

# Traduire la poésie

— de la poésie antique à la poésie française —

Didier CHICHE

## *Introduction : la traduction poétique, traduction littéraire par excellence.*

*Traduttore, traditore : traduire, c'est trahir.* S'il est un domaine dans lequel la valeur de l'adage italien se vérifie quotidiennement, c'est bien celui de la traduction littéraire, et au plus haut degré, poétique. Qu'est-ce en effet que traduire ? Idéalement, c'est remplacer un texte écrit dans une langue de départ par un texte en langue d'arrivée, et ce dans des conditions telles que le second soit susceptible de remplacer parfaitement et intégralement le premier ; que toute hiérarchie implicite entre original et traduction ayant disparu, un lecteur puisse se référer indistinctement à l'un ou à l'autre avec la même confiance : bref, que le texte de départ soit l'exact équivalent du texte d'arrivée. Pour atteindre cet objectif, le travail du traducteur est une recreation, disons mieux : une véritable résurrection. Que faire de l'étrangeté du texte de départ ? Faut-il la gommer entièrement ? Disons plutôt que traduire, c'est *acclimater* ; c'est parfois faire violence aux habitudes de la langue d'accueil, mais de manière qu'au bout du compte, l'œuvre étrangère enfin admise et intégrée soit ressentie non comme une agression, mais comme un apport et comme un enrichissement. Il y a donc à l'arrière-plan de la problématique du *comment traduire* une contrainte très forte, quasi *oulipienne*, faite d'entraves d'autant plus insurmontables que le texte à traduire est littéraire. Pour reprendre en effet la célèbre distinction de Barthes entre écrivains et écrivants, on dira que plus un texte est d'un écrivain, moins il est traduisible. En effet, si la traduction d'un texte utilitaire ou informatif ne semble guère problématique, il n'en est pas de même lorsqu'on passe à la prose d'art ou à la poésie. Entrent en ligne de compte dans ces deux derniers cas des paramètres multiples, mais qui procèdent tous d'une vérité simple : un texte littéraire ne se réduit pas à sa matérialité sémantique. Connotations, jeux d'intertextualité, arrière-plan culturel et sonorités se combinent pour faire toute la complexité de la prose d'art (il faudrait ne jamais avoir lu une page de Chateaubriand ou de Proust pour en douter), et dans le cas spécifique de la poésie le rythme, qui est, non un saupoudrage, mais bien l'essence même du texte, est un

élément de plus qui vient compliquer le travail du traducteur. Ce qui fait en effet la littérarité d'un texte, et à un plus haut degré sa poéticité, c'est tout ce qui refuse de se réduire à l'explicite: ce qui est mot à mot intraduisible et qu'il faut tout de même faire passer d'une langue à l'autre, sous peine d'affadir ou de dénaturer irrémédiablement l'original. La reconnaissance de ces difficultés peut sans doute expliquer qu'à de brillantes exceptions près, un nombre relativement restreint d'écrivains, du moins en France, se soit consacré à plein temps à un exercice aussi ingrat. Gide, qui fut lui-même une de ces exceptions, recommandait à l'apprenti-écrivain la pratique assidue de la traduction comme pédagogie de l'écriture, comme moyen de saisir de l'intérieur le métier de l'écrivain. Et du moins ceux qui se sont aventurés et même entêtés dans cette voie nous ont-ils laissé, par la même occasion, des témoignages particulièrement précieux et sur lesquels il faut revenir si l'on cherche à mesurer les enjeux de ce rôle à la fois épuisant et gratifiant qu'est celui de l'écrivain-traducteur. On tentera donc ici, après avoir précisé les enjeux, de voir, par une promenade à travers les différentes traductions poétiques, quelles sont les réponses possibles qui ont été au fil du temps apportées à cette difficile question. Peut-on parler de progrès lorsqu'il s'agit d'évaluer les efforts accomplis par les traducteurs successifs de la poésie ?

### **1. Valéry traducteur : Les Bucoliques.**

Quand le traducteur prélude au poète, ou quand le poète se fait traducteur, tous les espoirs sont permis... La traduction de leurs devanciers est souvent conçue par les futurs poètes comme un apprentissage du métier. Le jeune Hugo traduisant Virgile, par exemple, conçoit un tel exercice comme la recherche des secrets d'une écriture : en l'occurrence, la question qui se pose à lui est celle de la correspondance culturelle et symbolique entre le *grand vers* épique qu'est l'hexamètre et l'alexandrin. Une fois la question à ses yeux résolue, il pourra voler de ses propres ailes et ne jugera plus guère utile de revenir à la traduction. Poète débutant, il n'éprouve donc pas le besoin de théoriser sa pratique. Plus intéressant est le cas de l'écrivain chevronné qui modestement, à un moment donné de son itinéraire, de créateur se fait traducteur : qu'il s'agisse, comme Marguerite Yourcenar, de s'exercer à retrouver le dessin secret d'une écriture, ou, comme Paul Valéry, de relever un défi. Puisque le cas de Valéry offre l'exemple entre tous fécond d'une rencontre réussie entre deux grands poètes et comme sa réflexion sur la question est véritablement éclairante, je vais m'attarder sur l'étude de ce cas à la fois particulier et exemplaire.

Quand Valéry traduit les *Bucoliques*, en 1944, il n'est plus un débutant, loin de

là. Et le plus intéressant pour comprendre sa démarche est le texte introductif : *Variations sur les Bucoliques*, constituant l'une des plus pénétrantes réflexions qui soient sur la nature de la poésie et les moyens de la rendre traduisible. Qu'est-ce en effet que la poésie ? Une unité de son et de sens.

