Traductrices et traducteurs belges

Traductrices et traducteurs belges

Portraits réunis

par

CATHERINE GRAVET

Université de Mons
Service de Communication écrite
Collection « Travaux et documents » n° 1

2013

Béatrice Costa, Olga Gortchanina, Evi Papayannopoulou, Laurence Pieropan et Thierry Fauvaux, sous la direction de Catherine Gravet, ont préparé cette édition. Le comité de rédaction est constitué de l'équipe du service de Communication écrite de la Faculté de Traduction et d'Interprétation – École d'Interprètes internationaux de l'Université de Mons. Des experts dans les matières concernées ont été consultés, qu'ils soient tous vivement remerciés de leur aide.
Nous remercions également le Ciéphum et son président Pierre Gillis qui ont soutenu notre projet ; les Archives et Musée de la Littérature – en particulier Paul-Étienne Kisters –, France Poirier, la Fondation Maurice Carême et Jeanine Burny, Philippe et Michel Curvers, les ayants-droit de Marie et Alexis Curvers, qui nous ont fourni plusieurs photographies.

Coordination de l'impression de ce volume : Émile Van Balberghe, Libraire

Université de Mons
Faculté de Traduction et d'Interprétation
École d'Interprètes internationaux
Service de Communication écrite
Avenue du Champ de Mars, 17
B 7000 Mons
catherine.gravet@umons.ac.be

Collection « Travaux et documents » n° 1

Imprimé en Union européenne
D/2013/13.116/1
ISBN 978-2-87325-074-4

Catherine GRAVET
Université de Mons

CINQ TRADUCTRICES, DIX TRADUCTEURS, VINGT-ET-UN PORTRAITISTES

En 1999, Jean Delisle, professeur à l'Université d'Ottawa, nous donne un ouvrage collectif, premier du genre, intitulé *Portraits de traducteurs*, qui plonge dans l'intimité de dix traducteurs appartenant à diverses époques. Des hommes ayant traduit des tragédies grecques, des traités de droit, des articles de presse, des poèmes ou des romans. Son originalité tient à ce qu'il redynamise la traductologie et « tisse des liens entre destinées individuelles et contraintes collectives, entre créativité d'une personne et déterminations historiques ». Jean Delisle et son équipe récidivent ensuite en 2002 avec *Portraits de traductrices* où le propos se double d'une intention « genrée » : rendre leur place aux femmes dans ce métier où elles ont incontestablement montré leurs talents.

Ces modèles ont inspiré notre démarche : centrer d'abord notre attention sur la personne de traducteurs, nés en Belgique ou y ayant des attaches. Leur formation, leur milieu, leur personnalité, leurs inclinations, leurs rencontres et les influences qu'ils ont subies, ou tout simplement leur métier, les ont amenés à traduire. Ensuite, nous avons voulu essayer de comprendre au mieux quels sont leurs objectifs (avoués, secrets, inconscients), leurs méthodes de travail, du moins dans les circonstances qui peuvent être approchées. Qu'ont-ils traduit ? Pourquoi ? Pour qui ? Dans quelles conditions ? Comment ? Quelles contraintes ont-ils acceptées ou se sont-ils imposées ? Autant de questions qui nous ont conduits à étudier les traductions qu'ils ont produites en regard des originaux – et parfois en regard d'autres traductions. Cette perspective nous a parfois permis de collaborer avec des personnes qui ont enrichi notre approche. Nous avons cherché d'autres réponses en dehors des textes traduits, dans les divers témoignages que l'on peut recueillir à ce sujet : archives, correspondances, journaux, articles de presse, interviews. Et

dans ces dossiers, nous avons sélectionné une photographie pour compléter nos portraits.

Ont-ils été « fidèles » ? Et fidèles à quoi ? Qu'ils soient pleins d'admiration et cèdent à la tentation de l'hagiographie (quel plaisir de découvrir une perle ou de réussir à prouver la cohérence des choix traductifs !) ou se montrent plus critiques à l'égard de celle ou de celui qui leur est souvent un parangon, tous les portraitistes s'étant prêtés au jeu ont démasqué le leurre et l'éternel paradoxe de la fidélité *vs* la liberté. Tout à la fois un poncif et un catalyseur de la recherche en traductologie, cette notion de fidélité, relative, demande à être redéfinie à chaque instant de l'analyse.

Autre point commun des portraits proposés ici, les traductrices et les traducteurs traduisent par goût, par amour de l'art et de la littérature, car ils sont le plus souvent traducteurs littéraires – le théâtre, la poésie et le roman étant les genres de prédilection. Certains s'attribuent véritablement une mission, comme Emmanuel Waegemans qui veut à tout prix faire connaître les auteurs russes au public néerlandophone ou Maurice Carême dont l'*Anthologie de la poésie néerlandaise de Belgique* ne regroupe pas moins de 84 poètes. Ángeles Muñoz, femme engagée, met toute la force de ses convictions politiques dans *Noces de sang*, de Federico García Lorca par exemple. La passion, unanime, ne va pourtant point jusqu'aux tragiques extrêmes qu'on découvre ailleurs : pas de bûcher ni de suicide chez les Belges, sans doute plus prudents qu'Étienne Dolet ou moins sensibles qu'Eleanor Marx et la Comtesse, Irène de Buisseret.

Tout pragmatiques qu'ils paraissent, nos traducteurs n'ont jamais laissé dans leurs archives, du moins personne n'en fait état, des détails comptables indiquant que les travaux avaient été payés, et si oui, combien – et même, quand peut-être c'eût été possible pour un professionnel comme François Jacqmin par exemple, ne sont observées que ses traductions poétiques. Nous aurions eu un petit échantillon étalé dans le temps, voire statistiquement représentatif, puisque le « plus vieux » de nos quinze traducteurs est né en 1839 (Eugène Hins), les plus jeunes sont vivants, encore en activité. Certes ni Maurice Maeterlinck ni Marguerite Yourcenar ne font dans « l'alimentaire » mais quoi qu'ils en disent – car c'est souvent une coquetterie de prétendre qu'on traduit pour le plaisir ou pour apprendre à écrire – nos auteurs sont parfois talonnés par le besoin. Marie Delcourt, dont le statut socio-professionnel la met à l'abri de ces préoccupations, du moins pour elle-même, y puise bien de l'amertume. Le témoignage de son mari, Alexis Curvers, repéré dans un brouillon datant des années 1950, serait le point de départ d'une véritable réflexion mi-sociologique, mi-« traductosophique », à la manière d'Anthony Pym dans *Pour une éthique du traducteur*. Comment

évaluer une traduction ? Les mérites du traducteur sont-ils d'ordre moral ? Comment prendre en compte la dimension purement commerciale ou économique autrement qu'avec un dédain tout aristocratique ? Joachim du Bellay semble présent tout entier dans ces propos curversiens teintés de belgitude :

> Il paraît en Belgique quantité de traductions, et ce serait une entreprise considérable que d'apprécier les mérites des traducteurs auxquels nous les devons. […] Il faut avouer que beaucoup d'éditeurs considèrent avec négligence la qualité des textes par lesquels ils espèrent intéresser le public aux littératures étrangères. On a vu des œuvres scandinaves ou baltes mises en français ; non pas d'après les originaux, mais d'après d'anciennes versions néerlandaises ou allemandes. On a vu présenter comme des nouveautés, ou du moins sans avertissement, des œuvres oubliées depuis quelques décades dans leur pays d'origine. On voit surtout des traductions mutilées, fantaisistes ou écrites par des gens persuadés que, pour bien traduire, il suffit de connaître les langues étrangères… Hélas ! Il faudrait encore savoir le français. Ne soyons pas trop sévères à l'égard des auteurs de ces malfaçons. Les éditeurs, souvent, les paient si mal qu'ils n'ont guère loisir de mieux faire. Tel qui ne marchande ses soins ni au papier ni à l'impression ni à l'illustration, traite le texte en parent pauvre. L'indifférence au langage fait partie du tempérament national. Pourtant, et fort heureusement, de vrais écrivains n'ont pas dédaigné de donner le bon exemple en traduisant avec autant de talent qu'ils écrivent.

Curvers cite alors Robert Vivier[1], Marie Gevers, Mélot du Dy, Robert Guiette, Franz Weyergans et surtout « un compatriote qui, essayiste et poète, a fait de l'art de traduire son occupation majeure et le porte à un degré de perfection tout à fait exceptionnel en français. Le Verviétois Maurice Beerblock […] a signé quelque cinquante traductions ». Né en 1880, mort en 1962, Beerblock a en effet à son palmarès des traductions toujours actuelles de Thomas de Quincey, J. K. Jerome, Chesterton, Barry Pain, Daniel Sargent ou Betty Smith. C'est-à-dire, sans doute, si les éditeurs ne sont pas trop indélicats, des textes dont la qualité ou l'universalité sont telles qu'ils ne nécessitent pas de retraduction, des traductions-textes en quelque sorte.

Bien connaître, bien écrire le français (la langue d'arrivée) est le premier impératif à qui vise le succès. Pourquoi, comme le prône Henri Meschonnic, le traducteur ne serait-il pas un écrivain à part entière ? D'ailleurs, il a parfois une œuvre personnelle abondante, nourrie ou non de ses lectures ; auteur, il l'est parfois avant même de se mettre à traduire. Et pourquoi n'aurait-il pas droit aux honneurs des prix, éloges académiques ou autres palmes ? La légitimité, si difficile à obtenir pour l'écrivain belge francophone, est quasiment inaccessible pour un *traducteur* belge. On ne s'étonnera pas de voir si peu de traces tangibles de leurs mérites. Si Jacques De Decker est aujourd'hui secrétaire perpétuel de l'Académie de Langue et de Littérature

[1] Seul de cette liste, Robert Vivier a fait l'objet d'un portrait : qui mieux que son biographe, Laurent Béghin, aurait-il pu s'en charger ?

françaises de Belgique, c'est parce qu'il est écrivain et non pour ses talents si grands soient-ils de traducteur. D'ailleurs ce phénomène de légitimation spécifique (le prix Halpérine-Kaminsky[1] par exemple) est récent et peu médiatisé. Françoise Wuilmart se distingue pourtant : elle obtient les Prix Ernst-Bloch, Aristeion, Gérard de Nerval.

Quant à la distance temporelle entre l'original et sa version française (ou néerlandophone) – le goût du traducteur se porte-t-il vers ses contemporains, vers des auteurs oubliés ou vers de grands maîtres du passé ? – elle varie grandement mais d'une manière générale, plus la démarche est « commerciale » plus l'auteur est récent. L'avocat, académicien, chevalier de la Légion d'honneur, Pierre Poirier traduit Dante, et Marie Delcourt, Euripide, pour la prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade » ; Hélène Legros, tout en s'adonnant à la fabrication de boîtes vernies, humble artisanat, traduit *L'Interprétation des rêves*. Mais Marguerite Yourcenar est une exception de taille : Mishima ou Cavafy la fascinent, des coups de cœur la guident.

Ces Belges – et encore une fois Yourcenar, qui, née à Bruxelles, a pris la nationalité américaine en 1948, fait figure d'exception – connaissent bien, voire très bien les langues auxquelles ils s'attaquent et ils n'ont pas besoin d'intermédiaire comme au temps de Claude de Seyssel et Jean Lascaris. Ce n'est pas pour autant que trop infatués ils négligent les conseils de spécialistes ou les versions éventuelles de leurs prédécesseurs. Les leçons du passé ne sont jamais lettres mortes.

Revenons à nos collaborateurs sans qui ce livre n'aurait pas vu le jour. Les mieux placés pour comparer les textes sont certainement les praticiens, les traducteurs eux-mêmes, d'autant plus sensibles aux nuances des langues qu'ils les manient quotidiennement, qu'ils enseignent ces langues ou les procédés de traduction, son histoire, voire la traductologie. Quel comble du spéculaire quand l'enseignant-traducteur dresse le portrait d'un traducteur qui enseigne, comme Françoise Wuilmart, Alain van Crugten ou Emmanuel Waegemans.

Daniel Gile se plaît à le rappeler[2], on vient souvent à la théorie de la traduction, et a fortiori à l'histoire des traducteurs, par le biais d'une formation de philologue ou d'historien (c'est le cas de Geneviève Michel). Germanistes (comme Carola Henn, Hubert Roland) ou romanistes (parmi lesquels Sabrina Parent, Catherine Gravet, Benoît D'Ambrosio), ils sont parfois

[1] Le Prix Halpérine-Kaminsky Consécration est devenu prix de la Société des Gens de Lettres.

[2] Il l'a redit lors du colloque organisé à la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons, « La Recherche en interprétation », le 26 octobre 2012.

spécialistes d'un écrivain dont les motivations sont complexes – fine mouche douée d'empathie donc qui perçoit ces enjeux. Et certains cumulent avec profit les deux filières. D'autres y ajoutent la psychologie clinique (Thilde Barboni). Nous comptons parmi nous des Hellènes et/ou des hellénistes (Mireille Brémond, Evi Papayannopoulou – en outre historienne de l'art –, Georges Fréris, Pierre-Henri Ragot), des Italiens ou italianisants (dont certains déjà cités, auxquels se joignent Laurence Pieropan, Laurent Béghin), des anglicistes (Nadia D'Amelio, Corinne Leburton), une hispaniste catalane (Ònia Camprubí), des russophones, russisants ou slavophiles (Anne Delizée, Anne Godart, Olga Gortchanina, Pauline Stockman – qui traduit aussi l'allemand –, Benoît Van Gaver), bref une troupe de spécialistes le plus souvent dotés de plusieurs flèches à leurs arcs, prêts à défendre les traducteurs et à débusquer leurs secrets. L'École d'Interprètes internationaux de Mons, devenue Faculté, dont le 50e anniversaire se célèbre en 2012-2013, nourrit bon nombre de ces portraitistes. Qu'ils soient tous remerciés de s'être placés, parfois momentanément, le temps de cette recherche interdisciplinaire, sous l'égide de saint Jérôme plutôt que sous l'aile du perroquet. Bien ironiquement il est vrai, cet emblème aurait pu représenter l'association des interprètes de conférence créée à Paris par Danica Séleskovitch il y a un demi-siècle.

MAURICE CARÊME

Photo Jeannine Burny.
© Fondation Maurice Carême, tous droits réservés.

Anne GODART
Université de Mons

MAURICE CARÊME :
UNE APTITUDE INFINIE À ÊTRE HEUREUX

Maurice Carême… Maurice Carême… ah oui, vous voulez parler de ce poète pour enfants qui, au siècle passé, connut la célébrité grâce aux livres scolaires ? Et il était aussi traducteur, dites-vous ? De quelques gentilles petites comptines du plat pays, sans doute ?

Étiquetage, estampillage, catalogage et autre catégorisation réductrice. Cette irrésistible tendance humaine au classement, que d'aucuns aimeraient « carêment vertical », le poète, effectivement très célèbre de son vivant, en paya et en paie toujours chèrement le prix dans son propre pays. L'éternel « classé » ou le *Martyr d'un instituteur*. Maurice Carême aurait pu intituler ainsi un deuxième tome d'une de ses savoureuses œuvres de jeunesse *Le Martyr d'un supporter*[1], un petit chef-d'œuvre (Carême aurait pu être romancier) que la ville d'Anderlecht serait d'ailleurs bien inspirée de réimprimer, car nous gageons qu'il retrouverait immédiatement son public.

Mais soit. Maurice Carême n'est pas plus chroniqueur sportif que « faiseur de récitations scolaires poétiquement correctes[2] » pour reprendre les termes désabusés d'une bien cynique Amélie Nothomb, dont l'opinion importerait finalement fort peu si elle n'était aussi, hélas, le reflet d'un certain consensus mou encore bien actuel en Belgique.

[1] *Le Martyr d'un supporter*. Bruxelles, La Renaissance du livre, 1928. Dans ce court roman, Carême décrit avec humour les misères d'un amoureux de football fréquentant le célèbre stade d'Anderlecht.

[2] Interrogée le 28 mai 2008 dans l'émission télévisée « Les livres de la 8 » de la chaîne française « Direct8 » quant aux œuvres littéraires qui avaient marqué son enfance et son adolescence, Amélie Nothomb avait ajouté : « Je pense que c'est vraiment le comble du poétiquement correct. Je me demande si ce n'est pas un vice de l'enseignement, un peu comme une épreuve : si vous avez résisté à Maurice Carême, c'est que vous aimez vraiment la littérature ».

Aujourd'hui ou hier, les critiques à l'encontre du poète peuvent être féroces : « Carême étant notoirement le roi des culs (capable d'ailleurs de produire un beau vers de temps en temps), je comprends mal que vous perdiez votre temps et le mien à me demander ce que je pense de son avis[1] », pouvait-on lire en 1955 sous la plume d'Alexis Curvers.

Cela étant, les louanges à son égard furent et restent inversement proportionnelles : « Je le portais très haut dans l'admiration de son immense génie de poète » (Maurice Grevisse), « Soyez béni pour tout ce que vous dites et tout ce que vous êtes » (Gilbert Cesbron), « Combien j'aime et admire vos poèmes. Ils ont la légèreté, la grâce, la musique, la justesse exquise qui donnent au cœur le choc de la vraie poésie » (Jacques Maritain)[2].

Alors qui est donc ce Maurice Carême, exalté ou conspué ? Proclamé « Prince en Poésie » à Paris en 1972… mais grand absent de plusieurs anthologies modernes de littérature française. Et puis surtout, à quelle place pourrait-il prétendre dans le paysage de la traduction belge ?

Depuis le décès du poète en 1978, d'innombrables exégètes à travers le monde multiplient les analyses et autres tentatives de réponses à la première question. La présente contribution n'aura donc pas pour objectif principal d'en « remettre une couche ». À l'évidence, le poète et écrivain Carême mérite beaucoup mieux que des jugements faciles et à l'emporte-pièce, mais l'histoire fera le travail et la critique littéraire du XXIe siècle lui rendra certainement meilleure justice.

Quant à l'œuvre de traduction – objet plus précis de cet article – notre avis sera énoncé d'emblée : Maurice Carême fut très clairement et indubitablement un grand traducteur. Et rien qu'à ce titre-là, la réhabilitation immédiate du personnage littéraire s'impose.

Quelques éléments biographiques choisis. Maurice Carême est né le 12 mai 1899 à Wavre dans une famille d'origine modeste. Si sa mère, Henriette Art, n'avait que très peu fréquenté l'école, elle connaissait malgré tout des poèmes de Victor Hugo et de Théophile Gauthier, ainsi que des fables de La Fontaine dont elle bercera l'enfance de son fils. Et cette relation de type fusionnel mère-fils sera capitale dans la naissance et l'évolution de la sensibilité de l'artiste. Elle transparaîtra de manière sublimée non seulement dans les propres compositions du poète, mais aussi dans les choix de certaines œuvres qu'il décidera de traduire pour la simple raison qu'il y avait trouvé des échos à cet attachement filial viscéral. Nous ne sommes pas loin du cri primal.

[1] Alexis Curvers, lettre du 28 février 1955 à Anne-Marie Kegels (Archives Curvers).

[2] Ces citations sont reprises dans un des bulletins non datés de la Fondation Carême. Consultables aussi sur le site de la Fondation : www.carême.be

Maurice Carême fait des études primaires et secondaires (de 1905 à 1914) dans sa ville natale, s'y distinguant assez vite comme un élève brillant. Il entre ensuite à l'École normale de Tirlemont, d'où il sortira muni d'un diplôme d'instituteur en juillet 1918. Deux mois plus tard, il commence sa carrière d'enseignant à l'École primaire n° 2 d'Anderlecht (Bruxelles). Il y restera pendant 25 ans, encadrant des enfants de 3e et 4e années réunies, dont le nombre avoisinait parfois la quarantaine ! La pédagogie, l'envie de s'imprégner d'un message dans le but de le transmettre, cette motivation généreuse et permanente à encourager les talents et à mettre le pied à l'étrier aux plus jeunes que lui – enfants ou, plus tard, jeunes adultes – voilà encore un autre trait marquant de la personnalité de Carême. Son intérêt pour la traduction s'enracine dès le départ dans cette simple et bienveillante envie de transmettre.

Détail à relever : les premières années de sa carrière à Anderlecht seront dispensées dans l'enseignement néerlandophone. On peut imaginer dès lors que Maurice Carême avait du néerlandais une connaissance relativement solide. Il faut dire qu'à Tirlemont, ses parents avaient eu la bonne idée de le mettre en pension dans une famille néerlandophone ne parlant pas un mot de français. L'apprentissage actif avait donc été forcé et rapide !

> Étant né près de la frontière linguistique, j'entendais parler le flamand par les fermières qui venaient de Tombeek, d'Overyssche et d'Ottembourg[1] pour vendre au marché leur beurre et leurs œufs. Elles s'exprimaient comme elles pouvaient en français mais en employant pas mal de termes flamands. Cela faisait un amalgame étrange, mais tout le monde se comprenait. Il n'y avait pas alors de problème linguistique. […] Déjà à cette époque, j'étais agréablement surpris par la consonance harmonieuse de certains mots flamands que je me répétais pour la seule beauté de leur sonorité[2].

La musicalité et le rythme du vers néerlandais influenceront très certainement à leur tour le style carêmien, tout de rythme et d'images.

Parlant de rythme et de musicalité, nous noterons au passage que l'œuvre de Maurice Carême sera mise en musique par des centaines de musiciens (2748 adaptations répertoriées en septembre 2012, tous genres confondus). Henri Sauguet[3] remarquait : « Entre la poésie de Maurice Carême et la musique, les liens qui se sont noués sont ceux, sublimes, de l'amour parfait.

[1] Aujourd'hui Overijse et Ottenburg

[2] « J'ai préféré traduire avec mon cœur », interview de Maurice Carême, dans *Ons Erfdeel*, n° 3, mars 1967, p. 53.

[3] Henri Sauguet (1901-1989), de son vrai nom Henri-Pierre Poupard, compositeur français, élu à l'Académie des Beaux-Arts, proche de Francis Poulenc (qui adaptera lui aussi des œuvres de Carême) et d'Erik Satie. On lui doit de nombreux opéras, symphonies, concertos et ballets. Il travailla également pour le cinéma et la télévision.

Il est et sera le poète le plus mis en musique qui vivra jamais »[1]. Ce fait est largement ignoré du grand public.

Sous l'angle de notre approche traductologique, nous comprenons donc bien le rôle essentiel de l'aspect musical tant dans la sélection des œuvres à traduire que dans le travail d'élaboration du rendu final en langue française.

Maurice Carême développera un amour et un intérêt aussi précoces que durables pour la sonorité et la prosodie de cette langue germanique ancrée dans son enfance. Les grands poètes flamands furent ses livres de chevet au même titre que tout ce qui pouvait lui tomber sous la main en matière de littérature en général. Maurice Carême restera d'ailleurs toute sa vie un lecteur acharné. Un simple coup d'œil à sa bibliothèque, magnifiquement conservée dans la Maison Blanche du 14 de l'avenue Nellie Melba à Anderlecht[2] pourra convaincre les plus sceptiques. Et la passion pour la lecture n'est-elle pas un trait récurrent relevé chez les meilleurs traducteurs ? Un gage a priori de confiance, en tout cas.

À 21 ans, il dirige déjà une revue littéraire intitulée *Nos Jeunes* – rebaptisée par la suite *La Revue indépendante* – et multiplie les contacts avec le monde de la littérature belge, tant francophone que néerlandophone. Plus tard, il se lancera dans l'aventure du *Journal des poètes* (1931) et sera, avec Arthur Haulot[3], parmi les initiateurs des Biennales de Poésie créées en septembre 1951 à Knokke. Ces dernières connurent immédiatement un succès international étonnant. C'est ici, entre autres, que Maurice Carême continuera à multiplier les rencontres directes avec les écrivains d'expression étrangère et c'est donc notamment ici que sa nature profonde de « transmetteur de messages » trouvera matière à concrétisation par le biais de la traduction.

En 1924, Maurice Carême épousa Andrée Gobron (1897-1990), une sémillante institutrice rencontrée quelques années plus tôt. Il formera avec celle-ci un couple assez atypique, confirmant par l'exemple la vérité de la loi

[1] Livre d'Or de la Fondation Carême (non daté).

[2] Maurice et Caprine Carême n'ayant pas de descendance, ils décideront en 1975 de créer une Fondation chargée de gérer et pérenniser l'œuvre du poète. Ils lui lègueront cette maison, construite en 1933, et habitée par le couple Carême jusqu'en 1978. La Maison Blanche se visite sur rendez-vous (tél : 02/ 521.67.75 ; mail : fondation@mauricecareme.be).

