit-il pas plus propriétaire ou propriété de sa langue que de la traduction poétique française. Il souligne que, sous l'effet de l'anglais de Milton, il n'a pas hésité à forcer le français. «J'ai employé (...) de vieux mots; j'en ai fait de nouveaux.» (*Le Paradis perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand, Belin 1990, p. 108). Ou bien c'est «aux dépens de la syntaxe» que s'exerce, contenue mais impérieuse, sa liberté – par rapport à l'état de la langue – d'écrivain traducteur. Sans doute peut-il s'autoriser d'audaces qui sont celles de Milton lui-même en anglais : le poète en prose et le poète en vers sont compagnons dans leurs aventures langagières.

Il faudrait d'ailleurs prendre en compte l'infléchissement de l'anglais de Milton par (ou vers) le latin. Comme l'a souligné Antoine Berman, entre Milton et Chateaubriand, le latin, tierce langue, constitue un intermédiaire. C'est aussi que, de toujours (mais avec des effets variant au fil du temps), depuis l'*Essai sur les révolutions* ou le *Génie du Christianisme* jusqu'aux *Mémoires d'Outre-Tombe* ou à la *Vie de Rancé*, il glisse – en perpétuelles vagues de possibilités lexicales, syntaxiques ou rythmiques – du latin sous les phrases de Chateaubriand.

Ce sont aussi les obscurités du poème de Milton que Chateaubriand entend respecter. Dans les *Remarques*, il en suggère d'ailleurs plusieurs explications.

La cécité de Milton en est une, prosaïque et douloureuse; le poète, incapable de lire son texte et, *a fortiori*, de relire ses épreuves, a laissé des erreurs ou des incohérences.

Cependant, il peut s'agir aussi d'obscurités essentielles à la poésie de Milton : «Quand l'obscurité, écrit Chateaubriand, a été invincible, je l'ai laissée; à travers cette obscurité on sentira encore le dieu.»

Mais surtout, la poésie du *Paradis perdu* peut se faire obscure là où elle s'approche des mystères sacrés, là où elle se noue à la Révélation. De sa prose, Chateaubriand veut faire un souple et respectueux rapport à ce rapport du poétique et du religieux. «Je n'ai nullement

la prétention, écrit le traducteur, d'avoir rendu intelligible des descriptions empruntées de l'Apocalypse, ou tirées des prophètes.»

Chateaubriand, écrivant *Les Natchez* ou *Les Martyrs*, avait retrouvé certaines des difficultés rencontrées par le poème héroïque chrétien du XVII^e siècle (difficultés qui ne seraient pas sans analogie avec les scrupules de Lemaître de Sacy lorsqu'il craignait de profaner, en les éclaircissant par sa traduction, les obscurités du texte biblique). Ou peut-être, comme il en eut bientôt le sentiment, les avait-il trop facilement surmontées. À vouloir accéder poétiquement – et lisiblement – aux mystères de la transcendance, on abaisse cette dernière, ou, du moins, la représentation qu'on en partage; on la banalise dans l'humain trop humain, on la vulgarise. Tel est, ironique mais non dépourvu d'inquiétude, le ton de certaines constatations dans la Préface des *Natchez* : «Ainsi donc, dans le premier volume des *Natchez*, on trouvera le *merveilleux*, et le merveilleux de toutes les espèces : le merveilleux *chrétien*, le merveilleux *mythologique*, le merveilleux *indien*...» L'épopée tourne alors à l'encyclopédie, voire – par anticipation – à l'exposition universelle des religions : tout devient trop clair, trop accessible, platement disponible.

Mais, traducteur, Chateaubriand a affaire à un poète chez qui l'obscur s'impose ou résiste non seulement quand il s'agit de dire la nuit, le mal ou la mort, mais encore, et autrement, au cœur même de l'extrême lumière.

À quel prix les phrases de Chateaubriand peuvent-elles suivre des vers où surgit l'absolument nocturne, l'irreprésentable – cette mort miltonienne que Burke citait comme exemple du sublime? Plus généralement, les représentations, les figures et images, chez Milton, sont affectées d'une mobilité qui les fait passer les unes dans les autres et qui délivre le poète en même temps que son lecteur des représentations trop univoques, des fixations imaginaires et de toute tentation idolâtre.

Or, il y a là une puissance à laquelle la prose de Chateaubriand n'est pas étrangère. Chateaubriand a besoin de poser toujours un terme selon un autre, dans des équilibres subtils; rien ne lui vient à dire dont la liaison ne soit anticipée – par comparaisons et réflexions, par le pur mouvement de la phrase ou du paragraphe, par la composition d'un chapitre – et qui ne trouve sa portée dans des rapports. C'est cette mobilité, c'est ce soulèvement de tous les

TRADUIRE MILTON EN PROSE?

termes constitutifs de ses phrases, et ce sont ces rapports de rapports qui permettent à Chateaubriand d'être pleinement en relation avec Milton. Poète en prose, il traduit des vers dont il respecte et éprouve continument l'altérité.

Renoncer à l'héritage de la forme poétique dans sa propre langue, sacrifier ce qui serait marque ritualisée d'identité ou d'appartenance, c'est se rendre plus capable d'offrir sa propre écriture aux effets ou exigences de toutes les déterminations du texte original. On dirait que le vieux Chateaubriand, si merveilleusement aventureux, poétique et prosaïque à la fois, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* ou dans la *Vie de Rancé*, est, dans sa traduction de Milton, affranchi des représentations désormais faussement nobles de ce que doivent être une épopée et un héritage littéraire – et qu'il est libre, aussi, de toute image de sa propre langue.

Source : *Revue d'histoire littéraire de la France*, «Les traductions dans le patrimoine français», 97^e année, mai-juin 1997, p. 381-390.