Un poème au sens moderne (...) doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de *son* et de *sens*, quoi qu'il n'existe aucune relation rationnelle entre ces constituants du langage, qui sont joints mots par mot dans notre mémoire, c'est-à-dire par le hasard, pour être à la disposition du besoin, autre effet du hasard.<sup>1)</sup>

C'est-à-dire qu'à la traduction qui serait la plus exacte sur le plan philologique manquerait l'essentiel, dès lors que cette traduction serait en prose: épouser le rythme du texte ne consiste pas simplement à en reproduire les structures syntaxiques : c'est faire surgir dans la langue d'arrivée un rythme indissociable de ce que dit le texte, et qui soit en même temps perçu, dans sa matérialité et dans ses implications culturelles, comme poétique. C'est pourquoi l'enseignement scolaire « met en prose comme on met en bière »<sup>2)</sup>.

C'est que les plus beaux vers du monde sont insignifiants ou insensés, une fois rompu leur mouvement harmonique et altérée leur substance sonore, qui se développe dans leur temps propre de propagation mesurée, et qu'ils sont substitués par une expression sans nécessité musicale intrinsèque et sans résonance.<sup>3)</sup>

En somme, au message explicite (et qui lui est bien sûr traduisible) se superpose une matérialité du texte qui en signale la nature poétique : le rythme, fondé sur le principe de répétition ou d'alternance et sur celui, culturel, de la reconnaissance.

Répétition et / ou alternance : d'abord parce que le vers, cadre qui enserre et balise la parole poétique, est une unité rythmique récurrente mais aussi variable: constituée de syllabes en français, de quantités en latin ou en grec. L'hexamètre dactylique, depuis Homère, représente en effet sinon un nombre de syllabes, du moins un nombre de mesures, en l'occurrence six mesures de quatre unités chacune : une longue suivie de deux brèves, ou deux longues, sauf à la dernière mesure (trois ou quatre unités selon les cas) ; de sorte qu'un hexamètre a au minimum douze syllabes ; et au maximum dix-huit. Dans l'alexandrin, moins souple puisque le nombre des syllabes est fixe, le principe de variété est préservé par l'alternance des coupes : plus ou moins disloqué, plus ou moins régulier, il n'a pas la monotonie qui lui est parfois injustement reprochée. D'autre part, le coup de gong qui marque la fin du vers, et qui est, en français, le plus souvent, la rime, trouve son équivalent dans la versification latine : la cinquième et la sixième

mesure étant toujours, à de rarissimes exceptions près, structurées de manière fixe, on peut parler dans ce cas de *rime rythmique*. À défaut de ressemblances donc, d'indiscutables points communs entre vers latin et vers français. Ces points communs suffisent-ils pour autant à justifier le choix de Valéry : à chaque hexamètre latin, faire correspondre un alexandrin français ? Le mètre français est dans la quasi-totalité des cas presque toujours plus court que le mètre latin (et c'est peut-être pour cette raison qu'au seizième siècle, certains traducteurs avaient préféré rendre un vers latin par deux octosyllabes, voire deux décasyllabes). Si Valéry a choisi l'alexandrin, ce n'est donc pas par commodité, mais plutôt pour des raisons d'ordre culturel : *a priori*, l'hexamètre appelle l'alexandrin. Ce dernier est en effet connoté comme le « grand » vers français par excellence : sa structure s'adapte à merveille au poème-discours magnifié par l'usage classique et renouvelé par l'apport romantique. Contrairement à l'octosyllabe (essentiellement lyrique) ou au décasyllabe (connoté comme médiéval) il échappe à toute prédétermination réductrice (tant sur le plan culturel que sur le plan du genre). Enfin ce grand vers est aussi un vers familier : toujours reconnaissable lorsqu'il se glisse dans la prose sous la forme du vers blanc, il est indissociablement lié à l'idée que nous nous faisons de la parole poétique, au point d'être, encore aujourd'hui, volontiers repris sous une forme plus ou moins pure par les chansonniers. Il fait naturellement partie de nos représentations les plus communément admises de la poésie, comme l'hexamètre chez les Anciens. Cette toute-puissance d'une représentation communément admise fait accepter comme allant de soi le passage de l'hexamètre à l'alexandrin, et c'est pourquoi Valéry a choisi d'établir une stricte correspondance : un alexandrin français pour un hexamètre latin. Ce choix a toutefois un prix. D'abord, la brièveté du vers français par rapport au vers latin d'origine contraint à des sacrifices. Là où Virgile écrit :

At simul heroum laudes et facta parentis  
iam legere et quae sit poteris cognoscere uirtus,  
molli paulatim flauescet campus arista  
incultisque rubens pendebit sentibus uua  
et durae quercus sudabunt roscida mella.<sup>4)</sup>

– ce qui, dans un mot-à-mot prosaïque, donne : *Mais sitôt que la gloire des héros et la geste de ton père te seront accessibles par la lecture, et que tu pourras comprendre ce qu'est la valeur, les molles ondulations du blé blondiront peu à peu les champs, aux buissons en friche pendra la vigne rougeoyante et les solides chênes épancheront un miel semblable à la rosée* – on trouve, dans la traduction de Valéry :

Tandis que t'enseignant les hauts faits de tes pères  
 Les livres t'instruiront de ce qu'est la valeur,  
 Toute blonde de blés se fera la campagne,  
 Et la grappe aux buissons pendra ses fruits vermeils ;  
 Du chêne le plus dur un doux miel suintera.<sup>5)</sup>