[3] Arthur Haulot (1913-2005), résistant, poète, journaliste, conteur et essayiste. Rescapé des camps de la mort, il n'aura de cesse de multiplier les actions en faveur de la paix. Commissaire général au Tourisme pendant 33 ans. Codirecteur du *Journal des poètes* et fondateur des *Biennales internationales de la Poésie.* Ces *Biennales*, organisées initialement à Knokke et puis à Liège depuis 1984, rassemblent plusieurs centaines de poètes du monde entier et sont l'occasion d'un débat intense autour de l'apport et de la place de la poésie dans la société. Mme Moussia Haulot, aujourd'hui, assure avec une très grande énergie la continuité de l'œuvre de son époux.

de l'attraction des contraires. Une alliance du feu et de l'eau. « Caprine », comme le poète avait affectueusement surnommé son épouse en raison de son tempérament enjoué et primesautier, était aussi expressive et impulsive que lui était discret et réfléchi ; elle aimait les sorties, les rencontres et faisait preuve d'urbanité. Maurice Carême était plutôt débonnaire, appréciant davantage la solitude et la simplicité. C'est dans leur métier et sur une vision malicieuse des choses de la vie qu'ils se retrouvaient probablement le mieux[1].

Caprine était également la sœur de Roger Gobron (1899-1985), une personnalité haute en couleurs, à la fois musicien et aquarelliste, né la même année que Maurice Carême et avec lequel le couple entretiendra des contacts très réguliers. Roger Gobron avait épousé en 1946 Marie-José Coevoet (1916-2008), dont la carrière de poétesse (sous le nom de Mari-Jo Gobron – elle écrira en français et en néerlandais) sera certainement stimulée par les encouragements de son beau-frère : « Maître sévère et patient, Maurice Carême m'expliqua ce qu'est la transposition et m'initia à l'art poétique »[2]. On retrouve une fois encore ce besoin inné de transmission et de pédagogie, propre à notre poète. Et les témoignages de ce souci qu'éprouve Carême à aider et conseiller d'autres artistes sont multiples.

Quoi qu'il en soit, c'est par Caprine et le hasard d'une expérience littéraire que fit cette institutrice avec un de ses groupes d'élèves que Maurice Carême fut amené petit à petit à s'intéresser à la poésie enfantine, ce fameux domaine dans lequel il allait rapidement exceller et qui fut à la base de sa notoriété. Muse des premières années, récitante, secrétaire et accompagnatrice de son mari dans les très nombreux événements publics qui jalonnèrent l'existence de l'artiste, Caprine demeure une personne essentielle dans la percée et la progression du « phénomène Carême » en milieu scolaire[3].

Le couple « Maurice-Caprine » devint dans l'imaginaire catholico-royaliste et bien pensant de la Belgique de l'époque une espèce de référence sentimentale et littéraire, une sorte de valeur sûre confinant à la religion : ils représentaient la continuité d'un certain idéal de sérénité familiale, à un

[1] Nous remercions ici Pierre et Irène Coran, amis du couple Carême, pour leurs très précieux témoignages. Pierre Coran est également l'auteur de l'ouvrage bibliographique *Maurice Carême*. Essai suivi d'une lettre à Pierre Coran par Geneviève Grand'ry. Bruxelles, P. de Méyère, « Portraits », n° 12, 1966.

[2] Site officiel consacrée à la poétesse www.mariejogobron.com- section « biographie » (consulté le 12 septembre 2012).

[3] La médaille du « Prix de l'Inspiration » que Caprine Carême reçut en 1984 est exposée au « Fonds Caprine Carême » du Centre Culturel d'Ottignies qui vient de se réouvrir. Voir aussi l'article « Le Prix de l'Inspiration remis à Caprine Carême » publié dans le quotidien belge *La Dernière Heure* du 19 octobre 1984, p. 18.

moment où les repères politiques et sociaux commençaient à vaciller sur leurs bases. Maurice Carême, qui multiplia rapidement les prix et les médailles, se vit petit à petit labellisé « chantre du bonheur conjugal », une image lisse que le couple ne contestait pas et se plaisait d'ailleurs à peaufiner dans les interviews ou lors de leurs nombreuses apparitions publiques.

« Nous venons de souper ensemble, Caprine et moi, comme c'est notre habitude depuis tant d'années. Je suis comme abêti de bonheur. Caprine avait fait un repas merveilleux[1]. » Certains ne voudront retenir du poète que cette image d'Épinal : un homme simple, une épouse gentille, un bonheur sans nuage et, dans la foulée, pourquoi ne pas y adjoindre un langage poétique benêt ?

Carême était pourtant un être bien plus complexe. Si le bonheur conjugal régnait à la Maison Blanche, cette villa construite en 1933 par le couple (sur l'insistance du poète qui l'avait désirée à l'image des anciennes maisons de son Brabant natal), Maurice déclina vite parallèlement les « conjugaisons » de ce bonheur à sa manière… Et c'est sans doute en explorant ces chemins-là que l'on a le plus de chance de récolter quelques jolies pépites de son génie. L'homme avait bien autre chose à transmettre que des comptines enfantines sous la partition de Caprine. Ce qui ne les discrédite en rien, car certaines de ces poésies sont bien moins simples qu'il n'y paraît dans leur jonction du quotidien et de l'imaginaire. Elles pouvaient être graves, voire toucher au tragique. Et finalement, la frontière n'est-elle pas floue entre littérature pour la jeunesse et littérature « pour les adultes » ? Mais ceci est un autre débat.

La traduction fut, selon nous, un de ces intéressants chemins détournés où le poète aimait à se mettre à l'épreuve, au sens propre et au sens figuré. Un travail de haut vol, un puissant dérivatif à ses poèmes estampillés du sceau de l'enfance où il se voyait régulièrement et injustement cantonné.

Les nombreux séjours à l'Abbaye d'Orval, en France ou à la mer du Nord, où il se ressourçait loin du bruit et des obligations mondaines bruxelloises, furent d'autres sentiers de traverse souvent très productifs. La solitude chez Carême fut un élément indispensable à son travail et il le cultiva très jalousement. Où était-il exactement et que faisait-il ? De quelle forme de solitude avait-il besoin ? Certaines biographies récentes peuvent fournir des éléments de réponse[2]…

[1] Journal intime de Maurice Carême, 31 décembre 1948. Une vingtaine de petits cahiers manuscrits consultables sur demande préalable à la Fondation Carême.

[2] Danièle Henky, *Le Voyageur incertain. Maurice Carême à l'Abbaye d'Orval.* Neufchâteau, Weyrich, 2007 ; Jeannine Burny, *Le jour s'en va toujours trop tôt. Sur les pas de Maurice Carême*. Bruxelles, Racine, 2007.

Maurice Carême commença relativement tôt à traduire des poésies flamandes, pour le plaisir et surtout pour faire plaisir à l'une ou l'autre de ses connaissances. Ce fut le cas notamment pour certains textes de Julia Tulkens[1] ou de Karel Jonckheere[2]. En 1959, on proposa au poète wallon d'intervenir lors des « Journées de la Poésie de Wemmel », une manière pour les organisateurs de bien montrer que cet événement se situait au-dessus de toutes les querelles belgo-belges (gardons à l'esprit que la Belgique se trouve en pleine bataille communautaire, à la veille de l'établissement de la frontière linguistique) pour faire une présentation à haute voix de ses traductions françaises de textes de Gezelle, Van de Woestyne, Van Ostayen, Minne, Coole, Buckinx, Van Acker et Tulkens. De l'avis général, Maurice Carême avait toujours à cœur de se situer en-dehors des conflits. Ouvert au dialogue et constamment soucieux de ne blesser personne. Il considérait certainement ses traductions ou adaptations d'œuvres en néerlandais comme un moyen de participer concrètement à l'approfondissement du respect mutuel entre ses compatriotes. Ce n'est pas pour rien qu'il fut aussi dénommé « poète de la paix ».

L'accueil de ces premières traductions déclamées à Wemmel fut tellement enthousiaste qu'il fut suggéré à Maurice Carême, dans la foulée de l'événement, de composer une anthologie bilingue de la poésie néerlandaise. Celui-ci accepta ce travail de titan (il venait pourtant d'avoir soixante ans !) auquel il s'adonnera des heures durant pendant des années, raturant, jetant, recommençant sans fin, modeste et indécis, demandant conseil à ses amis francophones, philologues ou néerlandophones. Comme l'exprime Jacques De Decker lors de son intervention au Colloque sur Carême organisé en 1985 :

> j'ai pu voir à l'œuvre une chose que l'on retrouve chez les traducteurs importants : ce que l'on pourrait appeler la traduction créatrice. Maurice Carême avait le souci essentiel de produire chez les lecteurs d'une traduction d'un poème de van Ostayen, par exemple, le même effet que celui que pouvait avoir perçu le lecteur du poème original […], ce qui lui importait c'était de trouver les équivalences parfaites de signes poétiques qu'il avait repérés dans le texte de départ, mais en procédant parfois à des répartitions différentes, des équilibrages. Quelque chose qui était très loin de l'original

[1] Julia Tulkens (1902-1995), poétesse flamande dont le style légèrement sensuel choquait parfois la Flandre catholique. Grande amie de Maurice Carême durant toute sa vie.

[2] Karel Jonckheere (1906-1993), critique, journaliste, animateur radio et télévision. Également marin et voyageur passionné. Dans ses récits et ses poésies, où se côtoient humour et sensibilité, se reflète souvent la nostalgie de l'enfance enfuie.

était compensé un peu plus loin par quelque chose qui en était extrêmement proche, et ainsi de suite[1].

De l'avis de Maurice Carême lui-même, « certains poètes sont presque impossibles à adapter en français », la langue latine ne se prêtant pas toujours à un rendu fidèle de l'âpreté tragique de l'original. « J'ai préféré traduire avec mon cœur et même trahir un texte en le faisant rutiler de toute sa charge poétique plutôt que de le respecter en l'affadissant[2]. »

L'*Anthologie de la poésie néerlandaise de Belgique (1830-1966)*[3] fut finalement publiée en 1967. Le volume de 372 pages est bilingue – le poète s'exposait ainsi courageusement au jeu délicat de la comparaison – et regroupe 84 poètes de Flandre. Chez les plus jeunes poètes choisis, Maurice Carême avait d'ailleurs déjà pleinement pressenti l'énorme potentiel d'un certain Hugo Claus… Ce solide ouvrage de qualité qui fit le bonheur de nombreux professeurs et étudiants dès sa sortie (et qui est malheureusement épuisé aujourd'hui) vaudra à son auteur le Prix de la Traduction du Ministère belge de la Culture néerlandaise en 1968. Un prix que Maurice Carême aurait pu, en toute bonne conscience, partager avec celle qui était devenue au fil du temps et allait rester jusqu'au bout son amie et sa collaboratrice la plus proche, Jeannine Burny. Les nombreux documents consultés et la dédicace du poète sur un des exemplaires de cette anthologie soulignent le rôle capital que Jeannine Burny joua à ses côtés dans cette longue entreprise (entre autres). Nous renvoyons d'ailleurs les lecteurs soucieux d'en savoir plus à ce sujet vers les richesses des archives de la Fondation Carême[4].

Encouragé par le succès international de cette anthologie, Maurice Carême décide – à la demande de Karel Jonckheere, devenu Conseiller du Chef de Cabinet près le Ministère de la Culture flamande, de continuer son œuvre de traduction, en choisissant cette fois, ainsi qu'il le précise dans la préface à l'ouvrage *Les Étoiles de la poésie de Flandre*[5] :

[1] Jacques De Decker, « Le Merveilleux selon Maurice Carême », dans *« Maurice Carême ou la clarté profonde.* Actes du Colloques 22-24 novembre 1985. Bruxelles, Fondation Maurice Carême, 1992, p. 27.

[2] « J'ai préféré traduire avec mon cœur », interview citée, *ibidem*.

[3] *Anthologie de la poésie néerlandaise de Belgique (1830-1966)*. Par Maurice Carême pour la traduction, avec préface de Jean Cassou et introduction de Karel Jonckheere. Bruxelles, ASEDI, 1967.

[4] Créée en 1975 dans la villa du couple Carême à Anderlecht. Une maison d'écrivain unique en son genre. Le travail encyclopédique que J. Burny (née en 1925) y mène toujours reflète la passion d'une vie. Au sujet de la traduction chez Carême, voir l'article de Jeannine Burny, « L'Art de traduire la poésie chez Maurice Carême », Communication au Congrès des Traducteurs. Pancevo (Serbie) le 25 octobre 1997. Consultable à la Fondation.

[5] Bruxelles, La Renaissance du livre, 1973 (1980, 2e édit.).

trois poètes de génie : Gezelle[1], van de Woestijne[2], van Ostaye[3], et un poète d'un talent remarquable, van Nijlen[4], pour essayer de donner une idée de la richesse extraordinaire de cette poésie. Puissent ces textes susciter chez le lecteur français l'émerveillement que j'éprouvai, étudiant, en découvrant la poésie flamande.

Suivent plus de deux cents poèmes, traduits avec ce souci permanent de transmettre l'éblouissement initial.

Le thème de la « Mère » mentionné au début de cet article est récurrent dans le choix des textes, forcément personnel, opéré par Maurice Carême. La précédente anthologie reprenait déjà « Mère » de Marcel Coole ou « Élégie pour ma mère » de Herwig Hensen. Dans *Les Étoiles de la poésie de Flandre*, Maurice Carême ne pouvait pas omettre le « Mère » de Guido Gezelle. Nous soumettons par pur plaisir aux lecteurs la traduction du premier couplet effectuée par Maurice Carême dans les années 1970, suivie de l'original et puis d'une autre traduction de ce même passage, réalisée en 1999 par la poétesse Liliane Wouters[5].

« Mère »	« Moederken »	« Petite mère »
Il n'est resté ici de toi, ou peinte ou im- primée aucune image, aucune page ô mère bien- aimée !	't En is van u hiernederwaard, geschilderd of geschreven, mij, moederken, geen beeltenis, geen beeld van u gebleven.	Petite mère, de ton visage n'ai pu garder l'image. Sur cette terre pas un dessin rien de gravé, de peint.

Chacun fera son choix, selon sa propre sensibilité. Admettons toutefois que la version *carêmienne* traverse sans peine les décennies. La musicalité de l'original transparaît notamment avec bonheur dans la douceur des allitérations labiales (*peinte, imprimée, image, page, mère bien-aimée*) comme autant de baisers langoureusement posés. Et constatons aussi que c'est une

[1] Guido Gezelle (1830-1899), prêtre et poète belge de langue néerlandaise, reconnu comme un des plus grands poètes de Flandre du XIXe siècle. Sa maison natale à Bruges est devenue un musée.

[2] Karel van de Woestijne (1878-1929), philologue, journaliste, enseignant, fonctionnaire au Ministère de la Culture. Frère du peintre Gustave van de Woestijne.

[3] Paul van Ostaiyen ou van Ostaye (1896-1928), enfant terrible et prodige de la littérature néerlandaise ; activiste célèbre pour avoir sifflé le Cardinal Mercier en 1917 ; considéré comme une figure majeure de la poésie flamande.

[4] Jan van Nijlen (1884-1965). Poète, traducteur, spécialiste de l'œuvre de Péguy.

[5] Liliane Wouters (née à Bruxelles en 1930), auteur dramatique, poétesse, essayiste, membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique et de l'Académie européenne de Poésie – auteur d'anthologie et traductrice elle-même.

même musique intertextuelle qui résonnera en écho à Gezelle dans la *Mère*[1] du poète :

> J'ai de toi une image
> Qui ne vit qu'en mon cœur.
> Là, tes traits sont si purs
> Que tu n'as aucun âge.

Maurice Carême est en parfaite communion avec le texte d'origine qui, par effet boomerang, va, de manière frappante, nourrir sa propre inspiration. L'auteur se nourrit de ses lectures et trouvera souvent dans les textes flamands (qu'il choisisse de les traduire ou pas) une bonne partie de l'inspiration où baigne son imaginaire. François-Xavier Lavenne soulignera à juste titre, dans un autre registre, à quel point l'on retrouve des thèmes propres à la culture flamande et un esprit parfois très breughélien chez le poète[2].

Bref, on peut penser ce que l'on veut des œuvres de Maurice Carême, mais on ne peut en aucun cas les réduire à de la récitation enfantine ni oublier l'apport majeur de l'écrivain à la traduction du patrimoine littéraire belge d'expression flamande. Seule la mort mettra d'ailleurs un terme à ce travail monumental de « passeur de cultures ». L'écrivain continua à traduire quasiment jusqu'à son dernier souffle et la Fondation Carême conserve précieusement les montagnes de copies raturées (soucieux d'économiser le papier, comme beaucoup de personnes de cette génération qui connut la guerre, les privations et les restrictions, Carême écrivait sur tout, des chutes de papier, des serviettes, des emballages récupérés, etc.) qui préparaient l'élaboration d'un troisième ouvrage de traduction ciblant cette fois-ci les poètes des Pays-Bas.

Il manquerait un détail d'importance dans l'évocation du traducteur que fut Maurice Carême si nous omettions de mentionner cette curieuse publication figurant également à son palmarès : *Fables* de Serge Mikhalkov[3].

À s'en tenir à la date de publication, faudrait-il conclure que la première traduction de Maurice Carême aurait été élaborée à partir de la langue russe et non du néerlandais ? Comment le poète connaissait-il cette langue ? Il ne semble pas inutile d'investiguer quelque peu.

Si Maurice Carême reste un auteur parfois injustement lapidé dans son propre pays, il est bon de rappeler que sa gloire fut et reste énorme au-delà de nos petites frontières. Nul n'est poète en son pays, sans doute… Et on sait

[1] *Mère* (poèmes), 1935. Bruxelles, Gérard Blanchart et Cie, 1996, 21e éd.
[2] Voir l'étude de François-Xavier Lavenne, « Carême en carnaval. Portrait du poète en jongleur », dans *Bulletin de la Fondation Carême*, n° 57, 2012, p. 4.
[3] Serge Mikhalkov. *Fables.* Adaptées du russe par Maurice Carême. Anthologie de l'Audiothèque, Place Jean Jacobs 17 – Bruxelles, 1960.

bien le mal étrange qu'éprouve la Belgique à gérer ses grandes personnalités ou tout simplement à admettre l'idée même du succès.

L'attrait dont jouit toujours Maurice Carême en Russie, dans les Républiques de l'ancienne URSS, ainsi qu'en Europe de l'Est en général est, par exemple, véritablement sidérant. Roger Somville, en séjour pour une rétrospective de ses œuvres à Moscou en 1970, témoignait déjà de ce que des écoliers lui avaient dit : « ah, vous êtes du pays de Maurice Carême ! »[1] Quelle ne fut pas ma surprise, il y a quelques années (1999), de me retrouver à Minsk dans une assemblée d'étudiants et de professeurs, où l'on me demanda au débotté de réciter quelques vers « de votre grand poète » à l'occasion du centième anniversaire de sa naissance. Je n'en menais pas large… me grattant la tête pour retrouver en ramant les deux morceaux de soleil luisant dans les yeux de mon chat… pour enfin, victorieuse, réciter presque d'un seul bloc :

Minuit. Voici l'heure du crime.
Sortant d'une chambre voisine,
Un homme surgit dans le noir.
Il ôte ses souliers,
S'approche de l'armoire
Sur la pointe des pieds
Et saisit un couteau
Dont l'acier luit, bien aiguisé.
Puis, masquant ses yeux de fouine
Avec un pan de son manteau,
Il pénètre dans la cuisine
Et, d'un seul coup, comme un bourreau
Avant que ne crie la victime,
Ouvre le cœur d'un artichaut[2].

Cette étonnante popularité de Maurice Carême, particulièrement en ex-URSS, et la non moins étonnante puissance évocatrice de ces quelques vers qui me replongèrent sans transition dans les frissons de mon enfance ne sont-elles pas fantastiques ?

Pour revenir au petit recueil en question et renseignements pris : non, Maurice Carême n'avait pas d'ancêtres cosaques ou Russes blancs ! Le thème de l'URSS était tout simplement à la mode dans les milieux intellectuels de l'époque. Même s'il ne s'occupait pas de politique, Maurice Carême avait des contacts avec de nombreuses personnes susceptibles de le sensibiliser à la situation et à l'évolution du monde soviétique (il fut assez proche de

[1] Roger Somville « Quelques mots au sujet de Maurice Carême », dans *Maurice Carême ou la clarté profonde*, op. cit., p. 164.
[2] « L'Heure du crime » se trouve dans *Au clair de la lune*. Paris, Les Éditions ouvrières, « Enfance heureuse », 1977, p. 77.

Georges Bouillon[1], par exemple). Il existait depuis 1929 à Bruxelles une Société de l'Amitié Belgique-URSS, que le couple Carême fréquentait. Cette association avait repris un second souffle en 1956 à la suite de l'Accord de Coopération culturelle signé le 25 octobre entre l'URSS et l'État belge. Toute initiative d'ordre littéraire – des propositions de traduction, par exemple – pouvait donc y trouver un encouragement concret.

Les Archives de Moscou conservent une lettre adressée par Maurice Carême à Sergueï Mikhalkov en 1957 dans laquelle le poète exprime son admiration pour son œuvre et un autre courrier, écrit cinq ans plus tard, à l'attention des membres du Congrès sur le Désarmement[2]. Le « Poète de la Paix » avait donc visiblement développé un intérêt marqué pour le monde russe et soviétique.

Autre supposition vraisemblable : coinitiateur des Biennales de Knokke, auxquelles il assista avec assiduité de 1951 quasiment jusqu'à la fin de sa vie, il y avait rencontré à plusieurs reprises ce fameux Sergueï Mikhalkov (1913-2009, le père et beau-père des deux célèbres cinéastes Nikita Mikhalkov et Andrei Konchalovsky), invité « obligé » de cet événement international. Mikhalkov était une pointure dans son pays. Très au courant de ce qui s'y écrivait et s'y traduisait. À ce titre, il ne fait pas de doute que Mikhalkov dut être curieux de connaître ce poète belge dont on commençait à traduire les œuvres en URSS et dans l'ensemble des pays de l'Est.

Il est vrai – et c'est sans doute dommage – que les traducteurs russes se sont focalisés essentiellement sur les œuvres de Carême relevant de la littérature pour la jeunesse. Mais bon… le côté apolitique du poète et la fraîcheur des rimes des œuvres sélectionnées pour la traduction ne sont sans doute pas pour rien dans l'amour que lui portèrent ses très nombreux lecteurs de l'autre côté du rideau de fer. Au temps de la Russie soviétique, une poésie d'apparence enfantine pouvait aussi, par un jeu de doubles sens étudiés, braver la censure de l'époque et moquer les puissants du jour.

[1] Georges Bouillon (1915-2001). Originaire de Virton. Romancier, chroniqueur, essayiste, conteur, professeur de français ; créateur de la Revue et Maison d'Édition La Dryade. Grand voyageur, il visita notamment l'URSS et la Chine. Il fut président de la Régionale Luxembourg de l'Association Belgique-URSS.

[2] Lettre du 3 janvier 1957 de Maurice Carême à S.V. Mikhalkov en écho à son œuvre, une page. Lettre de Maurice Carême sur le déroulement du Congrès pour le désarmement international, 1962, une page. Le poète s'excuse de ne pas pouvoir répondre à l'invitation de l'Union des Ecrivains car il est souffrant. « Les écrivains, les artistes et tous les gens de bonne volonté doivent créer un mouvement fédérant la bonté et la compréhension de l'humanité à l'échelle intercontinentale » écrit Maurice Carême dans ce même courrier. Les copies de ces deux lettres sont consultables au Centre « Russky Mir » de l'Université de Mons.

Maurice Carême, il est important de le noter, eut aussi la chance d'être traduit par d'excellents traducteurs russes (Razgovorov, Koudinov, Berestov etc.[1] La Fondation Carême en a recensé plus d'une quinzaine). Il tint d'ailleurs avec plusieurs de ceux-ci une correspondance très riche et très suivie. Le poète restait informé, par ce biais privilégié, de la diffusion de ses traductions en URSS (notamment dans les célèbres revues littéraires *Ogoniok et Novy Mir*[2]) et de sa cote de popularité croissante. Carême était d'ailleurs constamment invité en Russie (mais s'arrangeait poliment pour reculer l'échéance !) ou sollicité pour donner des avis sur la poésie belge. Notons au passage que le processus de traduction-adaptation de Carême en russe continue encore aujourd'hui avec bonheur, notamment sous la plume de Mikhaïl Yasnov (Saint-Pétersbourg)[3].

Un critique littéraire aurait dit un jour que la langue néerlandaise était une des mieux appropriées à la traduction des textes russes. Est-ce qu'inconsciemment Maurice Carême aurait pu être sensible à cette réflexion-là ? Toujours est-il que son adaptation des quelques fables russes (six au total) de Sergeï Mikhalkov sont de grande qualité.