Traduction fidèle certes, mais qui par la force des choses laisse au bord de la route des expressions ou des épithètes, au risque d'un affadissement ou d'un appauvrissement. Le miel *pareil à la rosée* (*roscida mella*) n'est plus qu'un *doux miel* chez Valéry et *les buissons en friche* (*incultis*) ne sont plus que des *buissons*. Le cadre étroit de l'alexandrin oblige aussi à condenser l'expression : *la gloire des héros et la geste de ton père* (*heroum laudes et facta parentis*) devient dans la traduction valéryenne : *les hauts faits de tes pères*, raccourci ingénieux mais qui modifie le sens même de l'original. De ces trahisons nécessaires, on pourrait multiplier les exemples, mais ce travail fastidieux reviendrait simplement à souligner une évidence. Valéry parle d'« omissions de détail »<sup>6)</sup> : du point de vue de la physionomie générale du texte, c'est sans doute vrai ; mais au fil de la lecture, ces omissions peuvent être souvent perçues comme des lacunes sémantiques.

Plus intéressante est la réflexion sur l'instrument qu'à choisi Valéry : l'alexandrin blanc. Dans le cadre : un hexamètre / un alexandrin le recours à la rime aurait été un pari impossible à tenir : il eût fallu en prendre trop à son aise avec le texte, et le fait est que les traductions rimées de la poésie latine sont toujours plus prolixes que l'original (voir encore l'exemple assez récent de Marcel Pagnol). Le choix de Valéry (imprimant au demeurant ses pas dans ceux de Voltaire traduisant Shakespeare) est donc parfaitement compréhensible ; c'est celui de la sobriété virgilienne, et l'on peut au demeurant considérer que des alexandrins, fussent-ils blancs, riment rythmiquement entre eux, à l'exemple des vers latins. Le problème est toutefois qu'un tel choix oblige à une extrême régularité des coupes, à une monotonie bien supérieure à celle des alexandrins rimés, fussent-ils les plus classiques. Autant la rime, placée comme un signe de reconnaissance, permet enjambements, rejets et dislocations multiples du vers, autant l'absence de rime rend impossibles ou du moins difficiles de tels effets, sous peine de voir le rythme se perdre et s'effacer. De sorte que le mètre valéryen des *Bucoliques* est fatalement plus monotone que le mètre virgilien.

En somme, Virgile ressuscité par Valéry est indiscutablement ressenti comme un poète, en l'occurrence comme un poète français. De ce point de vue, cette traduction des *Bucoliques* est une vraie réussite et fait date. Mais en même temps, les choix rythmiques dont elle procède brident la liberté et la créativité : la

restitution de la spécificité textuelle va de pair avec une limitation des effets, de sorte que ce Virgile français est moins souple et moins libre que le Virgile latin. La question à laquelle Valéry n'apporte qu'une réponse imparfaite est en effet celle de la diversification des moyens d'expression : comment trouver un mètre qui soit culturellement aussi connoté que l'alexandrin, et rythmiquement aussi perceptible, mais dont la souplesse et la variété corresponde au mètre antique ?

## 2. *La tentative de Victor Bérard.*

Un grand philologue avait su, avant Valéry, mesurer l'importance de cet enjeu : il s'agit de l'helléniste Victor Bérard, dont la traduction rythmée de *L'Odyssee*, parue dans les années 1920, est restée célèbre. Victor Bérard avait parfaitement compris que la fidélité sémantique n'était rien si elle ne s'accompagnait pas d'une fidélité rythmique ; et par ailleurs, il avait d'emblée perçu l'alexandrin comme étant le rythme le plus approprié à la restitution de l'hexamètre. Conscient toutefois des limites dans lesquels un tel mètre risquerait d'enfermer l'ampleur homérique, il s'est essayé à proposer une solution originale et que personne n'a reprise après lui : celle de l'alexandrin « extensible ». Un coup d'œil sur l'incipit de *L'Odyssee* suffit à donner une idée précise de ce procédé :

C'est l'homme aux mille tours, Muse, qu'il faut me dire, celui qui tant erra quand de Troade il eut pillé la ville sainte, celui qui visita les cités de tant d'hommes et connut leur esprit, celui qui sur les mers passa par tant d'angoisses, en luttant pour survivre et ramener ses gens. Hélas! même à ce prix, tout son désir ne put sauver son équipage : ils ne durent la mort qu'à leur propre sottise, ces fous qui du Soleil avaient mangé le bœufs : c'est lui, le fils d'En Haut , qui raya de leur vie la journée du retour.  
Viens, ô fille de Zeus, nous dire à nous aussi quelqu'un de ses exploits.<sup>7)</sup>

Si la typographie demeure celle de la prose, la structure de l'alexandrin classique divisible en deux hémistiches de six syllabes est ici clairement perceptible ; mais parfois, à côté des ensembles réguliers de deux hémistiches, Victor Bérard crée des unités de trois hémistiches, c'est-à-dire des alexandrins « à rallonge»; ainsi peut-on, si l'on modifie la typographie du poème de manière à faire clairement apparaître les vers, suggérer pour le texte cité le découpage suivant :

C'est l'homme aux mille tours, Muse, qu'il faut me dire,  
Celui qui tant erra quand de Troade il eut pillé la ville sainte,  
Celui qui visita les cités de tant d'hommes et connut leur esprit,

Celui qui sur les mers passa par tant d'angoisses,  
 En luttant pour survivre et ramener ses gens.  
 Hélas ! même à ce prix, tout son désir ne put sauver son équipage :  
 Ils ne durent la mort qu'à leur propre sottise,  
 Ces fous qui du Soleil avaient mangé le bœufs :  
 C'est lui, le fils d'En Haut , qui raya de leur vie la journée du retour.  
 Viens, ô fille de Zeus, nous dire à nous aussi quelque'un de ses exploits.

La recherche de la variété et de l'ampleur est ici incontestable, puisque seuls les vers 1, 3, 5, 7 et 8 sont à proprement parler des alexandrins simples. Le vers 2 est un ensemble de 18 syllabes formé d'un sous-ensemble de 6 et d'un alexandrin ternaire (ou alexandrin dit *romantique*, tel qu'on en trouve souvent, mais pas exclusivement, chez Hugo par exemple : 3 fois 4) ; et le vers 3 se divise en trois ensemble de 6. Le vers 6 est structuré comme le vers 2 (un hémistiche suivi d'un alexandrin ternaire), et les deux derniers vers reprennent la structure du vers 3 (trois sous-ensembles de 6, soit un vers de 18 syllabes). Si Bérard a donc astucieusement tenté d'utiliser l'alexandrin en en développant les potentialités, les limites de ce procédé apparaissent dès le début, puisqu'il suffit de lire les 10 premiers vers de cette *Odysée* pour avoir fait le tour de tous les effets employés : alexandrin symétrique ou ternaire, ou alexandrin à rallonge, c'est-à-dire constitué simplement d'un alexandrin régulier ou ternaire sur lequel se greffe un hémistiche. On comprend dès lors pourquoi le lecteur a toujours l'impression de rester sur sa faim: il n'ya somme toute que quatre combinaisons rythmiques possible, et comme les alexandrins de structure binaire sont infiniment plus nombreux que les alexandrins ternaires, l'uniformité rythmique de l'ensemble est bien plus marquée que dans le texte grec : inconvenient qu'aggrave la typographie. Victor Bérard ayant en effet opté, par modestie sans doute, pour une présentation de son texte comme un texte de prose, on se trouve dès lors le plus souvent en présence d'une succession de vers de six syllabes, et l'on sait qu'en français, plus un vers est bref, plus le rythme en est monotone: de sorte qu'on est en présence d'un texte français dont les effets rythmiques sont beaucoup moins variés que ceux du texte grec (carence soulignée d'ailleurs par Brasillach dans la réflexion sur la traduction évoquée ci-après). Inconvenient ou charme de cette traduction ? *L'Odysée* de Bérard est belle, elle peut être pratiquée avec plaisir et l'on sent en la lisant que l'expression : *langage des dieux* n'est pas un vain mot, mais on se demande également si l'on ne pourrait pas aller plus loin.

### 3. *L'Anthologie de la poésie grecque de Robert Brasillach.*

Cette question a été posée avec acuité et en partie résolue par Robert Brasillach dans son *Anthologie de la poésie grecque*<sup>8)</sup>. Brasillach est un écrivain dont on parle peu aujourd'hui: son œuvre est comme occultée par son activité journalistique dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne sert pas sa mémoire... Pourtant, si ses romans ont vieilli, Brasillach reste un critique, et surtout un traducteur que l'on peut lire avec intérêt et profit. *L'Anthologie de la poésie grecque*, publication posthume qui est peut-être son chef-d'œuvre, procède en effet d'une méditation très subtile sur la traduction poétique. Deux textes l'introduisent: l'un est une esquisse de ce qui fait la spécificité de la poésie grecque (diversité, certes, et variété des thèmes, mais aussi caractère très fixé et formulaire de cette poésie); l'autre est une réflexion d'ordre méthodologique: *Eclaircissements sur le présent texte et la présente traduction*<sup>9)</sup>. Après avoir rappelé qu'une traduction exotique (*éloignante*) à la manière de Leconte de Lisle est un obstacle en même temps qu'une faute de goût, et qu'il vaut mieux par conséquent tout faire pour que la traduction soit *rapprochante*, c'est-à-dire donne le sentiment que le texte a été écrit directement en français<sup>10)</sup>, Brasillach aborde la question de ce qui est traduisible et de ce qui ne l'est pas dans tout texte poétique - l'image étant à ses yeux l'élément le plus aisément transposable d'une langue à l'autre puisqu'il s'agit d'une figure essentiellement thématique. Mais surtout, le grand mérite de Brasillach est d'avoir perçu la disparité des outils métriques dont peuvent disposer les deux langues : plus précisément d'avoir bien vu que si le grec, en fonction des genres poétiques, dispose d'instruments rythmiques diversifiés à l'extrême et qui rendent immédiatement reconnaissable à quel type de poésie nous avons affaire, les moyens du français sont, eux, beaucoup plus limités. L'alexandrin peut être tragique, comique ou épique, alors qu'une telle uniformité est impensable en grec : la tragédie ne parlant pas la même langue qu'une épopée, le mètre d'Euripide n'est pas celui d'Homère, et à l'intérieur même d'une tragédie, il y a une grande différence entre les passages dialogués dont le rythme iambique « rase la prose » - comme le disait Sainte-Beuve du style racinien - et les passages chantés dont la métrique, infiniment plus complexe, se rapproche de celle d'un Pindare. Toute la question est donc d'exploiter autant que faire se peut et même d'enrichir les moyens rythmiques du français, sans que ce travail sente l'artifice. C'est demander au traducteur une exceptionnelle virtuosité, d'autant que Brasillach semble comme à plaisir compliquer sa tâche : dans tous les cas en effet la rime, fût-elle approximative ou réduite à sa plus simple expression sous forme d'assonance, est réhabilitée au nom de la variété et de la liberté des coupes dont

elle est la condition.