Voici ce que dit Maurice Carême de ce recueil – dont nous supposons que la traduction fut proposée au poète par Mikhalkov lui-même au détour de leurs rencontres aux Biennales de Knokke :

> Si j'ai pensé à traduire quelques fables de Serge Mikhalkov, vous imaginez bien que ce n'est pas parce qu'il est russe. Je ne m'intéresse ni de près ni de loin à la politique et encore moins aux politiciens… Je pense que nos descendants seront aussi étonnés dans quelques siècles d'apprendre que nous étions menés par des politiciens que nous le sommes aujourd'hui en apprenant que les barbiers étaient aussi des chirurgiens… Mais c'est parce que j'ai retrouvé dans ses fables l'homme de toujours, l'homme qui, pour railler les travers de ses semblables, les hypocrisies de son temps, se sert de ce merveilleux instrument qu'est la fable. Khrouchtchev doit y trouver le même plaisir que Louis XIV quand il lisait La Fontaine. […] Il faut que je vous dise

[1] Moscovites pour la plupart, ces traducteurs avaient développé une connaissance approfondie de l'œuvre de Carême. Nikita Razgovorov (1920-1982) était poète, mais également journaliste et correspondant de la revue littéraire *Literaturnaya Gazeta* en France. Il traduisit aussi de nombreux poèmes d'Aragon. Proche d'Anna Akhmatova, Valentin Berestov (1928-1998) était historien de formation, mais également poète et traducteur. Mikhaïl Koudinov (1922-1994) était poète et traducteur (Apollinaire, Rimbaud, Cendrars).

[2] *Ogoniok* : créé en 1899, cet hebdomadaire socio-politico-littéraire était édité à l'époque à plus de deux millions d'exemplaires. *Novy Mir* : créé en 1925, ce magasine littéraire était tiré à environ 200.000 exemplaires.

[3] Né en 1946 à Saint-Pétersbourg, Mikhaïl Yasnov a également traduit Apollinaire, Prévert, Verlaine, Valéry, Cocteau, Rimbaud, Ionesco, Vercors etc. et est titulaire de nombreux prix, tant en Russie qu'à l'étranger. Il fut notre invité, aux côtés de Jeannine Burny et de Roland Forrer (Carrefour des Cultures Romanes) à l'École d'Interprètes de Mons le 28 octobre 2006 dans le cadre de nos conférences *Vents de l'Est*.

> un mot de la façon dont je les ai traduites. Traduire, a dit un écrivain célèbre, c'est trahir. Mais si le poète trahit lorsqu'il traduit, c'est pour essayer de rendre dans une autre langue la musique du vers. Rien n'est plus pauvre qu'une traduction littérale, fatalement faite en prose, d'un chef d'œuvre poétique. J'ai donc essayé d'adapter, pour des lecteurs français, l'esprit qui a guidé Mikhalkov et j'espère que vous ne m'en voudrez pas trop… si je n'ai pas réussi à être aussi brillant que lui[1].

Ne parlant pas et ne lisant pas du tout le russe, Maurice Carême se fit assister de plusieurs personnes, et notamment de Vladimir A. Stcherbatcheff et de la belle-sœur de Mikhalkov (Varvara Mikhalkova). Il s'adressait également – humilité permanente et souci constant de vérification de la qualité de son travail – au professeur Jean Blankoff, responsable de la chaire de Slavistique de l'Université libre de Bruxelles, pour lui demander l'une ou l'autre opinion. Vladimir Stcherbatcheff semble être la véritable cheville ouvrière de l'entreprise. Les archives de la Maison Blanche ont conservé certains courriers de Stcherbatcheff, dans lesquels celui-ci explique, par exemple, de quelle manière il estime que certaines fables se prêtent mieux que d'autres à la traduction. Ce même Stcherbatcheff fournira à Carême des traductions soi disant « littérales », mais en réalité déjà remarquablement rédigées, des fables pour lesquelles il entrevoit un intérêt de diffusion au public francophone. Il est d'ailleurs intéressant de comparer les versions littérales, intermédiaires et finales de certaines de ces fables… mais l'exercice sera réservé à un éventuel cours de traduction ou, pourquoi pas, à un autre article.

Le recueil des *Fables* de Mikhalkov adaptées par Maurice Carême récolta une critique favorable et aurait certainement pu faire l'objet d'une suite plus longue, mais tout porte à croire que Maurice Carême dut se résoudre à opérer des choix raisonnables… ou raisonnés. D'une part, à la même époque, la proposition de l'anthologie de la poésie néerlandaise venait de lui être soumise. D'autre part, la personnalité même de Sergeï Mikhalkov (père de l'hymne national soviétique, sélectionné par Staline en personne et dont il avait été proche) et le rôle de véritable magnat littéraire officiellement adoubé pendant des années par le pouvoir soviétique et puis russe, tous leaders anciens et actuels confondus, a peut-être poussé le prudent écrivain belge, soucieux de ménager les susceptibilités et surtout de garder son indépendance, à décliner les offres…

Le recueil des *Fables* de Mikhalkov traduites par Carême est introduit en deuxième de couverture par une petite poésie manuscrite en russe de la plume de Mikhalkov lui-même (signée et datée du 1er avril 1961) que l'au-

[1] Archives de la Fondation Carême, brouillon de lettre (pas de nomenclature) dont certaines phrases seront reprises en préface de l'ouvrage. Les corrections sont d'ailleurs amusantes à relever – notamment la phrase « vous imaginez bien que ce n'est pas parce qu'il est communiste » : le mot « communiste » est barré et remplacé par « russe » !

teur avait composée dès 1959. Était-ce déjà pour Maurice Carême ou l'a-t-il réutilisée en la détournant d'un autre recueil ? Nous l'ignorons, mais en voici le contenu en substance (traduction par nos soins) :

> « La Récompense non remise »
>
> Pour son travail honnête,
> En guise d'encouragement
> Une fourmi devait être récompensée
> D'une médaille en montre miniaturisée
> Mais cette montre lui passa sous le nez
> Un scarabée plus haut placé avait fait halte là !
> Car cette médaille-là, lui-même ne l'avait pas
> Ah si seulement cette fâcheuse affaire
> Pouvait se limiter au seuil des fourmilières !

Faut-il y voir une allusion quelconque à la difficulté de la reconnaissance officielle d'un travail littéraire par certains académiciens ? Mikhalkov souhaitait-il à Maurice Carême un succès semblable à celui de Maurice Maeterlinck ? Une « Académisation » ? Ou un simple clin d'œil relativement innocent aux habituelles mesquineries des relations humaines ? Une autre hypothèse plausible serait d'y voir un remerciement camouflé à l'adresse de Vladimir Stcherbatcheff qui, par son travail de « fourmi », avait largement facilité la tâche au poète, sans en recueillir de reconnaissance officielle.

Détail amusant : en mai-juin 1968, plusieurs années après la parution de ce recueil, Maurice Carême part avec Caprine pour un voyage de trois semaines en Russie soviétique.

> Je suis fort ennuyé parce que je vais devoir aller en Russie où l'on vient d'éditer un nouveau gros recueil de mes poèmes. C'est la quatrième fois que je suis invité et j'ai toujours remis ce voyage à plus tard, mais cette fois il n'y a rien à faire. Mes ouvrages sont tirés là-bas à un million d'exemplaires, cela vaut bien une petite visite[1].

Nous sommes en plein Printemps de Prague et à deux mois à peine de l'invasion des troupes soviétiques en Tchécoslovaquie…

Le couple visitera Moscou, Leningrad (Saint-Pétersbourg) et Mikhaïlovskoye, une petite bourgade de la région de Pskov où était inaugurée une énième « Maison Pouchkine ». Maurice Carême s'avouera étonné de la réelle et bien vivace popularité de la poésie en Russie… et aussi de la sienne car, note d'humour pour terminer ce portrait : sachez que notre Carême national est l'auteur d'une chanson retenue dans les « 100 plus grands tubes du

[1] « J'ai parfois besoin de me défouler et d'écrire des histoires cruelles », article-interview de M. Carême rédigé par Gilbert Dutrieux et publié dans le quotidien *Le Peuple* du 25 avril 1967, p. 8.

répertoire de la chanson russe du 20e siècle » (excusez du peu), qu'il eut évidemment l'honneur d'écouter, exécutée par une chorale spécialement rassemblée pour l'accueillir lors d'une de ses escales. Curieux d'en savoir plus ? Cherchez-donc « Le Retour du roi », traduit par M. Koudinov sous le titre *Khromoï Korol*[1]. Encore un élément méconnu du plus grand nombre ! La musicalité de l'écriture de Maurice Carême s'y voit consacrée une fois de plus.

Bref ! Pour conclure ces quelques morceaux choisis autour du portrait de « Maurice Carême Traducteur », voici une réflexion tirée des carnets intimes du poète (1944), qui résume assez bien le côté philosophe, lucide et néanmoins toujours délicat et bienveillant du personnage :

> Le malheur de l'homme vient, je crois, de ce qu'il se pose des questions. Mon drame est que je suis né avec une aptitude infinie à être heureux et, comme poète, j'ai été amené malgré moi à expliquer mon bonheur, afin que d'autres le partagent. Or expliquer la chose, c'est la ternir…

Nous remercions Madame Jeannine Burny et Monsieur François-Xavier Lavenne pour leur accueil et leur exceptionnelle disponibilité.

[1] Хромой Король – « *Le Roi Boîteux* » – musique d'Alexandre Doulov – (http://www. youtube.com/watch?v=BCYd2CiAwWE). Original : *La Grange bleue*, « Le Retour du roi ». Paris, Bourrelier, 1961, p. 83.

ALEXIS CURVERS

Archives Curvers.

Benoît D'AMBROSIO
Liège

DIS-MOI QUI TU TRADUIS…

… je te dirai qui tu es ? Nous ne prétendrons pas, bien sûr, pouvoir dire qui a été Alexis Curvers (1906-1992). Cependant, dans une œuvre dominée par le succès d'un roman comme *Tempo di Roma* (1957), les traductions de l'écrivain liégeois présentent la particularité importante de refléter la personnalité de l'homme, ses préoccupations, ses idées (voire son *idéologie*, sa vision du monde). En effet, il est frappant de constater que ces traductions sont très étroitement liées soit au reste de l'œuvre, soit à la vie de Curvers[1], soit au contexte politique, social de l'époque. Et l'intérêt que présentent ces traductions s'accroît quand on prend conscience qu'elles « couvrent » l'ensemble de l'œuvre, puisqu'elles s'étalent de 1930 à 1982. Dans quelle mesure reflètent-elles, suscitent-elles, accompagnent-elles l'évolution de l'œuvre ? En d'autres mots, Alexis Curvers semble *se* traduire autant qu'il traduit.

Par ailleurs, les œuvres traduites ont en commun d'appartenir au patrimoine de la littérature : *Le Roman de Renart*, *Le Traité de la paix*, *La Nuit des rois* ou les *Lettres* de Vésale témoignent du goût du traducteur pour les œuvres (et les langues) anciennes[2]. Ce goût suffit-il à en faire un traducteur *humaniste* ou, pour mieux dire, un *humaniste* qui traduit – l'attitude de l'humaniste consistant à « réfléchir sur sa destinée en s'aidant de la pensée de ceux qui ont vécu avant lui[3] » ?

[1] On oserait même affirmer que Curvers « vampirise » les textes qu'il traduit, tant il cherche à se les approprier.

[2] Nous excluons le trop mince brouillon où Curvers commence la traduction de *Qui non riposano* (1945) d'Indro Montanelli (1909-2001), auteur du best-seller, *Il Generale della Rovere*, adapté au cinéma par Roberto Rossellini (1959).

[3] C'est Marie Delcourt, la femme d'Alexis Curvers, helléniste de renom, qui s'exprime ainsi dans un discours prononcé à Anvers en 1955 (cf. A.M. Garant, « prologue » à *Les Van Eyck. Maîtres constructeurs du Temple de la Sagesse à Liège*. Liège, Céfal, 2009, p. 8).

S'il collabore régulièrement aux *Cahiers mosans* depuis 1924, Alexis Curvers n'a encore rien publié quand, en 1930, paraît sa traduction du *Roman de Renart*[1]. Le jeune homme (il a alors 24 ans) fait son entrée dans le monde de l'édition et, partant, de la littérature. Peut-on imaginer entrée plus sage ? Acte d'admiration et de fidélité à la grande littérature que la traduction de ces textes, probablement composés entre 1174 et 1177 par Pierre de Saint-Cloud[2].

On se gardera pourtant de voir là le simple et laborieux travail d'un jeune lettré qui prolongerait à l'envi les plaisirs philologiques de ses années d'université. C'est déjà, outre un réflexe humaniste, une vision du monde et de la société, ainsi que la matrice des œuvres littéraires et polémiques à venir[3]. Dans cette première traduction se dessine d'emblée, mais au crayon fin, le portrait d'un écrivain (Renart a pu inspirer plusieurs personnages curversiens), d'un polémiste (il y a du goupil dans l'intellectuel qui prend part aux débats de son temps) et d'un homme (dont la vision de la vie, du monde, pour le dire simplement, ne sont pas sans rapport avec le détachement renartien).

Pourquoi le jeune lettré s'attache-t-il, en 1930, à traduire une partie du *Roman de Renart* ? Il a d'abord fallu choisir les passages à traiter et c'est Curvers lui-même[4] qui décide de mettre sous nos yeux « ce qui est compris dans l'édition de Martin […] sous la désignation de branches II et Va », autrement dit les branches « les plus anciennes, partant les plus originales[5] ». Rigueur philologique ? Souci d'authenticité ? Pas vraiment : « ce n'est pas principalement à cause de leur ancienneté que j'ai choisi ces passages ». Pas *principalement*, donc un peu, tout de même. Et surtout parce que « les plus vieilles fables sont souvent les plus belles », d'autant plus belles qu'elles se déclinent, ici, en « fraîcheur » et en « simplicité » (*ibidem*). Voici affirmé avec netteté un goût qui ne quittera jamais l'auteur de *Tempo di Roma*, le-

[1] Aux Éditions du Balancier, à Liège.
[2] Comme Curvers le précise lui-même dans son introduction.
[3] Citons-les puisque c'est à leur aune que sera observée la traduction du *Roman de Renart* : « De l'objection de conscience » (1933), *Bourg-le-Rond* (1937), *Printemps chez des ombres* (1939).
[4] D'une part il ne peut s'agir ici d'une simple traduction « de commande » ; d'autre part le traducteur ayant lui-même choisi le texte à traduire, sa personnalité, sa sensibilité, ses goûts imprègnent et l'acte et l'œuvre de traduction.
[5] *Le Roman de Renart*, *op.cit.*, p. 9 (dans ce que nous nommerons à partir d'ici l'« introduction »).

quel ira souvent, en effet, et pour échapper quelque peu aux pesanteurs d'une époque suffocante, se rafraîchir à la source des grandes œuvres[1].

Oui, c'est bien un amateur de grande, de belle, de classique littérature, qui traduit par pur plaisir[2] et amour du beau une partie du *Roman de Renart*. Mais c'est aussi l'humaniste qui vise à « donner de l'agrément à quelques amis du livre ». Il y a quelque chose, peut-être, de plaisamment aristocratique dans ce plaisir pour *happy few*, mais, assurément, c'est en humble dilettante que Curvers aborde la traduction. Notre traducteur, en effet, n'assigne à sa traduction « aucune prétention scientifique » (*ibidem*). Mais le dilettante n'est pas sans méthode et les partis pris méthodiques de Curvers sont, pour la plupart, inféodés à la recherche d'agrément : quand il faut choisir entre deux variantes, le traducteur donne sa préférence à la « plus pittoresque » (*ibidem*) ; dans tous les cas, il s'est agi de conserver « sinon la rime, du moins la coupe octosyllabique des vers » pour « garder autant que possible la saveur et le ton du vieux texte » (*idem*, p. 10) ; les « passages fastidieux » sont quant à eux supprimés, pour ne rien « perdre de ce qui est beau et plein de sens » (*idem*, p. 9). Ce « sens » importe autant que le beau à notre esthète de traducteur qui est aussi un penseur traduisant. Lequel ne manque d'ailleurs pas de relever que les « gens de robe du XIIe siècle » moqués, satirisés par Renart « présent[ent] de frappantes analogies avec ceux du nôtre » (*idem*, p. 10).

Puisque Curvers lui-même place son œuvre de traduction sous le signe du « plaisir » et de l'« agrément », ne cherchons pas à faire de celle-ci la pierre angulaire de l'œuvre à venir. Mais pourquoi se priver de partir à la recherche, dans cette dernière, des échos laissés, de loin en loin, par le goupil ? Si nous avons affaire à une traduction de goût, faite par goût, le goût du beau, le goût de l'ancien, entre aussi dans cette prédilection pour l'œuvre médiévale le *charme* de son personnage principal. L'introduction en pointe très précisément les détails. D'abord, Renart réussit le tour de force d'être aimé même de ceux qu'il persécute, sans doute parce qu'il est « spirituel et beau joueur », « grand seigneur à la manière d'un homme du peuple qui serait bâtard d'un prince » (*idem*, p. 11) :

> Renart,
> plein de ruse et d'habileté,
> versé dans l'art de la tromperie[3].

[1] En témoigne ce mot, à peu près contemporain de la traduction du *Roman de Renart*, que l'on trouve dans un article des *Cahiers mosans* (avril 1929), où Curvers raille les responsables de deux nouvelles revues modernistes donnant un peu trop dans la table rase : « quand ils auront cinq minutes, qu'ils lisent donc une fable de La Fontaine ! »

[2] On ne peut être plus clair : « je n'ai voulu que mon plaisir pour guide » (*op. cit.*, p. 9).

[3] *Idem*, p. 16. Plus loin (p. 25), Renart reçoit le titre de « plus grand trompeur du siècle ».

Habileté qui est celle d'un artiste, tant Renart « sait mettre à la fois les mécontents et les rieurs de son côté » (*idem*, p. 12). Ou encore, débrouillardise qui confine au chef-d'œuvre, Renart tantôt se sortant des « complications les plus inextricables » par une « pirouette audacieuse », tantôt évitant un « piège » par une « ruse inédite » (*ibidem*). Ce que Renart élève, par ses acrobaties, au rang d'art, c'est la vie tout simplement, et on retrouvera dans l'œuvre de Curvers des personnages qui, comme le goupil, déploient un art de vivre propre à ravir ceux qui les côtoient. Et cette manière d'être nous ramène à l'italianité, l'italophilie d'Alexis Curvers, élément essentiel de sa personnalité.

C'est en effet un Renart transalpin, si l'on peut dire, que l'écrivain rencontre « un beau jour de 1949 », ainsi qu'il le raconte *En marge de « Tempo di Roma »* : « ma femme et moi constatâmes que la fermeture d'une des portières de notre voiture venait d'être fracturée. Nous la menâmes au garage, où un mécanicien voulut bien faire la réparation sur-le-champ. Lui demandant combien il me prendrait pour ce travail, je le vis d'abord rouler des yeux terribles où l'austérité de Caton l'Ancien se lisait aussi clairement que certaine intransigeance un peu passée de mode depuis le fascisme. Puis cet homme me répondit : – *Niente, signor. Un Romano l'ha fatto. Un Romano l'ha riparato*. (Rien, monsieur. Un Romain a fait le coup, un Romain l'a réparé.) Comment, après un tel mot, ne pas bénir même le voleur qui en avait suscité l'occasion[1] ? » Bien sûr, le rusé mécanicien fit payer la réparation et même « le bon mot par-dessus le marché »… Mais ce qui achève d'inscrire l'anecdote dans une branche du *Roman de Renart*, et qui laisse deviner la personnalité de Curvers, c'est que ce dernier ait vu dans la tromperie un « miracle » : « je n'ai pas eu du tout le sentiment d'être volé. J'oublie jusqu'à la mésaventure qui désormais, dans mon souvenir, marque une journée devenue *charmante* » (*ibidem*). Comment ne pas penser au frère convers qui, d'abord en colère contre Renart (« Ha, sale bête ! je t'aurai »), s'éloigne en disant, après avoir écouté le boniment du goupil : « Il parle bien[2] » ? Le bon mot du mécanicien ne fait-il pas de celui-ci ce « grand seigneur à la manière d'un homme du peuple qui serait bâtard d'un prince » que l'écrivain reconnaît en Renart ?

Par son comportement, par son sens du langage, par son art de la parole, Renart n'est pas seulement plaisant ; il remplit, aux yeux de Curvers, une importante fonction : « chemin faisant, que de torts il redresse, que de vérités il fait sonner, que de sottises il mate ! » (*idem*, p. 12). Renart est en

[1] *En marge de « Tempo di Roma »*, plaquette parue aux éditions Dynamo (P. Aelberts éditeur), à Liège, en 1958 (soit trente ans après la traduction du *Roman de Renart*), pp. 7-8.
[2] *Le Roman de Renart*, *op. cit.*, p. 39.

effet aussi et surtout un modèle d'insurrection contre le faux, le mensonge et la bêtise. Combat tout curversien.

Sensible au « charme » du goupil, à son insolence, notre traducteur amateur de traits d'esprit s'intéresse aussi à ce qui, chez Renart, s'apparente à une sorte de bravoure. Au Renart de charme se superpose, en quelque sorte, le vengeur masqué. Curvers le voit en effet « défier impunément les forts », tout en restant impuissant « contre les faibles » (*idem*, p. 11), ou encore oser « affronter les grands de la terre […] » (*idem*, p. 12). Il relève encore que « des foules d'hommes opprimés, durant un siècle et davantage [ont fait de lui] leur héros le plus cher. Il était l'exemple[1] de la résistance et de la révolte » (*ibidem*). C'est, chez le traducteur, la veine polémiste qui s'exprime ici, qui s'attache à relever l'anticonformisme de Renart. Mais c'est aussi l'homme sensible au sort des plus faibles et, partant, l'humaniste, tant ce « goût » du peuple est un des « traits communs à tous les humanistes des 15e et 16e siècles[2] ». Ce soulèvement, par l'insolence et la ruse, contre les « forts », Curvers y reviendra plus tard, notamment dans le récit qu'il donne de l'anecdote évoquée plus haut : « Déjà dans les comédies de Plaute, les esclaves ont de ces reparties *insolentes* et majestueuses qui élèvent le débat le plus sordide, guérissent par *malice* et dénouent les états de crise. Ils tiennent un compte très exact des pièces de monnaie et des coups de bâton qu'ils reçoivent à plus ou moins juste titre. *Un seul mot les venge et nous venge*. Ce sont des valets de comédie, qui jouent avec un naturel incroyable le rôle d'un valet de comédie. Ils détiennent et démontrent le pouvoir magique des paroles[3] ». Autrement dit, Renart est, pour Curvers, l'incarnation d'une essence, celle de l'esprit de révolte, qui anime déjà les personnages de Plaute et dont on peut suivre la trace jusqu'à… Charlie Chaplin[4] ! Et la mention de l'auteur du *Dictateur* laisse entrevoir quelle utilisation « politique » Curvers a pu faire de Renart.

Mais avant de revenir au traducteur polémiste, insistons une fois encore sur l'humaniste qui, quelques mois après la traduction du *Roman de Renart* et, si l'on peut dire, dans le même *mouvement*, trouve d'autres « an-

[1] Selon Jean-Claude Margolin, l'humanisme est un « effort de résurrection » qui se déploie notamment dans des « transpositions de toutes sortes » auxquelles peut se livrer un « artiste épris de symboles patinés par le temps » (article « Humanisme », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris, Enyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1997, p. 361). Avec Renart, Curvers trouve son « symbole patiné ».

[2] Cf. Jean-Claude Margolin, art. cité, p. 363.

[3] *En marge de « Tempo di Roma », op. cit.*, p. 9. Nous soulignons. On rappellera que Renart, malicieux et volontiers insolent, « parle bien », lui aussi…

[4] L'introduction s'achève sur ces mots : « Renart a été le Charlie Chaplin du XIIe siècle » (*op. cit.*, p. 12).

cêtres » littéraires à Charlot : « Charlot, qui pousse l'amour du réel jusqu'à se soumettre au plus humble détail, et qui rit aussi humainement qu'il pleure, est certes bien plus complet [que Buster Keaton]. Que si nous remontons aux ancêtres Panurge, Sganarelle et Scapin, bien vivants, joyeux et toujours les plus malins, nous aurons occasion de voir combien notre époque est malade, à la tristesse de ce qu'il lui faut pour rire[1] ». Cette lecture du présent à la lumière du passé n'est-elle pas le fait d'une sensibilité profondément humaniste[2] ?