Ce pari de virtuosité a été gagné. Si la traduction poétique de Brasillach apparaît comme une réussite, c'est que la richesse des moyens mis en œuvre parvient à rendre admirablement la savoureuse diversité des textes grecs. Prenant acte de la séparation stricte entre genres poétiques telle qu'elle s'impose tout naturellement aux auteurs anciens, Brasillach applique à chacun de ces genres un mètre différent : à la poésie tragique ou pastorale un alexandrin de facture très classique mais aussi très souple et donnant ainsi aux dialogues une musique presque familière à nos yeux et qui n'est pas sans rappeler parfois celle des poètes de la Pléiade. En témoigne la plainte d'Electre chez Sophocle :

Le lit qui me reçoit et que je hais sait bien  
Que je pleure la mort d'un père infortuné.

Sur un sol étranger on ne l'a pas couché,  
Frappé dans le combat d'une sanglante guerre.  
Mais tels des bûcherons qui abattent un chêne,  
Ma mère et son amant ont sa tête écrasée  
A force coups de hache à leur poing meurtrier.  
Et nulle larme au monde, ô père, hormis les miennes  
N'a jamais pu couler sur ce crime innommé.<sup>11)</sup>

La dislocation du passé composé : *ont sa tête écrasée*, et l'archaïsme volontaire qui suit : *à force coups de hache*, donnent au lecteur familier des poètes de la Renaissance une impression de *déjà vu* qui n'est pas sans charme. Ailleurs, à travers Théocrite par exemple, c'est l'ombre de Chénier qui semble un moment ressuscitée :

Comme la moisson haute orne le champ fertile,  
La cavale le char, le cyprès le jardin,  
Telle en Lacédémone Hélène seule brille,  
Et la rose fleurit aux couleurs de son teint.<sup>12)</sup>

En somme, le traducteur se double, comme par nécessité, d'un pasticheur qui prend très au sérieux sa pratique, puisqu'elle vise à conférer aux textes français une familiarité, une proximité culturelle qui conjure tout risque de dépaysement.

Au lyrisme (ou aux morceaux lyriques de la poésie dramatique) sont appliqués le plus souvent des rythmes brefs (octosyllabes ou bien vers de cinq, six ou sept syllabes) sans que l'on s'interdise l'alexandrin ou parfois le décasyllabe, qui apparaissent en général en alternance avec d'autres mètres. Ces passages lyriques sont peut-être les plus curieux de cette anthologie : car outre la virtuosité qu'ils ont

pu exiger du traducteur, ils aboutissent, au gré de l'inspiration du traducteur, à renouveler l'image que l'on peut avoir de certains poètes grecs, transposés dans les courants les plus divers de la modernité, y compris les plus inattendus. Les traductions des passages lyriques des tragédies sont un bon exemple de cet éclectisme. Le célèbre *Chant de l'homme*, tiré de l'*Antigone* de Sophocle, a des tonalités hugoliennes :

...Et la divinité qui ne cède à personne,  
La terre inépuisable et porteuse de grains,  
Il l'a usée et retournée  
Avec es fils de ses poulains.<sup>13)</sup>

Mais le délire visionnaire de Cassandre, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, a, lui, des accents proprement surréalistes : cela tient à la confusion verbale que le texte français reproduit très exactement, par l'usage de pronoms (*il, elle*), dont on ne sait qui ils désignent. Écho à l'obscurité du texte grec dans lequel les verbes conjugués à la troisième personne, sans être introduits par aucun pronom, se télescopent sans qu'il soit possible de démêler à qui attribuer telle action :

Aâh, prends garde ! ah ! prends garde !  
Aâh ! Que la vache s'éloigne !  
Elle a pris au piège, au pli de son voile,  
Le taureau et ses cornes noires.  
Elle frappe, et il tombe au fond de la baignoire.  
Apprends de moi, apprends l'histoire  
Du baquet rusé, du baquet de sang.<sup>14)</sup>

Et surtout, le jeu insistant des assonances et l'incohérence voulue des mètres : heptasyllabe, octosyllabe, décasyllabe symétrique, octosyllabe, alexandrin, octosyllabe et pour terminer décasyllabe symétrique, crée une cacophonie tout à fait analogue à celle de l'original, dont le cheminement rythmique sinueux s'opère par des audaces multipliées (la plus remarquable d'entre elles étant la coupure d'un mot sur deux vers consécutifs). De manière surprenante quand on sait à quelle tradition littéraire se rattache un Brasillach, la traduction d'un passage halluciné d'Eschyle aboutit donc à une nécessaire rupture avec le poème - discours dans la ligne d'un surréalisme assumé : qu'est-ce qu'un *baquet rusé*, un *baquet de sang* ?