Ainsi, découvrons-nous un Curvers sensible à l'essence des peuples (la faconde du mécanicien romain est typiquement… romaine), aux caractères qui traversent les âges, comme le comique subversif de Panurge à Scapin, en passant par Renart et jusqu'à Charlot. C'est l'éternité, l'éternalisme[3] du « type » qui touche Curvers, concept qui lui permet de définir la tradition non comme un retour en arrière, mais comme une perpétuation[4] ; son plaisir est de reconnaitre ce « type », de le voir s'incarner sous des formes différentes (et Renart est l'une d'elles).

Et ce « type », on devine aisément que l'intellectuel des années 1930 en a bien besoin. Curvers cherche, comme tant d'autres, à appréhender les bouleversements qui agitent le monde. Cette recherche se fera sur le mode de la résistance et la nature anticonformiste de notre traducteur, conjuguée à son penchant humaniste, l'incline à trouver dans les œuvres du passé les sédiments de sa « révolte ». D'ailleurs, Curvers ne se cantonnera pas au seul *Roman de Renart*, bien entendu. Pour ne donner qu'un seul exemple, mais nécessaire pour illustrer le mode de pensée de notre traducteur, évoquons, non loin de la traduction de Renart, des « Notes sur la tragédie[5] » où notre polé-

[1] *Les Cahiers mosans*, n°55, juin-juillet 1930, p. 1217.

[2] Cette recherche d'actualisation du passé pour servir « l'œuvre en cours – politique, scientifique, artistique », pour édifier « l'homme » ou « la collectivité », est même « constitutive » de l'humanisme, si l'on suit Michel Jeanneret (cf. *Histoire de la France littéraire*. Paris, P.U.F., « Quadrige », 2006, t. 1, p. 1035). Et, pour Jean-Claude Margolin, les artistes humanistes voient dans les œuvres anciennes « de puissants outils intellectuels pour leurs investigations et leurs critiques du monde concret » (*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit*., pp. 554-555).

[3] Selon le mot de Curvers lui-même, dans un entretien pour *La Vie wallonne* (t. 56, 1982, p. 140).

[4] Une définition fixée dès 1926 par Curvers dans un article des *Cahiers mosans* (« Jean Moréas et l'école romane », n° 20, mars 1926, p. 319).

[5] Parues dans les *Cahiers mosans* en mai 1932 (n° 71), en volume dans *La Famille Passager*. Études et contes. Bruxelles, Libris, « Le Balancier », 1942, pp. 143-156.

miste pointe les « insolences salutaires » et les intentions pacifistes d'un Racine[1].

Là encore le polémiste, comme le traducteur du *Roman de Renart*, et c'est la preuve que l'on peut difficilement dissocier l'un de l'autre, adopte l'attitude humaniste qui consiste à voir « l'*essence*[2] de la tragédie » en tant qu'elle « incarne lumineusement, complètement et véhémentement, devant les spectateurs, un problème qui les concerne[3] ». Le « problème » qui occupe l'esprit du traducteur polémiste en ces années-là est posé par la question du pacifisme. L'exemple de Renart, son caractère, son « essence », a pu inspirer le traducteur devenu polémiste et auteur d'un article retentissant, à savoir « De l'objection de conscience ». Mais pour l'heure, signalons la cohérence d'un esprit humaniste, celui de Curvers, qui trouve à peu près, et c'est bien l'étonnant, à plusieurs mois de distance, le même aliment de révolte chez Racine et dans le *Roman de Renart*. Lequel ? L'esprit d'insoumission (lequel est guidé par l'anticonformisme). Le lecteur de 1932 apprend ainsi que, si on peut louer Racine d'avoir eu « en vue d'assagir l'humeur martiale de Louis XIV et de détourner ses ambitions vers l'idéal d'un règne pacifique » (notamment dans *Les Frères ennemis* et *Alexandre*[4]), il faut également souligner avec force qu'« *Esther* et *Athalie* sont les chefs-d'œuvre du *conformisme politique et religieux*, de ce détestable *esprit de soumission* qui est dans tous les temps seul bien en cour[5] ». Les thèmes du conformisme (de l'anticonformisme) et de la soumission (de l'insoumission) font le trait d'union entre le traducteur et le polémiste. Mais celui de la vérité, non moins important dans l'œuvre de Curvers, l'assure tout autant. *Le Roman de Renart*, en plus de receler une incontestable beauté, avait l'heur de faire « sonner des vérités ». Qualité identique dans la tragédie racinienne : « Le propre du chef-d'œuvre est d'être *beau* – et *vrai* – sous tous les angles[6] ». Reste, pour compléter l'analogie, que, pour Curvers, l'intérêt d'une tragédie de Racine et du *Roman de Renart* réside aussi dans une forme d'honnêteté vis-à-vis du réel, à l'égard

[1] Comme le rappelle Catherine Gravet dans son introduction au *Ruban chinois* (Bruxelles, Émile Van Balberghe libraire, 2005, p. 9) : comment exprimer son pacifisme en 1942 ?

[2] Nous soulignons. Et rappelons par la même occasion que c'est aussi l'*essence* de Renart qui a intéressé Curvers ; cf. *supra*.

[3] « Notes sur la tragédie », *op. cit*., p. 143. Plus loin (p. 144), Curvers précise : « Certes, les problèmes de notre temps sont nouveaux dans leurs données, et ils le seront par leurs solutions, mais nous les abordons avec une émotion, des tempéraments, des intentions, des chances et des méthodes *communes à tous les siècles* » (nous soulignons).

[4] Curvers ajoute : « deux pièces qu'on ne lit jamais, on ne sait trop pourquoi »… (*idem*, p. 152).

[5] *Idem*, p. 156. Nous soulignons.

[6] *Idem*, p. 149, n. 1. Nous soulignons.

des « faits ». Dans les « pièces modernes », en revanche, les « auteurs dramatiques […] n'ont pas su perdre la ridicule habitude d'essayer de contenter le public en offensant la vérité ; ils se croient obligés d'"arranger tout" à la fin selon ce qu'ils croient la morale, alors que leur seule morale devrait être de dire aux gens leur fait ». C'est Racine bravant l'autorité du roi Soleil ; c'est Renart osant affronter les « forts ». C'est Curvers tentant de dire la vérité qui délivre.

En somme, dans un semblable esprit d'anticonformisme, Curvers osera dire leur « fait » à quelques « gens » (puissants), dans les années 30. Bien sûr, Renart « réunit […] des modèles de comportements très différents[1] » et il serait excessif de ne voir en lui qu'un « marginal contestataire et agressif » ou qu'un « redresseur de torts » (*ibidem*). D'ailleurs, la branche traduite par Curvers montre surtout un Renart « démoniaque se plaisant à faire le mal et à semer la discorde », « obsédé des plaisirs de la bouche et de la chair » (*ibidem*). Comment expliquer, dès lors, que notre traducteur en fasse l'exemple de la résistance et de la révolte ? Si le personnage de Renart a cessé d'être ambigu, multiple, à la fois sympathique et antipathique, pour n'être plus que le « prototype du méchant », c'est précisément parce qu'il se situait à la marge du conformisme social : à une époque où « la fidélité féodale est une valeur essentielle », on ne peut guère tolérer que Renart se joue du roi Noble (et nous en avons pour exemple que, dans ses poèmes politiques, Philippe de Novare, dans le deuxième quart du XIIIe siècle, assimilera ses adversaires à Renart et désignera son maître – le seigneur de Beyrouth – sous le nom d'Ysengrin[2]). Renart est donc devenu le prototype du personnage qui n'est pas bien en cour, pour reprendre ce que Curvers dira, dans ses « Notes sur la tragédie », à propos des écrivains trop complaisants à l'égard du pouvoir en place. Trop complaisant : c'est exactement ce que le traducteur, dans les années 1930, puis le polémiste, puis l'écrivain, auront à cœur de ne pas être. Le montrent bien son pamphlet contre les marchands de canon, sa critique acerbe de l'Église catholique et du monde politique, tout comme, à l'époque, son engagement « à gauche[3] ».

Il ne faut cependant pas réduire la figure de Renart, dans l'imaginaire curversien, à celle de l'opposant politique. La connivence qui s'établit entre le traducteur et le texte traduit est bien plus profondément ancrée en

[1] Cf. Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*. Paris, P.U.F., « Premier cycle », 1992, p. 224.
[2] Nous suivons ici Michel Zink.
[3] Notamment dans la guerre civile espagnole ; à ce propos, cf. Catherine Gravet, « Passions et compassion », dans *La Revue générale*, 141e année, n° 10, octobre 2006, pp. 11-22. Cet engagement-là se marque aussi dans l'œuvre littéraire : cf. *Le Ruban chinois*, *op. cit.*

l'homme : plus qu'un trublion qui dit leur fait aux puissants, on peut voir en Renart le prototype du marginal, prototype pour lequel l'intérêt de Curvers ne s'est jamais démenti[1].

Dès 1931, dans le compte rendu que Curvers écrit à propos du *Désordre*[2], apparaît nettement cette prédilection pour les personnages marginaux. Comme Renart, l'héroïne du roman de Simone, pseudonyme de Pauline Benda (1877-1985), Emma, affiche une attitude d'indépendance face à l'appareil institutionnel (social ou religieux), attitude induite par un désir de rapport immédiat avec les choses (et avec, dans le domaine religieux, le principe transcendant). Béatrice Beck, en tout cas, fait justement observer que, si Renart « se moque de l'Église, de ses rites, de ses *dogmes* », il n'en éprouve pas moins une « foi absolue en Dieu, en un Dieu providentiel » et qu'il « entretient avec la divinité des rapports directs[3] ».

Cette attitude, qui n'a sans doute pas échappé au traducteur, au critique littéraire, et qui inspirera peut-être, pour le personnage d'Yvonne, le romancier de *Printemps chez des ombres* (deuxième roman de Curvers paru chez Gallimard en 1939), cette attitude, donc, imprègne déjà l'essayiste que fut aussi Alexis Curvers. En 1933, on retrouve dans son article resté fameux, « De l'objection de conscience. État de la question[4] », cette même volonté d'indépendance vis-à-vis de l'institution (religieuse, en l'occurrence, dans l'extrait suivant), ce même goût pour la marge : « Ce n'est plus par [l'Église] que se crée la morale toujours en évolution. Limitant au *dogme* et à la forme du culte sa capacité d'innovation, elle a perdu, semble-t-il, la force d'affronter les puissances de ce monde dans leurs intérêts et leurs besoins[5] ». On le voit, c'est la soumission (au dogme) qui rend l'Église inapte à agir sur le monde. Renversons le raisonnement : nous avons besoin, pour agir sur le monde, de prendre de la distance par rapport au dogme et, par conséquent, l'esprit d'insoumission est nécessaire, quitte à passer pour un goupil… Contre le dogme catholique, qui tolère, entre autres choses, le principe de guerre juste, Curvers réaffirme en toute indépendance le bon sens et le bon droit du texte biblique. Il passe donc, à la manière de Renart, c'est-à-dire avec

[1] Jusque, par exemple, *Tempo di Roma*. Voir Jeannine Paque : « "Petits types" ou "petits anges" : *Tempo di Roma*, le roman des marges », dans Catherine Gravet édit., *Cahiers internationaux de symbolisme*, « Tempo di Roma », Actes du colloque organisé à L'Academia Belgica du 17 au 19 septembre 2007 à l'occasion du cinquantenaire du roman d'Alexis Curvers, numéro spécial, 2008, pp. 201-208.

[2] Dans *Les Cahiers mosans*, n° 61, mars 1931, pp. 1406-1407.

[3] « Préface » au *Roman de Renart*. Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [1962], p. 10-11. Nous soulignons.

[4] Dans *Le Flambeau* (Bruxelles), 16e année, n° 6, juin 1933, pp. 641-664.

[5] « De l'objection de conscience », art. cité, p. 11. Nous soulignons.

l'agilité du goupil, au-dessus de l'institution et entretient un rapport « direct » (pour ne pas dire transcendant) avec l'esprit même, l'essence du catholicisme. Et qu'on n'aille pas croire que cette indépendance soit de commande, soit le fruit d'un contexte particulièrement polémique : le *Journal* de l'auteur porte la trace, des années après, de cette indépendance d'esprit[1].

Dans un esprit tout renartien, l'*Objection* pacifiste de Curvers est aussi une défense du plus faible, c'est-à-dire de la chair à canon, une protestation contre le « sacrifice de millions d'hommes[2] ». Le ton se fait volontiers railleur (et rappelle par là même les moqueries du goupil) : « L'Église, à vrai dire, reste douée de cette faculté d'assimilation qui lui permet de reprendre à son compte, après coup, l'acquis, le bénéfice des progrès préconisés et accomplis par d'autres » (*idem*, p. 11).

C'est le même esprit qui préside, quelques années plus tard, à la rédaction de *Bourg-le-Rond*[3]. Si le traducteur s'est mué en romancier, celui-ci reste fidèle aux préoccupations de celui-là. Dans ce roman, il s'agit en effet pour Curvers de moquer l'opportunisme d'une Église utilisant la rumeur d'une prétendue apparition à des fins d'évangélisation des foules. Une fois encore, dans l'esprit railleur du goupil, Curvers pointe les manœuvres fausses, manipulatrices de l'institution qui vise à tromper le « faible » et ce, au détriment de la vérité[4]. Les thèmes curversiens sont bien en place[5]. Et l'anticonformisme hérité, croyons-nous, de Renart, ou du moins confirmé, appuyé par ce personnage marginal, s'applique aussi, cela va de soi, au monde politique.

Pour donner un dernier exemple de ce que, de loin en loin, l'œuvre du romancier porte la marque du travail de traducteur, en l'occurrence, de l'anticonformisme d'un personnage comme Renart, il nous faut encore évo-

[1] À la date du 28 janvier 1936, par exemple, l'auteur fustige la « politique lâche » de l'Église. Cf. *Journal (1924-1961)*. Édité par Catherine Gravet. Metz, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherche « Écritures », 2010, p. 50.

[2] « De l'objection de conscience », art. cité, p. 6.

[3] Un premier roman écrit en collaboration avec Jean Hubaux (sous le pseudonyme de Jean Sarrazin), paru chez Gallimard en 1937.

[4] Dans un texte intitulé « L'Intellectuel devant le problème politique » (octobre 1936), Curvers affirme que la mission de l'intellectuel est de chercher la vérité et de la dire au peuple (texte cité par Catherine Gravet, « introduction » au *Ruban chinois*, *op. cit.*, p. 17).

[5] Au nom de la vérité, Curvers exalte la raison, rempart contre la tyrannie. C'est dans cette optique qu'il défendra la langue française, déplorant l'usage volontairement obscur et imprécis qu'en font les penseurs à la mode. Or, le « bien parler » est précisément une des qualités de Renart. Et, significativement, dans sa traduction, Curvers précise qu'il a laissé le chameau « parler dans son jargon franco-italien » (*Le Roman de Renart*, *op. cit.*, p. 10). Pour se faire une idée de la permanence, chez Curvers, du thème de la vérité, par exemple, voir *La vérité vous délivrera*, dans Catherine Gravet, *Le Ruban chinois*, *op. cit.*, p. 36.

quer *Printemps chez des ombres*. Dans ce roman, le lecteur trouve, parfois sous couvert d'ironie, des propos qui fustigent le conservatisme social (à propos de la condition de la femme, par exemple), l'injustice sociale (en ce qui concerne ceux que nous appelons aujourd'hui les « sans-papiers ») ou encore, d'une manière plus générale, une condamnation de tout ce qui, dans les structures sociales, prive l'individu de son expérience intérieure, de tout ce qui entrave l'épanouissement de sa nature propre. Curvers dépeint ainsi une société qui s'ingénie à corrompre les aspirations profondes de chacun, transformant chaque individu en « mécanique à broyer la vérité[1] ». De quelle « vérité » s'agit-il cette fois ? D'une vérité intime, que chacun porte en soi, et dont la découverte est la condition de toute naissance à soi-même. L'anticonformisme dont il est question ici, on le voit bien, est d'une autre nature que celle de l'anticonformisme qui force l'individu à se dresser contre des idées politiques ou des valeurs morales. Il interroge, d'une manière plus essentielle, pour ne pas dire existentielle, la place que l'individu occupe dans le monde. Cette interrogation, on peut le lire dans le *Journal*[2], n'est plus seulement celle du traducteur, du polémiste, du romancier ; elle est d'abord celle de l'homme.

On rencontrera par conséquent, dans *Printemps chez des ombres*, des personnages qui, à l'instar de Renart, sont incapables de jouer le jeu de la société. Parmi eux, notamment, Hyacinthe Grandrieux, que les conventions sociales ont contraint à un mariage auquel il tente d'échapper… et qui rappelle curieusement ce trait relevé par Curvers chez Renart, un Renart « triste » de « ne pouvoir se fier à personne », pas même à sa femme[3]. Hyacinthe, lui, « était à jamais seul, égaré dans un monde plein de refus[4]… »

Qui est, en fin de compte, le traducteur du *Roman de Renart* ? Le portrait qui se dessine se doit de prendre en compte une personnalité aux facettes multiples : celle, d'abord, d'un esthète sensible à la beauté de la fable

[1] *Printemps chez des ombres*. Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1987, p. 261.

[2] À la date du 23 janvier 1936, Curvers revient sur la chape de plomb « réactionnaire » qui a pesé sur ses années de formation : « Je suis à ma connaissance, parmi mes anciens condisciples, le seul qui ait tenté de s'en défaire » (*Journal*, *op. cit.*, p. 49). Et une lettre du 22 juillet de la même année révèle son projet d'écrire un « essai sur l'esprit réactionnaire » (cf. Gravet, « introduction » au *Ruban chinois*, *op. cit.*, p. 17).

[3] *Le Roman de Renart*, *op. cit.*, p. 11. La solitude relevée ici par le traducteur a-t-elle touché l'apprenti-romancier qui écrivait en 1929, dans « Essai romancé. Fragments » : « Il n'y a pas une chose en moi dont la révélation complète ne ferait horreur au plus indulgent des amis » (dans *Les Cahiers mosans*, n° 50, décembre 1929, p. 1049) ?

[4] *Printemps chez des ombres*, *op. cit.*, p. 87. Grandrieux est par ailleurs, dans le roman, le professeur anticonformiste que Curvers a lui-même été. Cf. Maurice Hélin : « […] en 1928, […] Alexis Curvers […] ne pouvait manquer d'attirer l'attention : ses vestons sport tranchaient sur la terne vêture de ses collègues […] » (dans *L'Essai*, 3e année, n° 13, janvier 1962, p. 5).

qu'il traduit ; celle d'un humaniste soucieux de trouver dans le patrimoine littéraire des réponses aux problèmes de son temps ; celle encore d'un anti-conformiste qui a pu voir en Renart un levier de résistance aux institutions ; celle, aussi, d'un écrivain à la recherche d'un mode d'expression personnel ; celle, enfin, d'un homme en butte aux conventions sociales de son temps.

C'est en 1944 que paraît la deuxième traduction d'Alexis Curvers et elle a de quoi surprendre un lecteur du XXIe siècle : que faut-il penser, en effet, d'un homme qui, pour comprendre la guerre faisant rage autour de lui, traduit un « traité » datant du XIIIe siècle ? Quel homme faut-il être pour chercher en Guibert de Tournai, franciscain mort le 4 octobre 1284, des réponses à la difficulté de vivre ? On ne peut guère trouver meilleur exemple de ce que le choix même du texte à traduire révèle la personnalité du traducteur, son anachronisme foncier. Le traducteur ne fera rien, bien au contraire, pour atténuer l'obsolescence apparente de son objet d'étude. Il prend soin, dès l'« introduction », de préciser que les guerres auxquelles est confronté Guibert sont, « outre les guerres ordinaires des princes, les diverses formes de guerre plus *particulières au moyen âge*[1] : les croisades, les conflits du spirituel et du temporel, la rivalité des écoles et des ordres religieux[2] ». Plus loin, quand il s'agira d'exposer la méthode de traduction, Curvers préviendra le lecteur moderne du « mouvement d'une pensée *vieille de sept siècles*[3] », une « pensée lente, qui se cherche en même temps qu'elle cherche son objet » (*idem*, p. 12).

La méthode de traduction, justement, se veut simple et de bon sens. Elle n'a « rien de commun avec une édition scientifique[4] » et le traducteur s'est évertué à « laisser au texte sa figure » (*idem*, p. 13), notamment en reproduisant « autant que possible » les redondances et les figures de rhétorique chères à Guibert de Tournai[5]. Pour traduire les citations utilisées par Guibert, Curvers s'en tient logiquement au texte de la Vulgate, le seul que le franciscain a pu connaitre. Ces citations, le traducteur est amené à les corriger quand il constate des contresens (Guibert de Tournai citait en effet de mémoire), non sans en signaler « les plus jolis[6] ». On voit que le traducteur

[1] Nous soulignons.
[2] *Guibert de Tournai et le Traité de la paix*. Bruxelles, Office de Publicité, Coll. nationale, 4e série, n° 44, 1944, p. 5. Désormais *TP*.
[3] Nous soulignons.
[4] C'était déjà le cas pour la traduction du *Roman de Renart* ; cf. *supra*.
[5] Alors qu'il s'agissait déjà, dans la traduction du *Roman de Renart,* de conserver « la saveur et le ton du vieux texte ».
[6] *Idem,* p. 14. Traduisant le *Roman de Renart,* Curvers cherchait à en restituer le « pittoresque » ; cf. *supra*.

ne donne à son travail aucune visée scientifique[1] et, d'ailleurs, si « l'appareil technique de cette édition est ainsi réduit au minimum », c'est bien pour que le lecteur se laisse « prendre peu à peu, comme cela m'est arrivé à moi-même, par la joie et l'émotion[2] de voir se développer la sublime pensée de Frère Guibert touchant l'inestimable objet de ses vœux et des nôtres, cette paix qu'il voyait descendre du ciel sur les ailes des anges et qui reste promise aux hommes de bonne volonté, pourvu qu'ils la fassent d'abord régner dans leur cœur » (*idem*, p. 15). Curvers tente donc de rendre fidèlement le mouvement du texte et ses particularités (sa « figure ») ; point trop fidèlement, cependant, pour ne pas gâcher, sans doute, le plaisir immédiat du lecteur. Ainsi peut-on laisser au texte sa « figure » tout en imposant un petit régime à son corps : des passages jugés trop pesants sont supprimés de la traduction pour alléger le texte, bien sûr et, ce faisant, le rendre plus accessible[3]. Si elle n'est guère « scientifique », la traduction proposée par Curvers se veut donc au moins pragmatique, pédagogique, puisqu'il importe avant tout que la transmission ait lieu ; le traducteur va jusqu'à adapter la numérotation des psaumes, des versets, pour « permettre au lecteur de se reporter plus facilement aux éditions modernes de la Bible » (*idem*, p. 14). Des notes (du traducteur) invitent même expressément le lecteur à aller y voir.

Tant de précautions (pour ne pas ennuyer le lecteur), de pédagogie en somme, laissent à penser que le but essentiel recherché par le traducteur consiste à rapprocher le lecteur moderne (celui de 1944) d'un traité médiéval

[1] Par exemple, il laisse « aux spécialistes le soin d'établir les rapprochements qu'il y a souvent lieu de faire entre [Guibert] et tel docteur dont il subit l'influence, comme Cassien » (*idem*, p. 14-15). Le travail de traduction reste néanmoins, il faut le noter, très minutieux : Curvers a vérifié toutes les citations faites par Guibert « d'après les références du Fr. Longpré » (l'éditeur du *Tractatus de pace* ; c'est à partir de ce texte que Curvers rédige sa traduction), références qu'il a dû « parfois corriger »… (*idem*, p. 13).

[2] Ici, Curvers rejoint Diderot : « Il n'y a qu'un moyen de rendre fidèlement un auteur d'une langue étrangère dans la nôtre : c'est d'avoir l'âme pénétrée des impressions qu'on a reçues et de n'être satisfait de sa traduction que quand elle réveillera les mêmes impressions dans l'âme du lecteur » Voir *Réflexions sur Térence* sur le site : http://agora.qc.ca/dossiers/Terence ; extrait cité par Marie Delcourt dans son *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*. Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1925, p. 11.