Bref, on retrouve le surréalisme à travers Eschyle, Chénier derrière Théocrite, la Pléiade ou Racine derrière Euripide ou Sophocle: ce ne sont là que quelques exemples de ces jeux de *connivence* culturelle qui font le charme de ces

traductions. Si grâce à cet étonnant travail, la poésie grecque est à ce point proche est vivante, c'est notamment parce que Brasillach a joué de ces effets. La connivence poussée à l'extrême peut aboutir à des exercices de style volontairement anachroniques : tout un mime d'Héronidas<sup>15)</sup> traduit dans le style des chansonniers montmartrois ; des allusions à la guerre moderne ou à la vie champêtre dans les traductions de Sophocle (« ... Quand sur moi tirait l'ennemi, / Le capitaine était un bon abri »<sup>16)</sup> ou d'Aristophane :

... En chantant *Le temps des cerises*  
 Et en goûtant la soupe au thym.  
 (...)  
 On est mieux que devant un maudit capitaine  
 L'œil fixe au garde-à-vous devant ses trois ficelles  
 Et ce manteau qu'il croit d'un rouge fantaisie...<sup>17)</sup>

Et en cela, Brasillach, à la manière d'un Giraudoux qu'il admire, joue habilement des anachronismes. Le résultat est tout à fait convaincant et permet d'intégrer pleinement la poésie grecque à la poésie française.

Aux rythmes qu'une longue proximité culturelle nous a rendus familiers, Brasillach ajoute des mètres plus inattendus : le vers de seize syllabes avec césure médiane, et surtout le verset rimé, dont il justifie l'usage en ces termes :

Au lieu du vers blanc mécanique, le verset rimé ample, libre, avec ses rimes plates (parfois entrecroisées) donne l'impression de la régularité, la musique quasi-grégorienne que produisent l'hexamètre ou le vers anapestique grec et l'alexandrin français, et permet en même temps la plus grande précision.<sup>18)</sup>

Si le vers de seize syllabes, utilisé par exemple dans la traduction de l'*Oarystis*<sup>19)</sup>, n'est qu'une forme superlative de l'alexandrin, plus intéressant est le verset rimé, instrument privilégié pour la traduction des textes homériques. Si l'on reprend en effet le début de *L'Odyssee*, cité précédemment dans la traduction de Bérard, voici ce qu'en fait Brasillach :

Muse, dis-moi la vie de l'homme aux mille tours dans son sac, raconte-moi  
 Comment il vagabonda sans fin, après avoir pillé la ville sainte de Troie,  
 L'homme qui a vu les cités de tant de peuples et qui les a compris,  
 L'homme qui à travers l'océan a souffert tant d'angoisses dans son esprit,  
 Qui a lutté pour assurer la vie et le retour des camarades  
 Mais dont la volonté n'a pu sauver, malgré tout, les camarades :  
 Car ils se sont perdus par leur propre manque de bon sens,  
 Car ils ont mangé les bœufs du Soleil dans leur démente,

Les bœufs du Très-Haut, et celui-ci a rayé de leurs jours le jour où l'on revoit les siens.  
Et toi cependant, ô fille de Dieu, ô divinité, viens nous dire ce qui lui advint.<sup>20)</sup>

Ce qui caractérise ce bel *incipit* de *L'Odyssee*, c'est d'abord, et il n'y a pas là de quoi surprendre, une parfaite fidélité littérale - mis à part un léger contresens qu'un philologue de profession éviterait aisément (au vers 5, il faudrait écrire : « assurer *sa* vie » et non, comme ici : « *la* vie ») ; c'est aussi un ancrage culturel claudélien qui va tout naturellement de soi lorsqu'on parle de verset, et qui a le mérite de nous faire implicitement percevoir l'épopée homérique pour ce qu'elle a toujours été aux yeux des Grecs : l'équivalent d'une Bible. Le rythme naturellement lent et majestueux ne tourne jamais à la ritournelle, et il n'est pas jusqu'à la familiarité de certaines expressions (« l'homme aux mille tours dans son sac ») qui ne ressuscite la rude franchise qu'à parfois le verbe homérique et qui contraste avec la noblesse de formules toutes faites. Dans certains cas, rares il est vrai, Brasillach recourt à l'alexandrin pour de brefs extraits, l'un de ces exercices de virtuosité lui permettant de donner libre cours à sa verve (« Un songe qui nous vient par l'ivoire scié, / Ça trompe énormément, c'est élephantaisiste ») et de jouer là encore sur l'effet de familiarité anachronique destiné à rapprocher le texte du lecteur français, mais ces quelques passages sont d'importance secondaire. L'essentiel, c'est le choix claudélien : la parole rythmique conçue non comme récurrence mais comme souffle, c'est-à-dire comme organisation de ce qui est par nature variable et mouvant. Et surtout, le plus grand mérite de cette traduction, c'est peut-être de nous faire ressentir ce que cet Homère français et claudélien peut avoir pourtant de profondément différent. Car le verset rimé, en dépit qu'on en ait, est un rythme relativement neuf et qui n'a pas encore ses lettres de noblesse dans le langage poétique français : décalé par rapport au vers libre ou aux audaces surréalistes, il est irrémédiablement *ailleurs* ; et c'est précisément cet ailleurs de la poésie homérique, cet écart éprouvé en permanence, que l'art du traducteur fait sentir.