[3] Cf., par exemple, la première note de la p. 63 : « nous nous bornons à résumer ces sept chapitres qui contiennent surtout des lieux communs de morale ». Ou encore, Curvers supprime certaines répétitions : « la partie édifiante et théorique de cette lettre est sans grand intérêt, puisque les mêmes idées vont se retrouver beaucoup plus développées » (*idem*, p. 17). Il arrive aussi que le traducteur supprime tout un chapitre, se bornant à en traduire le titre (p. 63, par exemple). Dans la traduction du *Roman de Renart*, déjà, il s'agissait de supprimer les « passages fastidieux » afin de ne rien « perdre de ce qui est beau et plein de sens » (cf. *supra*).

pour que ce lecteur puisse certes goûter un chef-d'œuvre[1], mais aussi, et surtout, pour qu'il puisse en apprécier le message (pacifiste), lequel devait être urgemment délivré aux contemporains du traducteur.

Si son goût anachronique des textes anciens et son obsession pour certains thèmes (comme le pacifisme) ont pu pousser Curvers à se pencher sur un traité du Moyen Âge, d'autres raisons (exposées dans une « Introduction ») expliquent bien les intentions du traducteur. Des intentions dont Curvers ne fait aucun mystère, puisqu'il précise d'emblée : « C'est pendant les guerres que l'on songe à la paix. On avait donc lieu d'y songer au XIIIe siècle tout aussi bien que de nos jours[2] ». Pas de doute sur l'intention qui anime le traducteur quand il exhume ce texte rare[3] : il s'agit pour lui de proposer à ses contemporains une réflexion sur la guerre. Notons qu'il ne s'agit pas seulement de réfléchir à la paix, mais qu'il convient d'y réfléchir à partir d'un texte ancien que sept siècles séparent du drame qui se joue encore sous les yeux de l'auteur au moment où il se penche sur le *Tractatus*. Ce parti pris (« anachronique », comme on l'a dit plus haut) pourrait n'être rien moins qu'humaniste, si l'on se souvient, avec Alexander Roose que, des ruines romaines, l'érudit Poggio Bracciolini, dit Le Pogge (1380-1459), a fait une description « qui donne lieu à une réflexion sur les jeux de la fortune, leçon qu'il livre à ses contemporains dans l'espoir d'aiguiser le regard qu'il porte sur leur propre époque[4] ». Autrement dit, « l'érudition humaniste est ancrée dans la réalité politique et sociale de l'époque » (*ibidem*). Par ailleurs, si

[1] « Les humanistes chrétiens du XVIe siècle n'ont rien écrit qui soit plus grand, plus simple, ni plus proche de nous » (*idem*, p. 13). Et Curvers de partager, dans ses remerciements, l'avis de Marie Delcourt selon lequel « la fin du *Traité* est aussi belle que l'*Imitation* » (*idem*, p. 15).

[2] *Idem*, p. 5. Rappelons que Curvers voit, dans les « gens de robe du XIIe siècle » moqués par Renart, de « frappantes analogies avec ceux du nôtre » et qu'il prend part au débat qui agite l'époque (1932) autour de la question du pacifisme en convoquant les tragédies de Racine : la tragédie « incarne […] devant les spectateurs un problème qui les concerne ».

[3] Évoquant le parcours d'Alexis Curvers (dans *L'Essai*, *op. cit.*, p. 4), Marcelle Derwa rappelle que le texte latin du *Tractatus* « ne se trouve plus guère que dans les bibliothèques franciscaines ». Dans ses *Notes sur la tragédie*, Curvers pense la question du pacifisme à partir de deux pièces méconnues de Racine, deux pièces « qu'on ne lit jamais ». Il s'agit là, si l'on suit Jean-Claude Margolin (citant lui-même Roberto Weiss), d'une attitude qui définit (au moins partiellement) l'humaniste, cet « érudit qui a étudié les écrits des auteurs anciens, à la recherche de textes classiques, rares ou perdus […] » (cf. « Préface » à l'*Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*. Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2007, p. 21).

[4] Cf. le *Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 285. Jean-Claude Margolin ne dit pas autre chose, pour lequel l'humaniste porte « une attention extrême à la réalité contemporaine, dans les domaines les plus diversifiés […], réalité historique qu'il s'agit de confronter à l'immense apport culturel des Anciens […]. C'est donc dans ce rapport instauré entre les "leçons" des Anciens et la réalité du monde contemporain que l'humanisme de la Renaissance prend toute sa signification » (*Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 51).

Curvers traduit le *Traité* pour tâcher de comprendre (et de faire comprendre) la « réalité politique et sociale » de son époque, il est certain qu'il assigne à ce travail de traduction une autre fonction, fonction à remplir sur un plan plus "personnel" : mieux se comprendre soi-même. Ambition teintée, elle aussi, d'humanisme[1]. Fonctions nullement incompatibles avec le devoir de transmission qui anime le traducteur. Comme le rappelle Marcelle Derwa à propos de la traduction du *Tractatus de pace* : « rien de tel, rien de plus grand qu'une traduction, pour sauver au moins l'essentiel d'une œuvre, d'un art ou d'une philosophie que notre époque trop pressée ne se donne plus la peine de lire dans le texte, ou dédaigne par parti pris. La traduction est une seconde naissance, un branle nouveau donné à ce qui, sans cela, deviendrait lettre morte[2] ».

Dans son « introduction », après avoir exposé les raisons pour lesquelles il est impossible de rien connaître vraiment de la vie « terrestre » de Guibert, Curvers se réjouit de ce que la vie « spirituelle » du moine, en revanche, soit riche en détails : l'œuvre de traduction trouve là (dans le cheminement, l'évolution de la pensée de Guibert) une autre forme de légitimation. Curvers traduit en effet autant le *Traité* pour comprendre la notion de paix que pour mesurer sa vie spirituelle (et ses aspirations) à l'aune de celle du franciscain. C'est qu'il y a peut-être, dans les désirs de l'un et de l'autre, une similitude frappante. Guibert est l'homme qui, « après avoir mené une vie active, et mesuré la vanité du monde » (*TP*, p. 7) a tenté « l'aventure de la contemplation », a voulu « se consacrer à la vie intérieure » (*ibidem*). Plus encore, après l'avoir reconnu comme un « philosophe et poète », Curvers suppose que, « pareil […] à tous ceux que tourmente un besoin créateur, [Guibert] avait fini par découvrir que le temps qu'il passait à découvrir l'œuvre des autres était du temps perdu, c'est-à-dire dérobé à l'élaboration de son œuvre propre, seule affaire importante » (*ibidem*). Le tourment dont il s'agit, et qui interpelle le traducteur, c'est le sien propre, qu'il mettra en scène, à la même époque, dans les chroniques d'*Entre deux anges*. Quant au « temps perdu » dont Guibert prend conscience, c'est un sentiment que, très tôt, Curvers apprend à reconnaître, comme en témoigne cette note dans son *Journal*, à la date du 6 mars 1924 : « Je noterai plus tard mes sentiments à ce sujet[3], pressé que je suis par le temps et exaspéré par le sentiment d'une

[1] Qui pourrait se définir, si l'on suit A. Roose, comme un mouvement qui « aspire à rétablir l'esprit critique et la réflexion personnelle » (*ibidem*). L'esprit critique pour comprendre l'époque ; la réflexion personnelle, pour se comprendre soi-même.

[2] Dans *L'Essai*, *op. cit.*, p. 4.

[3] Curvers vient alors d'assister à une conférence intitulée « Saint Thomas apôtre des temps modernes ».

heure franchement perdue au sortir de la dite conférence… » (p. 30). À la même date, il médite les « Seize conseils de saint Thomas d'Aquin pour acquérir le trésor de la science », conseils qui incitent à une forme de retraite, à un éloignement de toute distraction, pour favoriser l'« étude ». La conclusion du jeune écrivain est claire : « il faut absolument que je vive de ces paroles de sainteté » (*idem*, pp. 30-31). Et Curvers ne pouvait qu'être sensible au Guibert « commentateur de l'œuvre des autres », lui qui, entre 1924 et 1934, a tenu, entre autres missions il est vrai, la rubrique culturelle des *Cahiers mosans*, donnant maints comptes rendus de livres, de films, de pièces de théâtre. La parenté de « condition » entre le traducteur et l'auteur de l'œuvre traduite s'accentue quand on sait que c'est en quittant son « enseignement » que Guibert a pu se consacrer entièrement à son œuvre. Une décision qui inspire chez Curvers le commentaire suivant : « Les jeunes gens doués d'aujourd'hui que leur amour des lettres oriente vers l'enseignement, puis qui, une fois nommés dans un athénée ou dans un collège, s'aperçoivent qu'ils n'ont plus une minute de liberté d'esprit, devraient prendre pour patron Frère Guibert de Tournai. Lui qui sait qu'il ne peut, sans de "longs loisirs", commencer aucun travail un peu profond » (*TP*, p. 8). Nul doute qu'il faille reconnaître, parmi les « jeunes gens », le professeur (intérimaire) que Curvers fut de 1927 à 1931[1]. Il reviendra souvent sur les contraintes diverses qui altèrent la liberté de l'écrivain, notamment dans son *Journal*, où est évoqué, en février 1945, le « fond d'égoïsme qu'il faut pour créer[2] ». S'intéressant à Guibert de Tournai, il ne manque pas de relever que « des "affaires imprévues" viennent constamment l'interrompre ; les contraintes même de la règle, de la vie en commun […] entravent, à ce qu'il dit, sa liberté d'écrivain, et il soupire : "Il m'est difficile d'écrire" » (*TP*, p. 8). On imagine le traducteur soupirer de concert[3].

Ce qui entrave le plus la « tranquillité » de Frère Guibert, c'est la guerre que se livrent Cisterciens et Franciscains (pour des motifs futiles,

[1] À ce propos, Maurice Hélin se souvient que « pour Curvers, heureusement, il existait un refuge : la chose littéraire, en l'occurrence, les *Cahiers Mosans* ; c'est avec l'espoir d'arriver à écrire quelque chose pour eux qu'il s'en venait, à l'Athénée, avec sous le bras, un numéro de la *Revue universelle* ou de *La Nouvelle Revue française* et un superbe bloc de papier bleu pervenche. Lire, pourtant, c'est à peine s'il fallait y songer, et écrire bien moins encore, puisque la cloche découpait les heures en tranches inutilisables, et que, du bureau préfectoral, le téléphone insistait pour savoir si les cartes d'absence étaient envoyées et les billets de retenue distribués » (« Au temps des *Cahiers mosans* », dans *L'Essai*, *op. cit.*, p. 5).

[2] *Journal*, *op. cit.*, p. 421.

[3] Comme dans son *Journal*, à la date du 24 juin 1941, par exemple : « Impossible de travailler sérieusement. Mon roman ne se dépanne pas, bien que la matière s'en enrichisse chaque jour. Mon temps est grignoté du matin jusqu'au soir. Fatigue et prostration affreuses, avec obsessions de mesquins détails matériels » (*op. cit.*, p. 238).

comme le précise laconiquement[1] Curvers dans son introduction). On peut raisonnablement penser que cette guerre entre gens du même bord rappelle au traducteur les conflits qui ont émaillé les différents groupes pacifistes dans les années trente[2]. Curvers lui-même, rappelons-le, a pris part à la « bataille », en rédigeant, de 1931 à 1934, plus d'un article sur le sujet et, surtout, le bref essai, « De l'objection de conscience » (1933). Pour éloignés qu'ils soient de la traduction du *Traité*, ces textes montrent que leur auteur a pu éprouver le manque de « loisirs » dont se plaint Guibert. Il faut ajouter brièvement que Curvers, à l'époque, « collabore activement à *Combat*[3] », qu'il est impliqué dans le Comité de Vigilance des Intellectuels antifascistes (*idem*, p. 17) ou encore qu'il publie quinze *Lettres de Bourg-le-Rond* d'août 1936 à février 1937 (*idem*, p. 16). Or, les années trente sont, précisément, celles où le jeune écrivain publie ses deux premières œuvres « littéraires[4] », celles, donc, où il tente de donner forme à une vie de créateur. Doit-il, dès lors, se laisser entrainer sur le terrain de la polémique ? Guibert, à ce sujet, sert une nouvelle fois de modèle, lui qui ne prend jamais parti dans les « querelles entre moines », lui qui sait « considérer les problèmes de haut », position qui semble « admirable » à Curvers[5] :

> Oui, dans plus d'une âme, même si la paix n'y est point foncièrement altérée, elle se mêle pourtant d'une fréquente amertume, du fait que, la faiblesse humaine faisant tort à la paix de par sa nature même, même entre les plus spirituels s'élèvent des conflits et des batailles de mots pour des divergences d'opinions. […] Pour nous qui sommes encore dans une nuit traversée de si peu de lumière, évitons de soutenir opiniâtrement nos opinions, car l'opiniâtreté n'est pas le fait d'un saint[6].

Admiration prémonitoire, en quelque sorte, puisque, toute sa vie, l'écrivain sera déchiré entre son œuvre littéraire (la partie spirituelle de sa création) et sa production de polémiste (la tentation du temporel)[7].

[1] Et pour cause : ce sont moins ces motifs que les répercussions qu'ils ont sur la vie d'un créateur qui intéressent Curvers.

[2] Le pacifisme de Curvers est proche du pacifisme originel de Romain Rolland, mais très distinct du néo-pacifisme de droite.

[3] Cf. Catherine Gravet, dans son « introduction » au *Ruban chinois*, *op. cit.*, p. 13.

[4] Pour rappel, il s'agit de *Bourg-le-Rond* (1937) et *Printemps chez des ombres* (1939).

[5] *TP*, p. 9. Le chapitre XX du *Traité* s'intitule : « Qu'on ne trouve point la paix dans les controverses ».

[6] *Idem*, pp. 61-62. De fait, comme l'écrit Catherine Gravet dans son introduction au *Journal* de Curvers, les articles publiés par celui-ci dans les années 1940 montrent son « désengagement » (*op. cit.*, p. 12, n. 2).

[7] En mai 1981, il confie à Robert Sacre-Debienne : « Je me suis peut-être un peu trop dispersé, parce que j'ai eu une vie trop dispersée elle-même… » (*Alexis Curvers. L'homme et l'œuvre*, dans *Ouvertures*, numéro spécial, 1981, p. 17).

Ce n'est pas peu dire que Guibert sache « considérer les problèmes de haut ». Que l'on en juge par les questions posées dans le *Traité…* : « pourquoi le mal ? pourquoi la division si le monde est un ? quel est le point de contact entre Dieu et la créature, entre l'absolu et le contingent ? comment la grâce opère-t-elle et comment se distribue-t-elle ? le désir de la paix ne fait-il pas obstacle à la paix ? […] ». À ces questions, Guibert de Tournai n'apportera pas de réponses tranchées, mais adoptera plutôt, devant le « mystère », une attitude humble qui est un « recours à l'intuition mystique[1] ». Aux yeux de Curvers, cette attitude fait de Guibert un « rêveur » plutôt qu'un « penseur » ou qu'un « métaphysicien : « il est avant tout un poète » (*ibidem*). À la sécheresse du raisonnement métaphysique, Guibert oppose une imagination qui lui fait voir « le ciel peuplé d'anges et tout bruissant de vie ». Le texte du *Traité* est ainsi préservé, dans ses meilleurs passages en tout cas, de toute dérive jargonnante[2] : le lecteur peut goûter le « bonheur des expressions », l'« ampleur du souffle », l'« extrême beauté des images » (*ibidem*). On voit que Curvers, comme les humanistes, a été sensible au style, aux questions de langue[3]. Par ailleurs, sa qualité de « poète » écarte Guibert de toute tentation de « fonder un système » (*TP*, p. 11), tentation de laquelle Curvers se tiendra éloigné tout au long de sa carrière[4]. À l'élaboration d'un « système », il préfèrera toujours une forme de « bon sens » proche du réel. Inclination qu'il peut reconnaître chez Guibert, lequel a « un sentiment très vif des réalités familières » (*TP*, *ibidem*). Enfin, « c'est un esprit poli, modéré, qui demande au ciel de servir de modèle à la terre, à celle-ci de ne pas trop s'écarter de l'exemple que celui-là donne » (*ibidem*). Modération goûtée chez un traducteur qui n'apprécie guère les esprits révolutionnaires, subversifs[5].

[1] *TP*, p. 11. C'est, rappelons-le, l'attitude adoptée par l'héroïne de *Printemps chez des ombres*.

[2] Dans sa traduction du *Roman de Renart*, Curvers précise qu'il n'a pas, significativement, supprimé le passage où le chameau jargonne (alors qu'il a élagué le texte des « traits et allusions » qui nous « échappent et donc nous ennuient », *op. cit.*, p. 10).

[3] Cf. Roose, *ibidem*. Curvers écrit notamment un article intitulé « Contre le jargon » (et paru en décembre 1949).

[4] Principe qu'il réaffirme encore en 1981, dans un entretien qu'il livre pour la revue *Ouvertures* : « Je ne crois pas du tout aux systèmes, ni aux systèmes philosophiques ni aux systèmes politiques. C'est toujours décevant et je dirais même qu'on arrive toujours au résultat contraire […] » (*op. cit.*, p. 25).

[5] Si l'on suit Jean-Claude Margolin, les humanistes, s'ils sont volontiers réformateurs, n'en demeurent pas moins éloignés de tout esprit révolutionnaire, « car la violence les effraie » et qu'ils « préfèrent une réforme intérieure à un renversement brutal des institutions sociales, car ils restent persuadés du triomphe nécessaire de l'esprit » (*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*, p. 364). Le même Margolin, dans son *Anthologie* (*op. cit.*, p. 20), rappelle que le mouvement humaniste critique les « institutions », mais qu'il « s'oppose néanmoins à

Cette humilité, chez Guibert, s'accompagne d'une « grande confiance en Dieu et en l'homme, confiance qu'on sent même s'étendre aux bêtes, aux plantes et aux choses ; dans la bonne terre des vertus naturelles, les semences de la grâce peuvent *germer*. De cette foi résulte l'abandon qui favorise l'effusion mystique[1] ». Voilà peut-être ce que, au-delà même d'une conception originale de la paix, le traducteur et l'homme vont chercher dans *Le Traité* : la confiance. Une confiance qui permet de s'abandonner aux choses, au monde, et d'en jouir. Une confiance que Curvers cherchera longtemps et qu'on retrouve dans l'œuvre ; ainsi, *Tempo di Roma* est plein de cette « effusion » que l'écrivain découvre ou, en tout cas, reconnaît chez Guibert. C'est, dans le roman, ce que nous nommerions platement l'émerveillement de Jimmy devant les beautés de Rome et le charme de la vie romaine ; c'est « la tremblante poussée de quelques pensées divines, précieuse comme une fleur de lotus *germant* au milieu des laideurs d'une civilisation matérialiste qui méprisait la vie, déniait une âme aux animaux et finalement aux hommes[2] ». À plusieurs années de distance (Curvers commence la rédaction de ce roman en 1949), la même idée de « germination ». Et cette « effusion » est l'œuvre des anges : « [Les ailes des Chérubins], c'est aussi la contemplation qui nous transporte, nous ouvre merveilleusement les portes du mystère et nous tient suspendus, dans notre désir, en ces zones supérieures où la pointe de l'esprit se dégage de tout grossier contact avec le sensible » (*TP*, p. 35).

Le traducteur ne s'attache pas seulement à la personnalité de l'auteur qu'il traduit. Le *Traité* lui fournit également une conception de la notion de paix qu'il croit, qu'il espère tout à fait opératoire. Pour Guibert de Tournai, la paix est en Dieu et elle se répand sur les « âmes de bonne volonté » par l'intercession des « anges » (*idem*, p. 12) :

> L'origine de la paix, c'est Dieu, qui, par le mouvement innombrable d'une sagesse unique, a divisé l'universelle substance de la créature en degrés, variétés et catégories, la décorant ainsi d'une beauté dont la diversité est admirable. Mais de peur que cette multiplicité ne se rompe et ne s'élève orgueilleusement contre elle-même, il l'a constituée à l'image de sa propre nature, qui est une, soumettant toutes choses aux lois harmonieuses de la concorde, imposant partout paix et unité (*idem*, p. 18).

En somme, la paix est « unificatrice » (*idem*, p. 19) et assurée par l'harmonie établie par Dieu entre les hommes et en eux-mêmes. La guerre

toute rupture de caractère violemment révolutionnaire ». C'est aussi, on l'a dit, à la recherche d'une telle réforme intérieure que le traducteur se lance en lisant le *Traité de la paix* : la paix « reste promise aux hommes de bonne volonté, pourvu qu'ils la fassent d'abord régner dans leur cœur » (p. 15).

[1] *TP*, p. 12. Nous soulignons.

[2] *Tempo di Roma*. Lausanne, La Guilde du livre, 1958, p. 197. Nous soulignons.

est par conséquent le résultat d'une destruction de l'ordre, de l'harmonie voulus par Dieu. De même, l'homme doit tenter de préserver (ou de retrouver) l'harmonie intérieure : ce sera la quête poursuivie par le narrateur d'*Entre deux anges*. Cette paix, cependant, les hommes « réussissent bien mal à se la concilier durablement ici-bas » (*idem*, p. 13). De là, l'idée que l'humanité est « misérable » et qu'elle ne peut, comme l'écrit Guibert, se mettre « au diapason des anges » (*idem*, p. 42). Pourquoi ?

> La difficulté vient de ce que, dans les mêmes devoirs où nous savons que ces créatures très pures trouvent leur délectation, nous trouvons, nous, surtout l'épreuve ; et certes, ceux que l'Écriture appellent *messagers de paix* (Is. 33, 7) sont désireux de voir en nous la sobriété, la chasteté, la pauvreté de cœur, mais ce qu'ils exigent avant tout, c'est l'union et la paix. […] Si en effet l'envie et la mésentente règnent parmi nous, nous ne sommes que des êtres charnels et *nous marchons* non *selon l'esprit* mais *selon la chair* (Rom. 8, 4) […]. Il est donc certain que, si la charité est en nous, la paix et l'unité ne seront point entamées […] (*ibidem*).

La charité est donc nécessaire à la paix et cette paix apparaît comme le garant de notre humanité : « Tandis que la paix véritable se nourrit en nous du lait de la charité, aime-toi toi-même, aime ton ami, aime ton ennemi, aime Dieu selon qu'il est écrit : *aime le Seigneur ton Dieu et ton prochain comme toi-même* (Matth. 22, 37, 39). Par prochain nous entendons l'ami et aussi l'ennemi » (*idem*, p. 68).

Cette idée, fondamentale aux yeux de Curvers, fondatrice, peut-être, de sa conception de l'homme, on la retrouvera très vite dans *Entre deux anges*, les « chroniques » que Curvers rédige au moment même où il traduit le *Traité*[1] ; on peut ainsi entendre l'ange Vole-au-vent s'adresser en ces termes au narrateur : « Misérables hommes, volant dans le ciel par l'esprit et liés à l'irréfutable mensonge de la matière[2] ! ». Chez Guibert, l'« esprit rempli de paix par ce double amour [envers soi-même et envers autrui], […] enflammé d'un grand amour, quitte la tunique de chair et s'absorbe dans cette lumière ineffable, dans cette douceur inconnue. Le silence une fois imposé aux choses corporelles, sensibles, changeantes, prenant pour guide la grâce de la bonté divine, dans la mesure où le peuvent la fragilité humaine et la condition terrestre, il fixe sur Dieu un regard pénétrant […] » (*TP*, pp. 70-71). De même, le principe de charité mis en lumière par Guibert occupera l'esprit du narrateur de *Tempo di Roma* : « Malgré lui [Enrico], à travers ce mensonge, j'avais vu luire dans l'ombre une parcelle de la vérité divine,

[1] L'édition de la traduction du *Traité*, à l'Office de Publicité, est d'ailleurs illustrée par un ange gardien, « ornement rapporté à la châsse de Saint Donatien (1602), cathédrale de Bruges ».
[2] *Entre deux anges*. Bruxelles, Luc Pire, « Espace Nord », 2008, p. 104. Désormais *EDA*.

j'avais perçu l'écho de quelque évangile très secret dont la révélation fugitive retentissait dans mon âme avec l'accent de la voix qui prononce : "Vous êtes tous frères" » (p. 184). Le personnage d'Enrico joue bien le rôle de l'ange (du séraphin, pour être précis) tel que Guibert le décrit : « c'est par l'intermédiaire des anges que tous les autres ont successivement part aux *lumières divines*. Dieu manifeste sa bonté en eux d'abord, principalement et directement, puis dans les autres par leur entremise[1] ». Déjà, dans les chroniques d'*Entre deux anges*, le narrateur découvre que, pour « voir les anges », il convient d'« abandonn[er] [ses] mains dans un geste de méditation », « d'oubli[er] [son] corps » et, surtout, de « s'oublier soi-même » en se donnant à autrui, « c'est-à-dire au prochain » (*EDA*, p. 132). Le narrateur met bientôt ces conseils en application alors qu'il voyage en train et qu'il observe les passagers du wagon où il se trouve :

> Je les bénis […] tous d'un même vœu fraternel, ces émigrants aventureux ou résignés : le juif de tragédie, le Polonais aux poings tatoués, l'adolescent fanatisé, les deux douces femmes nordiques et même la petite fille qui, née sous le ciel de France, les surpasserait en beauté. Et je murmurai :
>
> – Bonne chance à tous !... Bonne chance !
>
> Alors, les yeux de mon âme se dessillèrent et les anges m'apparurent, non d'abord comme des arbres, mais plutôt comme un pâle et sensible feuillage envahissant les moindres interstices. Après cinq minutes, grâce à l'accoutumance, je les distinguai mieux dans le clair-obscur. (*EDA*, p. 134.)