### Conclusion : une question inépuisable ?

Avec Brasillach et grâce à cet emploi innovant d'un rythme d'inspiration claudélienne ajouté à des rythmes plus attendus, peut-on dire que l'on ait fait le tour de la question ? Apparemment oui, et lorsque Marguerite Yourcenar, à son tour, a fait paraître une anthologie de la poésie grecque<sup>21)</sup>, si elle a résolument tourné le dos au verset - ce que l'on peut regretter comme un appauvrissement des moyens d'expression -, du moins s'est-elle essayée à reprendre les mètres habituels, notamment ceux du lyrisme, qui étaient ancrés dans la tradition

culturelle française, là encore pour créer cet effet de connivence susceptible d'acclimater vraiment un texte importé. Le texte de Marguerite Yourcenar est cependant en retrait par rapport à Brasillach, dont les audaces lexicales et modernistes pouvaient faire sourire, mais avaient du moins le mérite de rajeunir les textes. Et surtout Homère est quasiment absent de ce recueil, comme si la traductrice n'avait pas su vraiment comment faire passer la spécificité du rythme homérique. Pour le reste, l'extrême sagesse des choix lexicaux, prosodiques ou rythmiques donne à l'ensemble une couleur néo-classique proche de la banalité<sup>22</sup>). Une autre voie pourrait être explorée : celle du verset, car elle ne l'a pas été totalement par Brasillach. Si dans les versets qui lui servent à traduire Homère, le syllabes ne sont pas comptées, c'est qu'il s'agit ici d'un verset de type claudélien ; mais il y a aussi un autre verset, souvent utilisé par un Saint-John Perse : le verset rythmique, incorporant à sa texture des rythmes aussi familiers que l'alexandrin, l'octosyllabe ou le décasyllabe. Traduire Homère en versets rythmiques dispenserait peut-être de chercher des rimes ou des assonances qui risqueraient de paraître un peu forcées ou au contraire trop faciles, et permettrait aussi d'unir diversité des mètres et familiarité des effets. C'est là une autre voie qui, semble-t-il, n'a pas encore été explorée, mais le fait que Brasillach incorpore de temps à autre à sa litanie en verset des alexandrins énergiquement martelés comme pour rappeler de saines et immuables vérités prouve une confuse conscience de ces possibilités. Il ne s'agit pas, comme chez Marguerite Yourcenar dans ses très rares traductions d'Homère, d'un retour pur et simple à l'alexandrin dont nous avons perçu les limites : mais la langue poétique du XX<sup>ème</sup> siècle et les variations dont le verset rythmique est susceptible permettraient peut-être d'ouvrir des voies nouvelles.

Au terme de cette réflexion, il est donc temps de résumer les exigences que l'on peut imposer à la traduction de la poésie : d'abord qu'elle soit dans son principe pleinement poétique, c'est-à-dire reproduise dans sa totalité l'unité son / sens qui constitue l'être même de la parole poétique ; ensuite qu'elle soit culturellement enracinée, c'est-à-dire s'inscrive tout naturellement dans le paysage mental et métrique de la langue d'accueil (ce qui exige du traducteur qu'il soit, au besoin, un talentueux pasticheur) ; enfin que l'étrangeté du texte soit ressentie, non comme une faiblesse, mais comme un apport. Cette exigence, parfois négligée mais essentielle, a été énergiquement soulignée par un Hugo dans sa préface de la nouvelle traduction des œuvres de Shakespeare – traduction due, on le sait, à son fils François-Victor :

Traduire un poète étranger, c'est accroître la poésie nationale ; cet accroissement déplaît à

ceux auxquels elle profite. C'est du moins le commencement ; le premier mouvement est la révolte. Une langue dans laquelle on transvase de la sorte un autre idiome fait ce qu'elle peut pour refuser. Elle en sera fortifiée plus tard, en attendant elle s'indigne.<sup>23)</sup>

L'indignation, n'en déplaise à Hugo, n'est pas toujours au rendez-vous ; mais ce qui est important, ce qui rend stimulante la lecture d'une traduction, c'est le sentiment de renouvellement que doit générer la lecture d'un texte traduit, sous peine de conforter le lecteur dans ses *a priori* culturels les plus narcissiques. Familiarité et étrangeté en même temps : c'est un peu la quadrature du cercle... On se souvient que la traduction de *L'Énéide* due à Pierre Klossowski avait en son temps défrayé la chronique; sans être en effet à proprement parler rythmée, cette traduction avait eu le mérite de mettre en lumière le problème de l'ordre des mots, en posant pour principe la nécessité de reproduire cet ordre, dût-il faire violence au français : cela donnait un texte difficilement lisible, semblable au mot-à-mot d'un apprenti latiniste, et surtout d'accès plus malaisé que l'original latin du fait de l'étrangeté qui l'imprégnait de manière indistincte et continue. Tout cela sentait trop la traduction, donc l'artifice, et paraissait connoté à l'excès. Toujours est-il que la question de l'ordre des mots en poésie demeure posée et n'a été jusqu'ici qu'imparfaitement résolue : il y a là matière à d'autres attentats, à d'autres chocs d'autant plus féconds qu'ils seront inattendus.

### Bibliographie

- Jean Bayet, *Littérature latine*, Armand Colin, Paris, 1996.
- Victor Bérard, *L'Odysée*, Belles-Lettres, Paris, 1925.
- Robert Brasillach, *Anthologie de la poésie grecque, choix, traduction, notices par Robert Brasillach*, Stock, Paris, 1954.
- Philippe Brunet, « Marguerite Yourcenar traductrice de Sappho », in *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997), Syey, Tours, 2000, pp. 287-296.
- Jacques Gaillard, René Martin, *Anthologie de la littérature latine*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 2005.
- Pierre Klossowski, *L'Énéide*, traduction française, Gallimard, Paris, 1964.
- René Martin, *Les genres littéraires à Rome*, Nathan Paris, 1991.
- Jacqueline de Romilly, *Précis de littérature grecque*, P.U.F., Paris, 2007.
- Suzanne Saïd, Monique Treddé-Boulmer, Alain Le Boulluec, *Histoire de la littérature grecque*, P.U.F., Paris, 2004.
- Paul Valéry, *Œuvres I*, édition J. Hytier, Gallimard, coll. Pléiade, Paris, 1957, *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile*, précédée de Variations sur les Bucoliques, pp. 207-281.
- Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, Gallimard, Paris, 1979-1984.
- Hubert Zehnacker, Jean-Claude Fredouille, *Littérature latine*, P.U.F., Paris, 2005