On comprend ici que voir les anges est la condition même d'une foi possible en l'humanité ; c'est tout à fait le sens que l'on peut donner à une traduction du *Tractatus* en pleine guerre : pour éviter la guerre, nous devons, bien sûr, nous aimer et il n'y a pas d'amour du prochain sans Dieu et ses anges. Sans Dieu, pas de paix. Les aventures du narrateur d'*Entre deux anges* le montrent à l'envi :

> – Le juif avec qui vous avez voyagé n'a pas obtenu de titre de séjour. Le Polonais a déjà des dettes. L'accouchement de la jeune Finlandaise s'annonce difficile, et sa mère ne s'habitue pas. Quant au dormeur impénétrable, c'est un agent double qui causera des maux sans nombre… Votre Espagne est perdue. Et la bénédiction du Seigneur n'est pas sur le peuple de France : une horrible tribulation lui est destinée pour demain.
>
> J'étais bouleversé. Une sueur d'angoisse me mouillait tout le corps.
>
> – Il faut les sauver, m'écriai-je. Allons ! aidez-moi. Que peut-on pour eux ? Tentons quelque chose.
>
> – Laissez faire aux anges, prononça Vole-au-vent. Patience ! Laissez faire aux anges ! (*EDA*, p. 142.)

[1] *TP*, p. 35. Nous soulignons.

Et quand ils ne se posent pas directement en sauveurs de l'humanité, les anges interviennent pour montrer au narrateur ce qu'il doit faire, pour lui révéler sa mission :

> [Tracassin] me ramena vivement à une plus saine intelligence de la doctrine, me remontrant que c'était moi que le ciel avait désigné pour remplir ici une œuvre de miséricorde. Les anges s'étaient acquittés de leur mission du seul fait qu'ils nous avaient mis en présence, Raymond et moi. Ma responsabilité était dès lors entière. Ils ne m'avaient déjà que trop longtemps suppléé, par pure bonté d'âme. (*Idem*, pp. 175-176.)

Aux partisans de la guerre, Curvers oppose, en somme, un argument ontologique : l'homme en guerre nie, perd son humanité. Ce qu'il trouve chez Guibert de Tournai, c'est *in fine* une analyse des « diverses tentations qui menacent la paix humaine » et, surtout, une description nostalgique d'un « paradis perdu » ; analyse et description qui s'accompagnent du reproche fait à l'homme de sa « déchéance » (*TP*, p. 13). Thèmes tout curversiens.

En somme, on vient de voir qu'il y a, derrière le traducteur du *Traité*, l'intellectuel humaniste qui s'interroge sur un monde déchiré par la guerre. Il y a aussi l'écrivain qui nourrit son œuvre avec le travail du traducteur. Il y a, enfin et surtout, l'homme, un homme divisé par une autre guerre, intérieure celle-là[1]. De cette division, qui répond, en quelque sorte, à celle qui mène, sur la scène internationale, l'humanité à sa perte, le *Journal* porte de nombreuses traces. À la date du 25 février 1936, déjà, Curvers note :

> Je sais que je ne ferai rien qui vaille aussi longtemps que mes antinomies (éléments rationnels et irrationnels, homme du Nord et homme du Midi, humaniste et chevalier, action et pensée, rationalisme et Évangile, vérité et beauté, politique et pureté, patience et intransigeance, etc., etc. – le tout d'ailleurs inextricablement mêlé et confondu) ne se seront pas résolues ou du moins résorbées dans un minimum d'harmonie. Minimum d'harmonie nécessaire, ne fût-ce que pour permettre à la tension de s'exprimer. Mais peut-être y a-t-il aussi une grandeur à être perpétuellement divisé[2] ?

De quelle « tension » peut-il s'agir ? De celle qui préside à toute création artistique ? En tout cas, l'idée selon laquelle la création est impossible

[1] Forme de « guerre » abordée par le *TP*. Cf., par exemple, le titre du chapitre II : « Premièrement, de la paix en soi ».

[2] *Journal (1924-1961), op. cit.*, pp. 54-55. Et p. 393, à la date du 20 octobre 1944, c'est un homme hanté par l'idée de péché qui écrit avec pudeur : « Je me demande si l'origine de ma désaffection présente n'est pas à chercher dans ce *désir impur* qui a faussé tant de mes actions les plus désintéressées. Certes, en général, pour les autres, le *désir* est le stimulant de la vie. Mais à la condition qu'il soit tenu pour *avouable*, et que celui qui l'éprouve ne soit pas trop lucide dans l'examen de ses ruses, ni trop délicat dans le choix des mobiles. » Nous soulignons.

sans la paix intérieure, sans ce que Curvers appelle ici un « minimum d'harmonie nécessaire », cette idée est au cœur des « chroniques » d'*Entre deux anges*.

C'est en effet dans ces « chroniques » que la réflexion sur la paix, initiée par le traducteur, se trouve reprise par l'écrivain. Le narrateur se dit engagé dans une « épuisante lutte qui [le] divis[e] d'avec [lui]-même » (*EDA*, p. 115). Sa volonté de créer, de devenir un artiste, suggère un sacrifice, une retraite, un renoncement à la vie matérielle, temporelle qui ne sont pas sans rappeler l'attitude admirable, et notée comme telle par Curvers, d'un Guibert de Tournai[1]. Cette volonté affronte le désir de se laisser vivre, de profiter des plaisirs simples et très terrestres qu'offrent la vie et la société. Désir encouragé, de surcroît, par un sentiment de vanité : à quoi bon créer ? La réponse, on le verra, sera « divine »… En attendant, le narrateur, relayant les angoisses de l'écrivain, rencontrant celles du traducteur, se trouve confronté à des troubles tels – la guerre se joue sur tous les théâtres[2] – qu'il en viendrait à envier les homards, eux qui sont « bien armés pour se défendre eux-mêmes, avec leurs pinces et leurs carapaces… » (*EDA*, p. 65). En insérant dans ses « chroniques » cette plaisante « histoire d'un homard », le Curvers écrivain se doute-t-il, se souvient-il qu'il retrouve le Curvers traducteur ? Dans son *Traité*, en effet, Guibert de Tournai note déjà que « Dieu semble avoir donné aux autres créatures […] plus de moyens de défense » et qu'il a « réparti entre elles les différents organes de protection, coques, coquilles… » (*TP*, p. 57).

Ce qui est sûr, c'est que Curvers, et avec lui le narrateur d'*Entre deux anges*, a pu trouver chez Guibert de Tournai une présentation claire du problème de conscience qui le taraude[3] :

> Par conséquent, comme je l'ai dit, une fois que l'esprit s'est retiré loin des bruits extérieurs, dans son sanctuaire profond ; qu'il a fui la foule des vanités qui cherchent à l'étourdir ; que, la porte close, il parcourt les richesses spirituelles ; que rien ne survient qui trouble, rien qui dérange, rien qui donne remords ou délices […] : alors naît subitement une admirable sécurité, une joie semblable à celle d'un jubilaire qui dit en entrant : *Paix à cette maison* (Luc, 10, 5). Aucun espoir que tu puisses te reposer dans *la paix de ta conscience* aussi longtemps que tu seras attaché aux choses passagères et terrestres […]. (*TP*, p. 66.)

[1] Dans les « chroniques », c'est James Ensor qui donne l'exemple. Le narrateur reçoit en cadeau un tableau du maître, *L'Angelus du soir ou la vocation* (la scène est évoquée p. 127). Dans son *Journal*, Curvers note, à la date du 12 septembre 1939 : « [Ensor] ne vit que pour sa peinture […] et les événements n'ont pas de prise sur lui » (*op. cit.*, p. 68).

[2] Intérieur et extérieur (le contexte d'*Entre deux anges* est celui de la guerre).

[3] Les anges du récit sont là pour répondre « à l'appel d'un cœur angoissé » (p. 180) – par les circonstances (la guerre) et par les affres de la création, les doutes sur la vocation.

Pour apaiser sa conscience, donc pour trouver la paix, le narrateur d'*Entre deux anges* doit trouver le moyen de concilier les contraires, d'harmoniser ses penchants naturels, penchants, contraires incarnés, si l'on peut dire, par les deux anges[1] du récit : Tracassin le scrupuleux[2] – « les principes qu' [il] avait enracinés en moi étendaient maintenant leur ombre sur toute ma conduite : j'avais la maladie du scrupule. Je ne faisais rien pour le plaisir » (*EDA*, p. 79) – et Vole-au-vent le dilettante. Deux anges censés aider le narrateur dans sa quête de paix, même si, « chez les anges non plus, le naturel ne peut se vaincre » (*idem*, p. 117). Mais, imparfaits, les anges n'en sont pas moins, comme dans le *Traité de la paix* et comme il se doit, porteurs d'un message essentiel : la guerre (entre les hommes ou en soi-même) résulte toujours d'un désordre mis dans l'harmonie voulue par Dieu. Des anges porteurs d'un message de paix et qui, surtout, révèlent à l'artiste sa vocation. *Entre deux anges* permet à Curvers de définir sa conception de l'écriture (« le lieu d'une opération de l'Esprit Saint » *idem*, p. 116) au moyen d'un élément « théorique » peut-être emprunté à Guibert de Tournai. Quand le narrateur de Curvers évoque un « trouble aussi fort que si j'avais eu devant moi l'ange redoutable que l'apôtre entendit crier du haut du ciel : "Écris !" » (*ibidem*), il rejoint le *Traité de la paix* (p. 23) :

> [J']oubliais que nous sommes dans ta main[3], nous et tous nos discours. Non, il n'est pas vrai que *nos lèvres ne dépendent que de nous* (Ps. 12, 5) ; nos langues ne sont que *les roseaux du scribe* (Ps. 45, 2). Le don d'expression, la sagesse que nous pouvons avoir, c'est toi qui nous les a donnés ; tu redemanderas avec usure le talent prêté. À toi louange et gloire, à toi nos actions de grâces, paix éternelle !

Cette conception mystique de l'écriture repose donc sur l'idée que l'homme ne peut mésuser des dons (artistiques, en l'occurrence) qu'il tient de Dieu. Mais, qu'il s'agisse de la paix ou de la révélation d'une vocation, l'homme peine à comprendre le message qui lui est envoyé, quand il ne se montre pas incapable de suivre la voie qui lui est montrée : c'est l'humanité

[1] Christian Libens note, dans sa « lecture » d'*Entre deux anges*, que Curvers « a sans doute développé sa science angélologique lors des recherches préparatoires à sa traduction du *Traité de la Paix* » (*op. cit.*, p. 258). Confirmation indirecte de ce que le traducteur influence, voire inspire le romancier et, plus généralement, qu'il n'y a guère de « frontière » entre l'un et l'autre.

[2] On peut penser qu'il donnera certains de ses traits à un personnage important de *Tempo di Roma*, à savoir Sir Craven. C'est ce dernier, en effet, qui contrarie la très naturelle tendance, chez Jimmy, à se laisser vivre, à céder aux charmes de la vie romaine ; c'est lui qui sauve le protagoniste du délitement d'une vie placée sous le signe de l'insouciance… (Cf., dans le roman, *op. cit.*, p. 302 : « C'est en rentrant d'Ostie […] que j'ai dit à Sir Craven que je n'avais pas besoin d'un ange gardien […] ».) Nouvelle preuve que le traducteur ne peut être trop nettement distingué de l'écrivain, du créateur.

[3] Guibert s'adresse à Dieu.

« misérable » (*EDA*, p. 104). Le traducteur, en tout cas, trouve ici de quoi légitimer l'œuvre du romancier (et d'un romancier qui doute !) Le chef-d'œuvre même du romancier liégeois en porte la marque, puisque *Tempo di Roma* évoque la « fatigue du bien », la fatigue des gens de bonne volonté devenus incapables d'utiliser le meilleur d'eux-mêmes, c'est-à-dire leur don[1]. Fatigue qui révèle la chute d'une civilisation. Ce que devient la civilisation occidentale, c'est précisément ce qui est au cœur de *La Nuit des rois*, la dernière traduction importante d'Alexis Curvers.

Avant d'y venir, il faut montrer une dernière fois à quel point l'œuvre de traduction imprègne l'œuvre littéraire, à quel point le traducteur n'est jamais loin du romancier (et inversement). *Entre deux anges* nous y invite encore : le narrateur y évoque Guibert de Tournai en personne, et son *Traité de la paix*.

Dans le chapitre V d'*Entre deux anges*, intitulé « La Reine de Saba ou la destinée des anges », nous retrouvons le narrateur contraint par la guerre à une existence pour le moins « réduite ». Il ne peut, en effet, s'adonner à aucun travail littéraire : « La guerre durait, multipliant autour de moi tant d'horreur qu'il me fut enfin impossible d'entretenir aucune pensée[2] ». Et, par ailleurs, « impossible aussi de me libérer de la pensée par l'action : mes anges m'avaient trop instruit de mes inaptitudes[3] ». Il est de surcroît obligé

[1] Cf. *Tempo di Roma*, *op. cit.*, p. 267 : « Vous et vos amis, gens de valeur, gens intelligents mais veules, c'est l'époque qui vous a gâtés. Au lieu de servir au bien, vous servez au mal. Le monde est en train de s'écrouler. Dix justes, peut-être, suffiraient à le maintenir debout. […] La fonction positive, c'est à des gens comme vous que Dieu l'avait dévolue : vous deviez redresser et créer. Et voilà qu'en abusant de vos qualités mêmes, par je ne sais quelle fatalité, vous entrez dans la ronde infernale, vous aggravez le micmac, la confusion universelle ! Quel dommage, *Dio povero* ! ». À propos de la « fatigue du bien », cf., dans la même édition, p. 305.

[2] *EDA*, p. 191. Le *Journal* porte la marque d'une telle paralysie : « Dans quel cauchemar le monde s'enfonce-t-il ? » (*op. cit.*, p. 230).

[3] *EDA*, p. 191. L'inaptitude à l'action est révélée au narrateur en même temps que sa vocation. Ses anges lui annoncent que « l'avenir et le présent sont sans réponse pour [lui] », que ce sont les « hommes d'action » qui changent « l'avenir en présent » et que c'est aux « poètes » qu'il revient de changer « le passé en éternel » (p. 188). N'est-ce pas la mission que Curvers se propose de remplir en traduisant le *Traité de la paix* ? Toujours est-il que, si la question de l'action préoccupe l'écrivain et le traducteur, elle ne laisse pas d'inquiéter l'homme, comme en témoigne le *Journal* (à la date du 19 octobre 1944) : « Paul Soreil est interprète dans l'armée américaine, est bien payé, fait des corvées, circule en auto et va porter un casque. Il n'en faut pas plus pour que se repose à mon esprit la question : qu'est-ce qui fait que les autres ont tant de courage à vivre et moi si peu ? quel est le mauvais sort qui me retranche du monde des vivants ? […] N'étais-je pas guidé par un sûr instinct lorsque, dans mon adolescence, je voulais devenir religieux ou prêtre ? Ne pressentais-je pas alors qu'il n'y avait pas de place pour moi dans la vie active, dans la vie du siècle ? […] J'ai joué la comédie de l'activité, sans oser m'avouer qu'elle me pesait affreusement […] » (*op. cit.*, p. 392). La con-

de se terrer dans une citerne pour échapper à la probable dénonciation que fomente contre lui un peu bienveillant et très collaborateur voisin[1]… Que faire ? « Il me fallait un passe-temps de courte haleine, quelque travail de bénédictin qui se pût impunément reprendre et interrompre […]. Je me rabattis sur l'œuvre d'un franciscain du XIIIe siècle, Guibert de Tournai, et me mis à traduire à petites journées son *Traité de la paix*[2]. » Traduire en citerne… Voilà qui colore singulièrement un portrait de traducteur ! Mais ne nous y trompons pas : loin de réduire ce travail de traduction à un simple ou, devrait-on dire, à un obscur « passe-temps », le narrateur y voit surtout un « vitrail tendu entre la réalité affreuse et [ses] yeux désolés » (*ibidem*). Sur ce « vitrail », des « peintures », certes « naïves », mais qui le « raviss[ent] » (*ibidem*). On devine l'importance, pour le narrateur, l'écrivain, le traducteur, de ce « travail de bénédictin », de ce *Traité*, qui est caché, avec ce qu'il a de plus « précieux » (*idem*, p. 193), au fond de la citerne (s'y trouve notamment le fameux tableau d'Ensor). L'image du vitrail suggère assez que le *Traité* aide Curvers à lire la réalité et, peut-être, à s'en consoler (il est « ravi »). La traduction jouerait ici le rôle d'un philtre. On peut donc y voir plus qu'un « passe-temps », encore que cette précision en dise long sur le caractère et le portrait du traducteur : dans une situation extrêmement précaire, recourir à un tel « passe-temps » révèle à tout le moins un esprit singulier et… humaniste.

Ce goût humaniste des œuvres anciennes dépositaires de vérités éternelles, et que permet de cultiver l'art de traduire, on le retrouve un peu plus loin dans le récit, lorsque le narrateur préfère, à la théorie sur la guerre d'Aldous Huxley[3], « quelques pages de [son] cher Guibert » (*EDA*, p. 194). Dans sa situation, rien ne permet au double littéraire de Curvers de reconnaître, ni d'accepter les élucubrations de cet « Anglais d'Amérique » qui « prétend que, si l'humanité consent à la guerre, c'est que, dans les désordres qui en résultent, elle trouve l'occasion de satisfaire des instincts jusque-là

clusion de cette entrée du *Journal* nous ramène à Guibert de Tournai puisque Curvers s'y dit « entré en religion » : « je vis comme un moine, avec austérité, recueillement, égoïsme […] » (*idem*, p. 393). L'écrivain engagé qui traduisait le *Roman de Renart* n'est plus et la traduction du *Traité de la paix* témoigne, voire accompagne une évolution capitale de l'homme (qu'il ne convient pas de traiter ici). Évolution notée quelques jours plus tard (le 25 octobre 1944) et notée « en humaniste » : « *Quantum mutatus* ! » (*idem,* p. 395).

[1] Notons la haute teneur autobiographique de cet épisode.

[2] *Idem,* p. 192. Dans son *Journal*, Curvers indique qu'il a commencé la traduction du *Traité de la paix,* une des « mille […] choses » qui l'aident à « supporter » la « pensée même de la guerre » (*op. cit.,* p. 283).

[3] Dans son introduction au *Ruban chinois* (*op. cit.*, p. 9), Catherine Gravet précise qu'en 1939 déjà Curvers reproche à Huxley « d'accepter la grève ou le boycottage, qui sont autant de formes de guerre […] ».

comprimés, particulièrement les instincts sexuels » (*ibidem*). Le traducteur du Guibert sait bien, lui, que les motifs de la guerre sont bien plus profonds, qu'ils prennent leur source dans un oubli de Dieu, dans une négation de l'harmonie divine. Bel exemple de lecture d'un penseur contemporain à l'aune de celle d'un bénédictin du XIIIe siècle. Voici précisément à quoi ont pu servir les traductions de Curvers : à une relecture, distanciée, dégagée, de l'actualité (l'aversion de l'auteur pour les journaux souligne la nécessité d'une telle prise de distance[1]), moyen unique d'entrapercevoir, peut-être, une parcelle de vérité. D'ailleurs, le narrateur d'*Entre deux anges* estime que Huxley ne juge de la guerre que « par les veillées d'armes et les lendemains de victoire » et qu'il « n'a point connu d'occupation allemande. Il n'y avait place dans [s]a citerne pour aucun désir ni pour aucune ivresse. [Il] [s]e prenai[t] [lui]-même en dégoût[2] ». Son seul « recours » est bien dans Guibert de Tournai, « pour me rappeler un peu la lumière du ciel[3] ».

L'examen des traductions du *Roman de Renart* et du *Traité de la paix* nous aura permis de mesurer ce que doit l'auteur au traducteur. Il y a du Renart dans tout ce que le romancier et le polémiste écrit dans les années trente et Guibert de Tournai n'est pas pour rien dans la « rupture » qui survient, en l'homme et l'écrivain, caractérisant l'œuvre d'après-guerre. Mais les traductions mettent aussi à jour la continuité, la cohérence d'une œuvre et d'une pensée qui, pour être profondément et significativement marquées, transformées par la guerre, n'en demeurent pas moins porteuses de thèmes, d'idées et d'une vision du monde auxquels Curvers n'a jamais cessé d'être fidèle. Cette fidélité, et la manière dont cette vision du monde se construit, c'est aussi ce que montre le travail de traduction de l'écrivain[4].

Un travail qui se poursuit avec *La Nuit des rois*, comédie shakespearienne traduite et adaptée pour être jouée une première fois en 1962 et qui fe-

[1] À la date du 16 février 1941, Curvers note dans son *Journal* : « Ici [en Belgique], les intellectuels de quelque niveau se passent fort bien des journaux et de revue, tant pour les lire que pour y écrire ; c'est le peuple qui a besoin d'imprimé » (*op. cit.*, p. 202). Abstention qui signifie, pour Curvers, que « les intellectuels de [son] pays se tiennent mieux » que les intellectuels français (*ibidem*).

[2] Cf. le *Journal*, *op. cit.*, p. 232, à la date du 14 mai 1941 : « Fatigue, dégoût insurmontables ».

[3] Cf. *idem*, p. 138, à la date du 14 mars 1940 : « J'ai brusquement senti, au fond de ma dépression, la présence fugitive de Dieu ». Et, au fond de la citerne, grâce à Guibert de Tournai, la « lumière du ciel » : expression à double sens, puisque Curvers lit le *Traité* dans sa citerne et qu'il éprouve le besoin d'être « éclairé » par Dieu et ses anges.

[4] À ce stade de notre portrait, c'est peut-être, comme nous avons essayé de le montrer par petites touches, l'humanisme du traducteur qui assure cette cohérence particulièrement visible selon nous dans les traductions de Curvers.

ra l'objet, en 1990, d'une publication en volume[1]. C'est à l'occasion de cette publication que Curvers rédige une longue postface (les traductions du *Roman de Renart* et du *Traité de la paix* étaient pareillement assorties de précieux, quoique plus modestes, commentaires) qui nous renseigne utilement sur ses manies de traducteur. Il faut au préalable se demander, comme nous l'avons fait pour les œuvres précédentes, pour quelles raisons l'auteur de *Tempo di Roma* consacre un temps précieux à la traduction de *La Nuit des rois*, alors qu'il est encore auréolé du succès de son grand roman (1957) et qu'il vient d'être honoré (en 1960) par le prix Prince Pierre de Monaco. N'y a-t-il pas, pour tirer parti de cette reconnaissance inespérée, un choix stratégico-littéraire plus judicieux à faire ? De surcroît, si le choix des premières traductions s'avèrent d'emblée compréhensible et pertinent (le *Roman de Renart* s'inscrit bien dans la veine anticonformiste développée par l'auteur dans les années trente et le *Traité de la paix* répond à l'évidence aux angoisses de la guerre), rien, à première vue, ne justifie le choix de cette pièce shakespearienne. Ajoutons à cela que, si des traductions de l'ancien français et du latin peuvent sembler naturelles à un licencié en philologie classique, la langue anglaise était peut-être moins familière à l'auteur[2].

Un résumé *objectif* de la pièce ne nous aiderait pas mieux à comprendre les raisons qui ont poussé un romancier honoré à endosser l'habit du traducteur, mais la présentation très subjective (parce que sélective) qu'en fait l'auteur dans sa postface nous met d'emblée sur les bons rails : « Par une sorte de contagion gagnant de proche en proche, tous les personnages de la pièce, consciemment ou non, se déguisent chacun à sa manière, tant aux yeux des autres qu'aux siens propres. Chacun trompe, est trompé et se trompe. À la fin seulement, les masques tombent, la vérité reprend ses droits comme par miracle, et avec elle refleurissent les chances d'un bonheur mérité[3] ». Voici, en somme, une pièce simple en apparence que beaucoup, précise Curvers, « se bornent à définir […] comme un simple divertissement poétique, une fantaisie gratuite et de peu de conséquence » (*idem*, p. 106). Aux yeux de notre traducteur, elle est bien plus que cela. Curvers a la conviction

[1] Dans la traduction de Curvers évidemment. Arles, Actes Sud, « Papiers ».