## 詩の翻訳について

## —古典語の詩からフランス語の詩へ—

翻訳はきわめて難しい作業である。それは、ある言語で書かれた文章を別の言語に替えて、自然に読める文章にすることである。しかし、同時に、原語と翻訳語との間のギャップが読者に感じ取られなければならない。つまり、翻訳語になんらかの異質さを含ませること、それによって翻訳文に豊かさを与えることが重要である。翻訳文には読みやすさと共に、ある種の距離感が求められると言えよう。詩を訳すのは更に困難な作業である。詩にはリズムが非常に大事で、音と意味が密接にかかわっていることは自明である。両者の結びつきを翻訳する言語に再現することは、ほとんど不可能に思える。本論文では、20世紀の翻訳家を例に挙げ、彼らが古典語の詩の翻訳にあたり、いかにこの問題に個人的な答えを出そうとしてきたかを辿った。まず、ウェルギリウスを訳したポール・ヴァレリーやホメロスを訳したヴィクトル・ベラルは、韻を踏まないアレクサンドラン（12音節詩句）という手法を用いた。これは、ある意味賢明なやり方であると言える。なぜなら、フランス語の詩の手法を歴史的に見ると、アレクサンドランというリズムは、伝統に深く根付く象徴的な価値となっており、ホメロスやウェルギリウスの6脚詩行の訳にじっくりくるからである。しかし、フランス語の詩の重要な要素であるリズムは、ギリシア語の詩におけるリズムほど多様ではなく、柔軟でもない。ベラルは、アレクサンドランを多様化したり伸ばしたりと、更なる試みを企てるが、ギリシア語6脚詩行の豊かな効果を再現することはできなかった。ヴァレリーにおいてもベラルにおいても、美しいフランス語の詩にはなっているが、原語の詩に比べると単調で豊かさに欠けることは否めない。別の翻訳家として、『ギリシア詩選集』を書いたロベール・ブラジャックを挙げよう。彼は、訳す詩のジャンルに応じて、アレクサンドラン以外のさまざまなリズムを使って、リズムの多様化を図った（例えば、抒情詩と悲劇ではリズムが異なる）。また、彼は、随所で巧みにフランス人詩人の模倣を試みている（プレイヤッド派の詩人やシェニエ、または、20世紀の詩人やシャンソニエなど）。これにより、翻訳された詩は多様性を備え、馴染み易く、読み易いものになったと言える。同時に、彼は、ホメロスの翻訳にあたって、新しいリズムを創作することである種の異質さをもたらすことに成功した。他にも、古典語の詩の翻訳の可能性はまだたくさんあると言えよう。サン＝ジョン・ペルスの詩法に習うことも、ピエール・クロソウスキーのように、これまで重要視されてこなかった言葉の順序を十分に考慮し、最大限に尊重することも可能であろう。結局、答えはまだたくさん残されている。詩の翻訳の理想と例えば、ヴィクトル・ユゴーが、息子フランソワ＝ヴィクトル・ユゴーの手掛けたシェークスピアのフランス語訳版の前書きで強調していることが的を射ていると言えよう。それは、詩の翻訳の意義は、翻訳される言語の表現手法を豊かにするということである。

## Notes

- 1) Paul Valéry, *Œuvres I*, édition J. Hytier, Gallimard, coll. Pléiade, 1957, *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile*, pp. 210-211.
- 2) *Ibid.*, p. 210.
- 3) *Id.*
- 4) *Bucoliques*, IV, 26-30.
- 5) *Ibid.*, pp. 245-247.
- 6) *Ibid.*, p. 210.
- 7) *L'Odyssee*, texte établi et traduit par V. Bérard, Belles-Lettres, Paris, 1925, p. 5.
- 8) *Anthologie de la poésie grecque, choix, traduction, notices par Robert Brasillach*, Stock, Paris, 1954.

- 9) *Op. cit.*, pp. 15-19.
- 10) *Ibid.*, p. 15.
- 11) *Ibid.*, p. 157.
- 12) *Ibid.*, p. 229.
- 13) *Ibid.*, p. 153.
- 14) *Ibid.*, p. 131.
- 15) *Ibid.*, pp. 231-235.
- 16) *Ibid.*, p. 150.
- 17) *Ibid.*, p. 195.
- 18) *Ibid.*, p. 18.
- 19) *Ibid.*, pp. 223-225.
- 20) *Ibid.*, p. 41.
- 21) *La Couronne et la Lyre*, Gallimard, Paris, 1979 (réédition : 1984).
- 22) Ces caractéristiques de l'œuvre ont été clairement soulignées par P. Brunet dans : « Marguerite Yourcenar traductrice de Sappho », in *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997), Syey, Tours, 2000, pp. 287-296. Sur ce parti-pris néo-classique, voir en particulier p. 289.
- 23) Victor Hugo, *Œuvres complètes*, sous la direction de J. Seebacher et de G. Rosa, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985-1990, Paris, Critique, p. 455.