[2] *Peut-être* seulement… Dans un article de 1947 (cité par Catherine Gravet dans le *Journal*, *op. cit.*, p. 419, n. 3), Marie Delcourt rapporte que, pendant la guerre, Curvers a un jour protesté, devant un « mess de Highlanders », d'une différence de traitement entre soldats et officiers, en « harangu[ant] les cuisiniers, dans un anglais lent, mais shakespearien […] ».

[3] « Épiphanie, révoltes et carnavals », dans *La Nuit des rois*, *op. cit.*, pp. 105-106. Désormais *Épiphanie*.

– très humaniste – qu'il a affaire à une œuvre intemporelle, éternelle[1], dont le « contenu religieux […] exerc[e] encore, *venu des lointains du temps et de l'espace*, un prestige dont [il] perç[oit] […] la vibration voilée[2] ». Curvers-traducteur répond en effet toujours à une « vibration voilée » : une sorte d'effusion mystique, surnaturelle, préside à l'acte de traduction[3]. Il ne se décide donc pas à traduire un chef-d'œuvre pour les seuls motifs très rationnels touchant à la conservation, à la transmission d'un patrimoine littéraire : il y est enclin par une « vibration mystique » qui le dépasse et le relie, au-delà « du temps et de l'espace », à ce chef-d'œuvre.

Curvers est sous le charme d'un type de personnage : c'est, chez Shakespeare, Feste, le fou : « il a réplique à tout, écrit Curvers, mesurant judicieusement l'insolence et le respect, parfois les deux ensemble, selon le ton des propos qu'on lui tient ou même des silences qu'il devine. Ni bonne grâce ni bon sens ne lui manque, lors même qu'autour de lui tout le monde extravague et triche. Lui seul, attentif au dessous des cartes, entrevoit ce qui se passe en réalité » et « sa rancune s'apparente à la juste colère d'un redresseur de torts » (*idem*, p. 109). À cet égard, Feste serait donc un lointain cousin de Renart, lequel plaisait au jeune traducteur par les mêmes qualités : l'art de la parole, l'insolence calculée, l'insurrection contre le faux, le mensonge, le sens des réalités et, surtout, « que de torts il redresse, que de vérités il fait sonner ! » (*Roman de Renart*, p. 12). C'est aussi le duc d'Orsino, que Curvers décrit en ces termes : « Lui, c'est un artiste, un rêveur, qui se désole et se console de tout par l'imagination. Ce chef d'État n'a pas de goût pour la politique, ni pour la guerre, ni pour la chasse, mais seulement pour une certaine douceur de vivre. Il aime les jardins, la poésie, la musique, les fêtes où d'ailleurs son dilettantisme raffiné ne le distrait pas d'un fond de mélancolie incurable » (*Épiphanie*, pp. 110-111). Orsino ne ressemble-t-il pas, surtout par ce dernier trait, au sir Craven de *Tempo di Roma* ? Et le portrait ne vire-t-il pas à l'autoportrait quand le traducteur note, à propos du tempérament du personnage : « artiste, sujet à dépression et instable » (*idem*, p. 124) ? Et que dire, enfin, de la relation ambiguë qui attache le personnage du jeune Sébastien à son très dévoué protecteur, Antonio, à propos de laquelle Curvers note : « peut-être [Sébastien] commence-t-il à s'inquiéter du culte un peu

[1] Dans *Entre deux anges*, pendant littéraire du *Traité de la paix*, le narrateur se voit assigner la fonction d'artiste qui est de « changer le passé en éternité », comme Shakespeare dans *La Nuit des rois*.

[2] *Épiphanie*, p. 95. Nous soulignons.

[3] Curvers conclut ainsi un commentaire sur la musique accompagnant la pièce : « […] la *Nuit des Rois* s'est révélée capable d'exercer encore sur un public moderne le pouvoir d'enchantement dont elle détient le secret depuis à peine moins de quatre siècles » (*La Nuit des rois*, *op. cit.*, p. 9).

trop fervent, de l'amitié un peu trop passionnée dont il est l'objet malgré lui » (*idem*, p. 112) ? Cette « amitié passionnée » (et déséquilibrée), n'est-ce pas celle qui lie le jeune Jimmy à sir Craven, dans *Tempo di Roma*[1] ?

Enfin, la comédie shakespearienne n'est légère qu'en apparence. Tout comme il s'est plu à exhumer un traité médiéval des bibliothèques franciscaines ou à attirer l'attention sur deux tragédies méconnues de Racine, Curvers endosse l'habit de traducteur pour chercher, trouver et montrer, dans *La Nuit des rois*, ce que d'autres ne voient pas. Et, de fait, dans sa longue postface, il affirme avoir « exploré ce texte comme un site archéologique » (*Épiphanie*, p. 106). Alexis Curvers, traducteur-archéologue. Ou plutôt, comme il l'écrit lui-même plus modestement, traducteur appartenant à la corporation des « fouilleurs » qui, « non contents d'admirer les gracieux monuments qui s'élèvent sur le sol d'une ville[2], entreprennent de creuser plus profond. Ils découvrent alors dans les strates souterraines, fût-ce à l'état de vestige, les témoins du passé de cette ville, les apports successifs qui en ont conditionné l'origine, le tracé, l'histoire, la croissance et le style » (*ibidem*). La traduction se fait donc recherche de sens (un sens devant éclairer le temps présent), se mue en outil (la pioche de l'archéologue) et sert un dessein plus vaste, celui de l'écrivain, de l'homme, de l'humaniste. Outil indispensable : y a-t-il moyen d'étude plus efficace, meilleure façon d'approcher un chef-d'œuvre ?

Que la traduction soit un des outils permettant de poursuivre un objectif plus vaste, les autres travaux que l'écrivain a en cours, dans les années 1960, le montrent à l'envi. Ainsi, par exemple, de l'étude qu'il consacre aux van Eyck et que l'on pourrait qualifier, avec Malou Garant, de « recherche […] de toute vérité cachée sous les apparences et qu'il importe de transmettre aux jeunes générations[3] ». La traduction de *La Nuit des rois* participe

[1] Méditant sur leur relation, Jimmy, le narrateur de *Tempo di Roma*, dit, à propos de Sir Craven : « Sublime et fatale erreur que celle dont Sir Craven a été la victime ! On ne peut à la fois donner et recevoir. Il a joué ce jeu tragique. L'amant qui d'abord, par amour et timidité, se présente en bienfaiteur, par une métamorphose irréversible devient prisonnier de son personnage et se condamne irrévocablement à n'être jamais aimé » (*op. cit.*, p. 300). Si Curvers retrouve un peu de Sir Craven dans le personnage de Shakespeare, ce même Sir Craven n'est pas sans rapport avec l'ange Tracassin (*EDA*)...

[2] Si le traducteur se lance dans une minutieuse analyse idéologique de la pièce de Shakespeare, il ne se prive pas d'en admirer les « gracieux monuments », c'est-à-dire les beautés apparentes, et tout son commentaire est teinté d'une allégresse, d'un plaisir de lire qui montre que l'esthète n'est jamais loin du traducteur (dans la traduction du *Roman de Renart*, Curvers ne veut rien « perdre de ce qui est beau et plein de sens », et dans celle du *Traité de la paix*, il compare Guibert de Tournai à un poète).

[3] « Prologue » à *Les Van Eyck. Maîtres constructeurs du Temple de la Sagesse à Liège*. Liège, Céfal, 2009, p. 6. Objectif typiquement humaniste, comme on voit.

manifestement de cette recherche de la vérité[1], car, s'il faut voir un archéologue dans le traducteur, il convient tout d'abord d'en faire un philologue. Quand, en 1964, dans *Pie XII, le pape outragé*, Curvers décortique la presse, c'est pour entreprendre « une longue et minutieuse étude philologique […] sur la malhonnêteté avec laquelle [des] paroles furent portées à la connaissance du public[2] ». Depuis longtemps, l'écrivain nourrit une vive méfiance à l'encontre des journaux et de leur capacité à exprimer la vérité[3] ; de là, et c'est bien le moins, l'attention portée aux mots qui mène à une conclusion sans ambages :

> la vérité n'est pas mieux servie par la radio que par la presse. La presse ment systématiquement. Mais la radio n'en prévient pas les mensonges, même par les fragments de vérité qu'elle est obligée d'émettre « en direct », car ils passent trop vite pour se fixer dans notre esprit, surtout quand celui-ci est distrait du son par l'image. Aussi peut-elle diffuser impunément n'importe quoi : ses mensonges comme ses vérités s'effacent sans laisser de traces […]. De là enfin que, plus les moyens techniques d'information se perfectionnent, plus nous risquons d'être induits en erreur non seulement par les mensonges qu'ils véhiculent, mais par notre illusion d'obtenir d'eux *sans examen* la communication directe d'une vérité qu'ils oblitèrent ou qu'ils maquillent aussi habilement qu'ils nous la promettent. Toutes les machines sont des machines du diable : quand même le diable ne les manœuvre pas, il manœuvre en nous la foi dans les machines[4].

On comprend mieux, à la lecture de ces lignes, que les heures passées à traduire un chef-d'œuvre vieux de plusieurs siècles revêtent un caractère éminemment nécessaires. Nécessité réaffirmée, dans le même ouvrage, quand, concluant son « étude philologique » – une étude de 20 pages sur un texte de 12 lignes –, Curvers en déduit que « Tite-Live, Shakespeare, Corneille […] ménagent avec beaucoup plus de scrupule la vérité historique

[1] Le thème de la vérité, que Curvers retrouve dans *La Nuit des rois*, est profondément ancrée dans toute son œuvre : « Sur le plan moral, une seule valeur vraie (génératrice de toutes les autres) : le respect de la vérité. Tout mensonge est malfaisant. Tout mal, au sens où j'entends le mal, est à base de mensonge » (*Journal*, *op. cit.*, p. 53).

[2] *Pie XII, le pape outragé*. Paris, Robert Laffont, 1964, p. 123.

[3] Dès 1924, il écrit dans son *Journal* : « Si j'avais à diriger un jeune homme, je proscrirais en premier lieu les revues et les journaux » (*op. cit.*, p. 27). En 1941 : « Il est normal que les journaux mentent » (*idem*, p. 208).

[4] *Pie XII, le pape outragé*, *op. cit.*, pp. 129-130. Nous soulignons. Ajoutons, une fois encore, que toute l'œuvre est irriguée par ces idées, que l'écrivain, comme le polémiste, ne sont jamais loin du traducteur ; ainsi, on peut lire, dans *Le Monastère des Deux-Saints-Jean* : « [Le poste de radio portatif] s'acquittait de sa fonction qui consistait à débiter à jet continu la sottise et le mensonge, les fausses nouvelles aussitôt démenties par des nouvelles plus fausses encore, la teneur des unes et des autres ne différant que par la couleur du pays, du parti ou de la propagande qui en alimentait la fabrication » (Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2006, p. 37 ; la première publication du *Monastère des Deux-Saints-Jean* date de 1967).

[que ne le font les médias modernes] » (*idem*, p. 135). En somme, pour découvrir la vérité sur le monde actuel, traduisons Shakespeare.

Ce que l'archéologue-traducteur découvre en « fouillant » la comédie shakespearienne, c'est « la peinture exacte d'une époque et d'une société troublées, en proie au doute, à l'incohérence des idées, aux dérèglements de l'imagination » (*Épiphanie*, p. 106). Cette découverte se fait un peu contre Shakespeare lui-même, ou malgré lui, car, selon Curvers, ce n'est qu'« inconsciemment » que le dramaturge résume, dans sa pièce, la « longue histoire » de l'épiphanie (*idem*, p. 105). La traduction de *La Nuit des rois* permet de retrouver la conception que Curvers se fait de l'œuvre littéraire (et de l'œuvre d'art en général), conception qui a sans doute pris forme à l'occasion de la traduction du *Traité de la paix*, à un moment où l'écrivain est en proie au doute. Cette conception de l'œuvre d'art fera la matière d'*Entre deux anges*, récit où l'on comprend, avec le narrateur, que l'écrivain est comme le dépositaire « inconscient » d'une parcelle de vérité (sur l'homme, sur le monde), vérité émanant de Dieu. L'écrivain se voit chargé, par le don de l'écriture qu'il a reçu, de transmettre, dans l'espace et dans le temps, cette vérité. Et la tâche du traducteur, en l'occurrence, consiste à dévoiler cette vérité.

Traduire *La Nuit des rois*, c'est mettre en lumière une fable sur la décadence de la civilisation, autre thème central dans l'œuvre de Curvers, surtout à partir des années 60[1]. Le thème du mensonge et du déguisement interpelle le traducteur, pour lequel « c'est bel et bien un spécimen de carnaval que, plus ou moins innocemment, [les personnages de *La Nuit des rois*] nous offrent en spectacle » (*Épiphanie*, p. 98). Carnaval prétexte à un désordre qui contribue à la déstabilisation de la société, à son dérèglement et, pour tout dire, à la révolution[2]. C'est à cette lecture historique que se prête Curvers dans sa longue postface, la comédie shakespearienne s'ancrant dans le thème de l'épiphanie[3], lecture au milieu de laquelle le traducteur peut supposer que « l'avenir qui s'annonce de nos jours ne nous promet guère mieux [que la

[1] Catherine Gravet rappelle, dans une note du *Journal* (*op. cit.*, p. 226), que l'objectif du mensuel *Itinéraires*, auquel Curvers commence à collaborer en 1964, est bien « la réforme intellectuelle et morale de la société ».

[2] « Les révolutions commencent par des chansons puis, à défaut de s'arrêter à temps, elles se poursuivent dans les larmes, le sang et des malheurs sans fin, souvent pires que les maux qu'elles prétendaient guérir » (*ibidem*). Dans *Les Van Eyck* (*op. cit.*, p. 30), après avoir raconté que Jean de Bavière reprend la main sur Liège (après la bataille d'Othée), Curvers précise que les « représailles » du prince « ne furent pas moins atroces que les désordres dont elles étaient la suite ».

[3] Le titre original de la pièce, *Twelfth Night* (la douzième nuit), renvoie à cette période de fête, de liberté, de folie, qui s'écoule de la veillée de Noël à celle de l'épiphanie.

décadence de l'Empire romain[1]]. Dans un article daté de 1945, republié en 1962 dans les *Symboles fondamentaux de la science sacrée* […], René Guénon observait que "le désordre a fait irruption dans tout le cours de l'existence", tant et si bien que "nous vivons en réalité, pourrait-on dire, dans un sinistre *carnaval perpétuel*[2]" ».

Ainsi Curvers a-t-il tout le loisir, dans la longue postface qu'il ajoute à sa traduction en 1990, d'aborder l'arrière-plan religieux de la pièce de Shakespeare, qui est celui d'une « guerre politique et religieuse qui déchira l'Angleterre » (*idem*, p. 114). S'interrogeant, à ce propos, sur la « position » du dramaturge, le traducteur retrouve l'écrivain du *Monastère des Deux-Saints-Jean*, où l'on peut lire que « toutes les guerres sont des guerres de religion » (p. 38), lequel écrivain se souvient du traducteur du *Traité de la paix*, puisqu'il poursuit : « C'est pourquoi sont si vains les moyens terrestres que les hommes inventent pour établir, organiser ou, comme ils disent, "consolider" la paix, alors que les fondements de la paix ne sont pas sur la terre » (*ibidem*). On pourrait ajouter, pour achever de montrer l'insertion des traductions dans le reste de l'œuvre, que l'essayiste qui étudie *La Vierge au Chancelier Rolin* écrit : « Dans toutes les époques de désordre, les hommes n'ont fait que céder à la tentation de séparer la Sagesse d'avec Dieu, et cette tentation s'est constamment révélée aussi périlleuse pour la raison que pour la foi, pour le monde que pour l'Église[3] ». S'intéressant aux Van Eyck, Curvers s'intéresse aussi, comme dans sa traduction de *La Nuit des rois*, à une époque troublée sur le plan « théologico-politique[4] ». Comme si l'écrivain posait inlassablement, dans les années 1960, la même question : que se passe-t-il quand l'homme s'éloigne de Dieu ? Il cherche des éléments de réponse dans l'Histoire, bien sûr (les origines de l'épiphanie à l'époque préchrétienne, les

[1] Dans les années 1960, Curvers travaille à un essai sur la question *Les Grands Barbares blancs* (1963), dont un extrait, publié dans *La Table ronde* (n° 183, avril 1963, pp. 15-46), montre de nombreux points de convergence avec la traduction de *La Nuit des rois* : « Qui nous rappelle que la civilisation, même affaiblie, même dégradée, vaut qualitativement mieux que la barbarie qui s'accepte ? […] Telle est pourtant la vérité. Et l'escamotage d'une vérité si manifeste nous prive de la seule règle de jugement qui puisse s'appliquer à l'histoire de toutes les décadences, histoire dont la matière est par elle-même inintelligible et absurde. L'altération des normes, la déviation des méthodes se sont ajoutées, pour nous brouiller la vue, à la complexité des faits qu'il s'agissait de comprendre » (p. 26). Voir aussi « L'histoire du XXe siècle est écrite depuis 1500 ans. Les grands barbares blancs », dans *Arts*, n° 912, 17-23 avril 1963, pp. 1 et 5.

[2] *Épiphanie*, p. 98. Dans *Tempo di Roma*, c'est à l'issue d'un « carnaval tragique » que Sir Craven trouve la mort (p. 269).

[3] *Les Van Eyck*, *op. cit.*, p. 78. La même idée se retrouve aux pp. 90-91 et 93.

[4] *Idem*, p. 23. Un schisme divise la chrétienté entre les partisans du pape d'Avignon et ceux du pape de Rome.

mésaventures de Jean de Bavière, commanditaire de *La Vierge d'Autun*, les sources de l'arianisme), mais plus particulièrement dans les œuvres d'art. Comment celles-ci répondent-elles à la question ? Leurs réponses éclairent-elles le temps présent ? Oui, sans aucun doute, pour le traducteur-déchiffreur-chasseur d'énigme.

Curvers retrouve aussi son « cher Guibert de Tournai » : la pièce de Shakespeare s'achève en effet de manière heureuse, puisque « la paix civile est [enfin] reconquise » (*Épiphanie*, p. 119). Si la paix est retrouvée, c'est que les personnages de la pièce, cessant de mentir et de se mentir, rentrent « tous, et tous ensemble, en possession d'eux-mêmes et de la vérité » (*idem*, p. 113). La paix regagnée, l'harmonie peut régner. Car c'est bien le mensonge qui, nourrissant ce que Curvers appelle par ailleurs la subversion (soit, un renversement de la vérité, un détournement de la vérité divine), entraîne la division, laquelle fomente la guerre[1]. Ce thème de la subversion que le traducteur reconnait dans *La Nuit des rois* est déjà au cœur de l'œuvre de l'écrivain et, plus généralement, au centre des préoccupations de l'homme. À preuve, cette page du *Journal* qu'il faut citer un peu longuement :

> Levé à 3 heures du matin, à peine capable de lire les journaux. Je vois qu'un peu partout dans le monde on dessine des croix gammées, on insulte les juifs, etc. Comment expliquer cette simultanéité, cette identité des incidents ? De même, avant la *révolution*, des gens qui ne se connaissaient pas manifestaient au même moment en diverses villes de France, protestaient ou raillaient dans les mêmes termes, etc. […] Des phénomènes aussi étendus doivent avoir plus d'une cause commune. La plus apparente est évidemment un besoin général de *révolte*, né d'un mécontentement universel (justifié ou non). Mais pourquoi cette révolte prend-elle partout les mêmes formes, et souvent les plus absurdes ou les plus basses ? C'est ici qu'il faut bien recourir à l'hypothèse d'un centre d'influence d'où émanent les mots d'ordre. Cette source unique est peut-être de nature politique. Elle pourrait être aussi de nature purement spirituelle. Je crois de plus en plus qu'il existe dans l'invisible un *Parti de la Subversion*, agissant dans tous les domaines, parfois par les détours les plus imprévus (pédagogie, arts, etc.). Il importe peu que ce parti soit animé par des hommes ou par le diable en personne. Dans les deux cas, son activité est également mystérieuse et également efficace : elle vise à tout ébranler, à tout *dérégler*, à tout démoraliser. Nous la

[1] Dans son étude de l'œuvre des Van Eyck, Curvers montre comment, selon lui, la « division » (le schisme, en l'occurrence) et la révolution sont étroitement liées. Il relève cette phrase de l'historien Pirenne : « Le schisme venait ainsi en aide aux révolutionnaires » (*op. cit.*, p. 25) et se demande si ce ne sont pas « plutôt les dissensions religieuses [qui] sont la véritable origine et le ressort des conflits politiques » (*ibidem*). Voici peut-être résumée la vision du monde de Curvers dans les années 1960 (et au-delà) ; il en trouve une confirmation dans *La Vierge d'Autun* comme dans *La Nuit des rois*, chez les Van Eyck comme chez Shakespeare et il n'est pas interdit de penser que cette vision du monde est, sinon née, du moins confortée à l'occasion de la traduction, en 1944 (date charnière, décidément), du *Traité de la paix*. Guibert de Tournai rédige d'ailleurs son *Tractatus*, et cela ne manque pas d'être relevé par le traducteur, sur fonds de divisions, de disputes entre communautés monacales.

> voyons triompher dans les faits. Non seulement tout ce qui est sot et méchant est aujourd'hui assuré de succès, mais tout ce qui pourrait s'opposer à la victoire du mal semble frappé d'impuissance et condamné à périr, ou du moins à végéter (par suite de la fameuse « stanchezza dei buoni » dont parlait Pie XII[1], étrange maladie épidémique qu'on n'a pas assez étudiée).
>
> Moi-même, je me demande si l'incapacité de travail dont je souffre, l'inutilité de mes efforts et l'insignifiance de leurs résultats ne viennent pas de ce que je lutte contre un courant trop fort pour moi. La langue que j'écris, les choses que je pense, ma manière de penser et le fait même d'essayer de penser ne sont pas de l'époque[2].

Subversion dont la pièce de Shakespeare donne, après fouille archéologique il est vrai, une parfaite illustration, puisqu'elle met en scène un « carnaval » dont Curvers montre, dans le résumé qu'il consacre à l'histoire de l'épiphanie, qu'il n'est qu'un détournement d'une fête chrétienne. S'il y a de l'humaniste dans le traducteur, il y a, avant tout peut-être, un chrétien attaché au message originel de Christ, à sa *vérité*. Ainsi, aux yeux de Curvers, le « siècle de la Renaissance » a commis le « contresens flagrant » qui consiste à vouloir « régénérer l'humanité *non plus comme l'entendait le Christ*, mais très naturellement par la découverte, l'étude et l'imitation de l'antique[3] ». Conception qui conduit tout droit, paganisation suprême, à vénérer Bacchus « dans la cathédrale même de Sens » (*ibidem*). Et, comme souvent, l'auteur ne manque pas de pointer la faiblesse de l'institution[4], en l'occurrence, le « clergé local », lequel est, face à la subversion, « désarmé » ou – pire ! – « complaisant aux idées nouvelles » (*ibidem*). Curvers ajoute par parenthèses : « comme aujourd'hui à la 'culture' moderne » (*ibidem*). Faiblesse d'autant plus impardonnable qu'elle est la cause première de la division entre les hommes et, partant, de toute guerre : « C'est quand l'autorité spirituelle se dérobe et cesse de remplir sa mission que les hommes sont dans l'occasion prochaine, presque dans la nécessité de s'inventer autant de sagesses nouvelles et particulières qu'il y a de divisions entre eux : une sagesse pour une église et une pour une autre, une sagesse pour le prince et une pour le peuple, une pour chaque nation et une pour la nation voisine, une pour le riche et une pour le pauvre[5] ». Alors que seule la vérité du Christ assure

[1] Un thème déjà présent dans *Tempo di Roma* : « Le Saint-Père a prononcé une parole profonde […], quand il a dit que la fatigue des gens de bien est le plus grand danger d'aujourd'hui […] » (*op. cit.*, p. 305).

[2] *Journal*, *op. cit.*, p. 479. Nous soulignons (les thèmes que le traducteur retrouve dans *La Nuit des rois*).

[3] *Épiphanie*, p. 103. Nous soulignons.

[4] Renart peut être perçu comme le pourfendeur ironique des institutions qui reposent sur le mensonge, l'hypocrisie.

[5] *Les Van Eyck*, *op. cit.*, p. 83. Curvers n'a jamais manqué de railler, voire de stigmatiser les faiblesses, les compromissions et, *in fine*, la subversion à l'œuvre au sein même de l'insti-

l'union et donc la paix entre les hommes : c'est l'idée centrale du *Traité de la paix*.

Si la traduction de *La Nuit des rois* conforte un constat de décadence[1] qui sied à la société contemporaine, la comédie shakespearienne renferme encore une morale que le traducteur estime sans doute nécessaire de transmettre à ses contemporains (tout comme, en 1944, il est vital de transmettre le message de Guibert de Tournai) : « à condition que vous lui restiez fidèle, la vérité vous délivrera, c'est parole d'Évangile[2] ». Elle nous délivre, comme l'écrit Curvers dans *Les Van Eyck*, de l'idée que « nous ne sommes pas victimes de l'illusion de vivre, que la création et l'histoire du monde […] ont un sens […], que tout ne conspire pas à nous induire fatalement en erreur » (*idem*, p. 92). Curvers fait sienne la morale shakespearienne, morale qui donne d'ailleurs son titre à une nouvelle, *La vérité vous délivrera*[3]. Dans son « prologue » à *Les Van Eyck*, Malou Garant rappelle que cette nouvelle a été écrite pendant la guerre, ce qui assure un point de continuité entre la traduction du *Traité de la paix* et celle de *La Nuit des rois*. Continuité qui inscrit *de facto*, comme on a essayé de le montrer, les traductions dans le plan plus vaste de l'œuvre entière et qui fait d'Alexis Curvers, non pas un traducteur à proprement parler, mais un écrivain humaniste qui utilise, comme une des

tution catholique (dans les années 1930, déjà, dans le débat sur la guerre civile espagnole). Les raisons peuvent être diverses, mais convergent vers un même reproche : l'infidélité à la parole du Christ. Ce sont par exemple, dans *Les Van Eyck*, deux papes (Benoît XIII et Grégoire XII) dont l'action n'est guidée que par un intérêt politique, temporel (« chacun des deux papes bénissait le parti dont il attendait quelque suffrage » ; *op. cit.*, p. 29). Ce que Curvers attend de l'institution, c'est ce que dit Paul VI à propos de Pie XII et que l'essayiste-polémiste cite à la page 125 de sa défense du *pape outragé* : « *à l'exemple de Celui qu'il représente ici-bas*, le Pape ne désire rien tant que le bien véritable de tous les hommes » (*op. cit.*, nous soulignons).

[1] Ce constat est-il neuf, dans l'œuvre de Curvers ? Non, il est en germe dans un article de 1928 (« Essai sur le culte des morts chez les Romains », dans *Les Cahiers mosans*, n° 33, janvier 1928, pp. 627-630) où Curvers affirme tout d'abord que « le culte qu'une civilisation rend aux morts » est un bon « critère » pour « juger cette civilisation » (p. 627). La juger et « établir son niveau spirituel » : « notre époque n'est pas en avance », car il n'y a pas beaucoup de grandeur à enfouir hâtivement les morts » (*ibidem*). Curvers y voit une « perte du sens religieux » et surtout « une *décadence* de l'esprit dans un matérialisme de plus en plus grossier » (*ibidem*, nous soulignons).

[2] *Épiphanie*, p. 130. On peut voir dans cet attachement à la parole du Christ, un nouveau trait humaniste : les humanistes de la Renaissance pensaient en effet que « l'attachement à la lettre de la Tradition ou au ritualisme faisait perdre de vue l'esprit de l'Évangile » (cf. Margolin, in *Dictionnaire, op. cit.* p. 363). Rappelons avec Catherine Gravet qu'à partir de 1964 Curvers collabore à la revue *Itinéraires*, dont l'un des objectifs est « d'atteindre la vérité » (*Journal, op. cit.*, p. 13).

[3] Cette nouvelle a été éditée par Catherine Gravet à Bruxelles, chez Émile Van Balberghe, en 2005.

cordes de l'arc, la traduction à d'autres fins qu'elle-même[1]. Continuité qui permet encore de ne pas trop vite séparer, comme on aurait tendance à le faire[2], l'écrivain progressiste des années 1930 du polémiste qui collabore à la très catholique revue *Itinéraires* dans les années 1960 : en 1944 déjà Curvers admire en Guibert de Tournai « un esprit poli, modéré, qui demande au ciel de servir de modèle à la terre, à celle-ci de ne pas trop s'écarter de l'exemple que celui-là donne » (*TP*, p. 11). C'est l'esprit « poli, modéré » contre l'esprit de révolution ; c'est la fidélité (aux Évangiles) contre la subversion (elle consiste bien, selon Curvers, à « s'écarter[3] » de Dieu, de « l'exemple » que « donne » le « ciel »).

En somme, la morale qui se dégage de *La Nuit des rois* couronne à propos l'ensemble de l'œuvre de traduction d'Alexis Curvers. Il faut encore signaler la parution, en 1982, d'une traduction (du latin) – mince plaquette pour bibliophiles – sans annotation ni commentaire : celle de deux lettres d'André Vésale (à Liège, aux Éditions nationales) dont on relèvera qu'elles sont écrites dans un contexte de guerre religieuse (entre catholiques et protestants). Curvers continue donc d'explorer, avec cette traduction, le thème de la subversion. Sans doute a-t-il été sensible à la description que fait Vésale des conséquences de cette subversion : « Mais combien triste est devenu l'aspect de cette ville, voilà qui est difficile à décrire. J'ai vu parfois des cités prises d'assaut, et d'autres qui se livrèrent elles-mêmes à l'ennemi. Cependant ici, plus encore que dans ces villes malheureuses, on eut à pleurer et à se lamenter sur le sort des femmes, des enfants, et je dirai aussi des hommes » (p. 9). Plus loin, Vésale craint pour ce qu'il appelle « la paix universelle » (p. 10).

Traduire pour partir à la recherche de la vérité en embrassant les domaines de la politique, de la religion et de l'art, parce que « ces trois domaines se conjoignent toujours, plutôt même se confondent, c'est ce qui nous apparaît aujourd'hui plus clairement que jamais[4] ». Traduire pour comprendre le monde ou plutôt, comprendre le « ressort » des « grandes affaires de ce monde », ressort qui n'est « connu que du petit nombre » (*ibidem*). Et s'il faut recourir aux chefs-d'œuvre (peints ou écrits) pour comprendre ce

[1] Bien que l'œuvre traduite vaille déjà, aux yeux du traducteur, pour elle-même, ce dont témoignent les nombreuses traces d'admiration, de plaisir qui émaillent « introductions » et autres « postfaces » et qui ne peuvent émaner que d'un esthète.

[2] Dans sa « lecture » d'*Entre deux anges*, Christian Libens parle de « l'image caricaturale que d'aucuns [peuvent] avoir du romancier » (*op. cit.*, p. 259).

[3] Malou Garant affirme justement que la subversion, selon Curvers, réside dans « tout changement, arrangement, progrès [qui] pourrait nous détourner de Dieu » (cf. *Les Van Eyck*, *op. cit.*, p. 8).

[4] *Les Van Eyck*, *op.cit.*, p. 28.

ressort, ce n'est pas seulement parce qu'on ne peut guère se fier à la manière dont s'écrit l'histoire, c'est aussi et surtout parce que « les poëtes, comme les peintres et tous les vrais artistes, co-héritiers des sages et des prophètes, savent des choses qu'ils n'ont guère eu besoin d'apprendre et que sans doute ils se transmettent par communication directe *à travers le temps et l'espace* » (*idem*, p. 169). L'examen des traductions esquisse le portrait d'un écrivain en humaniste. Humaniste, dans la mesure où le terme *humanitas* « exprime l'idée que l'homme se fait de lui-même dans son plus grand accomplissement intellectuel, moral, religieux[1] ». Traduisant, Curvers a cherché cet accomplissement, pour lui-même, pour l'homme et pour la société[2]. De là, peut-être, le pessimisme, mais plus nuancé qu'il y paraît[3], d'un homme qui se fait l'observateur d'une décadence. Humaniste, donc, par la *pratique* de la traduction d'œuvres anciennes, mais, surtout, humaniste dans le fond, humaniste total, si l'on peut dire, préoccupé par la question de la perfection humaine. N'est-ce pas là le sens de sa quête de la vérité ? N'a-t-il pas cherché la vérité de l'homme ? Il a, en tout cas, tenté de dénoncer ce qui, à ses yeux, fait régresser l'homme sur le chemin de son humanité, reprenant un thème tout mirandolien. Dans cette entreprise, la dénonciation du faux, par exemple, du mensonge, dans le langage notamment. Par quoi Curvers rejoint encore les humanistes de la Renaissance, qui ont été sensibles aux questions de style et plus généralement de langue. Il rejoint même Bossuet, lequel,

> dans l'une de ses lettres, […] se plaint de son inattention [celle du Dauphin], et […] lui dit : vous violez les règles de la grammaire dans vos compositions, mais nous blâmons moins la faute que le manque d'attention. Vous confondez aujourd'hui l'ordre des paroles, demain ce sera l'ordre des choses. Car en parlant contre les lois de la grammaire, vous mépriserez celles de la raison.
>
> Une langue tenue, une langue retenue, ce n'est pas l'appauvrir : c'est la gouverner pour bien gouverner. Qui la néglige, néglige sa pensée. Approximatif dans le traitement des phrases, approximatif dans le traitement des affaires.
>
> Un bon roi maîtrise son langage[4].

Ce lien entre langage et pensée, pensée et politique, Curvers n'a jamais cessé de l'affirmer. En 1941, par exemple, il constate que « l'incorrec-

[1] Cf. Margolin, dans *Dictionnaire, op. cit.*, p. 361.

[2] On rejoint là la conception que Budé se faisait de la philologie : non pas seulement de l'édition de textes, mais un « instrument de culture générale, propre à rendre l'humanité plus noble, plus accomplie » (cf. Roose, *ibidem*).

[3] Est-il foncièrement pessimiste, celui qui se réjouit du goût affiché par de jeunes gens pour les auteurs anciens et salue « avec joie les prémices d'une nouvelle *Renaissance* » (Cf. « Alexis Curvers honoré par sa ville natale », dans *La Vie wallonne*, t. 56, 1982, p. 140 ; nous soulignons) ?

[4] Cf. J.-M. Delacomptée, *Langue morte. Bossuet*. Paris, Gallimard, « L'Un et l'Autre », 2009, p. 146.

tion du langage, le relâchement du style marquent toujours un gauchissement de la pensée[1] ». Et, en 1944, il s'intéresse à Thucydide, lequel « parlant de la guerre civile des Corcyréens, qui préluda aux divisions intestines des autres cités grecques, […] fait ces remarques : […] ils changèrent à leur fantaisie le rapport traditionnel des mots aux réalités » (*idem*, p. 317). Ce thème de la corruption du langage (le mensonge) est articulé à celui de la « division », de la « guerre civile », articulation qui est au cœur de *La Nuit des rois*[2]. Le 24 septembre 1944, le même lien est encore plus nettement exprimé : « Relâchement de tous les principes dans le langage, dans la tenue, dans l'art, dans la pensée, dans la politique » (*idem*, p. 370). À la fin de sa vie, Curvers estimait encore qu'« on ne peut malmener la grammaire sans fausser la pensée[3] ». Le rapport au langage déterminerait le rapport à la vérité et le rapport à la vérité conditionnerait l'état d'une civilisation[4] : irons-nous jusqu'à voir, dans les traductions de Curvers, une tentative désespérée (et humaniste) de la sauver[5] ? En tout cas, elles participent de la volonté d'intervention de l'écrivain sur le monde. Curvers aurait peut-être souhaité, comme Bossuet avec le Dauphin, pouvoir chapitrer le monde politique. Nombre d'humanistes furent au service de souverains, souverains sur les décisions politiques desquels ils ont souvent « essayé d'exercer une influence salutaire[6] ».

Qu'Alexis Curvers ne se soit pas contenté de suivre sa pente dilettante en traduisant, qu'il ait, par ses traductions mêmes, tenté de *peser* sur le monde, contribue encore à en faire un écrivain humaniste, tant « l'érudition humaniste est ancrée dans la réalité politique et sociale de l'époque » (Roose, *ibidem*). Ancré dans la réalité, l'humanisme peut aussi se définir comme « un mouvement de libération de l'homme par la *redécouverte des valeurs morales et intellectuelles* encloses dans la littérature gréco-latine et leur *adaptation à des besoins nouveaux*[7] ». Il y a bien, les traductions le montrent, du moraliste chez Curvers et un besoin très clair d'actualisation des œuvres qu'il traduit. Besoin ancien puisqu'il écrit dès 1928, à propos de

[1] *Journal*, *op. cit.*, p. 223.

[2] Et relevons en passant que, comme à son habitude, Curvers préfère comprendre *ce qui se passe* en lisant un historien grec du Ve siècle av. J.-C. plutôt que de se fier aux médias de son temps.

[3] Cf. « Alexis Curvers honoré par sa ville natale », art. cité, *ibidem*.

[4] Dans *Le Monastère des Deux-Saints-Jean*, on peut lire que l'Occident est « subverti au point d'avoir oublié l'origine de ses pensées actuelles » (*op. cit.*, pp. 55-56).

[5] Toujours est-il que, dans son *Journal*, en 1960, Curvers se désole de « l'inutilité de [ses] efforts » et de « l'insignifiance de leurs résultats » (*op. cit.*, p. 479). C'est donc qu'il espère que son travail ait quelque influence.

[6] Cf. Margolin, dans *Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 364.

[7] Cf. Margolin, *Id.*., *op. cit.*, p. 362. Nous soulignons.

la poésie funéraire, qu'elle doit rester « utile et vivante », que « la tradition n'est pas retour en arrière » et que « l'important est que le sens moral et esthétique dont les vivants ont témoigné depuis des siècles immémoriaux, en tout ce qui touchait à la mort, se développe et subsiste[1] ». Il ne fait rien d'autre que réaliser ce souhait de perpétuation quand il relève que les cibles du satiriste Renart sont semblables à celles de notre époque, quand il fait entendre le message de paix de Guibert de Tournai ou quand il voit dans *La Nuit des rois* une fable sur la décadence de son époque.

Humaniste, oui, et humaniste étrange qui, en plein XXe siècle, à une époque où l'humanisme est mis à toutes les sauces (existentialiste, marxiste, athéiste…), en fait un usage très XVIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Traductions d'Alexis Curvers

– *Le Roman de Renart*. Traduction nouvelle par Alexis Curvers ornée de soixante-huit gravures sur bois par Victor Stuyvaert. Liège, Éditions du Balancier, 1930. [Préface datée du 4 janvier 1930 (Amberloup), pp. 9-12.]
– *Guibert de Tournai et le Traité de la paix*. Bruxelles, Office de Publicité, « Collection nationale », 4e série, n° 44, 1944.
– Vésale (André), *Lettres.* Liège, Éditions nationales, avril 1982.
– Shakespeare (William), *La Nuit des rois*. En collaboration avec André Fiévet. Avec une postface d'Alexis Curvers, *Épiphanie, révoltes et carnaval.* Arles, Actes Sud, « Papiers », 1990.

Romans d'Alexis Curvers

– Curvers (Alexis) et Sarrazin (Jean), *Bourg-le-Rond*. Paris, Gallimard, 1937.
– *Printemps chez des ombres*. Paris, Gallimard, 1939. Réédition : Préface de Marie Delcourt. Lecture de Françoise Tilkin. Bruxelles, Labor, « Espace Nord », n° 40, 1987.
– *Tempo di Roma*. Paris, Robert Laffont, 1957. Réédition : Avec des dessins inédits d'Ingres. Lausanne, La Guilde du livre, 1958 ; Arles, Actes Sud ; [Bruxelles], Labor, et [Lausanne], L'Aire, « Babel », n° 27, 1991 ; Préface de Jacques Peuchmaurd. Lecture de Véronique Jago-Antoine. Bruxelles, Labor, « Espace Nord », n° 129, 1998 (réédition : 2012).

[1] « Essai sur le culte des morts chez les Romains », dans *Les Cahiers mosans*, n° 33, janvier 1928, pp. 627-628.

– *Le Monastère des deux saints Jean*. Récit. Arles, Actes Sud, 1988. Rééditions : *idem*, 1998. Avec une introduction de Pierre Somville ; *idem*, « Un endroit où aller », 2006.
– *Le Monastère des Deux-Saints-Jean* suivi de *Entre deux anges*. Bruxelles, Luc Pire, « Espace Nord », 2008.

Quelques nouvelles et essais

– « De l'objection de conscience », dans *État de la question*, 16e année, n° 6, juin 1933, pp. 641-664.
– *Petit dialogue pour illustrer les conditions de la vie littéraire en Belgique*. Lecture de Catherine Gravet. Avec une aquarelle de René Lambert. Bruxelles, Le Veilleur de nuit, 2005.
– *La Famille Passager*. Études et contes. Bruxelles, Éditions Libris, « Le Balancier », 1942 (achevé d'imprimer : 25 février 1943).
– « Contre le jargon », dans *Empreintes*, n° 6, décembre 1949 – janvier 1950, pp. 21-29.
– *Entre deux anges. Chroniques.* Bruxelles, Le Rond-Point, 1955.
– « Sur la réforme de l'orthographe et la pédagogie nouvelle. Réflexions d'un observateur », dans *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique* et *Bulletin de l'Association des Classiques de l'Université de Liège*, 1954.
– *Mercredi des cendres*. Bruxelles, Le Rond-point ; Paris, La Nef, 1956.
– *En marge de « Tempo di Roma »*. Liège, Éditions Dynamo, « Brimborions », n° 55, 1958.
– « Mercredi des cendres », dans *Vingt nouvelles belges* (Carlo de Mey, édit.). Verviers, Éditions Gérard & C°, Marabout, « Melior », 1958, pp. 66-73.
– « Gardez-vous des faux prophètes », dans *Face au prophétisme de Teilhard de Chardin.* Bruxelles, Charles Dessart, « Cahiers de *Refaire* », 1963, pp. 42-72.
– *Pie XII, le pape outragé.* Paris, Robert Laffont, 1964.
– *Idem*. 2e édition revue et corrigée, augmentée d'une postface *Bonne nuit, très saint Père… Petite histoire anecdotique de ce livre*. Bouère, Éditions Dominique Martin Morin, 1988.
– « Jean », dans *Prénoms*. Pré-textes par André Fraigneau. Paris, Plon, 1967, pp. 131-189.
– « La Théologie secrète de la prétendue "Adoration de l'Agneau" », dans *Approches de l'Art*. Mélanges d'esthétique et de sciences de l'art offerts à Arsène Soreil. Bruxelles, Renaissance du Livre, 1973, pp. 227-247.

– « Une clef architecturale de "L'Agneau mystique" des frères van Eyck », dans *Il était douze fois Liège*. Liège, Pierre Mardaga, 1980 (réédition 1987).
– *Le Ruban chinois*. Suivi de *La vérité vous délivrera*. Textes présentés et édités par Catherine Gravet. Bruxelles, Émile Van Balberghe Libraire, « Documenta et opuscula », n° 30, 2005.
– *Les Van Eyck. Maîtres constructeurs du Temple de la Sagesse à Liège*. Chapitres inédits présentés par A.M. Garant. Liège, Céfal, 2009.
– *Journal (1924-1961)*. Édité par Catherine Gravet. Metz, Université Paul Verlaine-Metz, Centre de recherche « Écritures », 2010.

À propos d'Alexis Curvers.

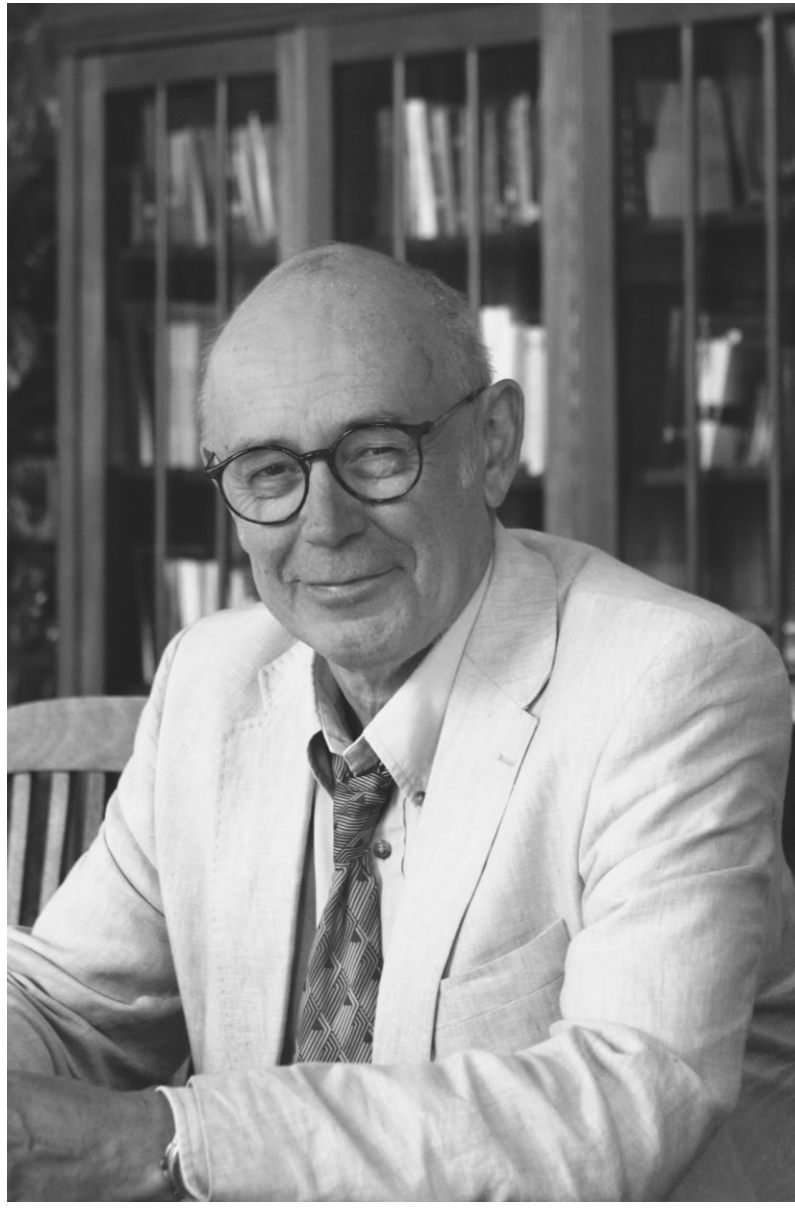
– *Ouvertures*, numéro spécial, *Alexis Curvers. L'homme et l'œuvre* (Jean-Calude Bologne édit.), Liège, 1981.
– « Alexis Curvers honoré par sa ville natale », dans *La Vie wallonne*, t. 56, 2e trimestre 1982, n° 378, pp. 136-140.
– Gravet (Catherine), « La Collaboration d'Alexis Curvers aux journaux et revues. "Les Cahiers mosans" (1924-1934) », dans *Le Livre & l'Estampe*, t. 50, n° 162, 2004, pp. 113-155.
– Gravet (Catherine), « La Collaboration d'Alexis Curvers aux journaux et revues. La "Luxemburger Zeitung" (1922-1940) », dans *Galerie*, 22e année, n° 3, 2004, pp. 411-448.
– Gravet (Catherine), « La Collaboration d'Alexis Curvers aux journaux et revues. "Le Clampin" (1920-1921), "Le Quartier latin" (1920 et 1927-1928) et "Le Vaillant" (1925-1926) », dans *Le Livre & l'Estampe*, t. 51, n° 163, 2005, pp. 63-107.
– Gravet (Catherine), « De la collaboration d'Alexis Curvers aux journaux et revues. Quelques revues de l'après-guerre », dans *Le Livre & l'Estampe*, t. 51, n° 164, 2005, pp. 95-138.
– Gravet (Catherine), « Passions et Compassion », dans *La Revue générale*, 141e année, n° 10 (*Tempo Alexis Curvers*), octobre 2006, pp. 11-22.
– « *Tempo di Roma* ». Actes du colloque organisé à l'Academia Belgica du 17 au 19 septembre 2007 à l'occasion du cinquantenaire du roman d'Alexis Curvers, présentés et édités par Catherine Gravet, *Cahiers internationaux de symbolisme*, numéro spécial, 2008, 265 p.

Généralités

– Delacomptée (Jean-Michel), *Langue morte. Bossuet.* Paris, Gallimard, « L'Un et l'Autre », 2009.

– Delcourt (Marie), *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*. Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1925.
– Jeanneret (Michel), « La Glose, le Commentaire, l'Essai à la Renaissance », dans *Histoire de la France littéraire.* Paris, P.U.F., « Quadrige », 2006, t. 1.
– Margolin (Jean-Claude), article « Humanisme », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, 1997.
– Margolin (Jean-Claude), *Anthologie des humanistes européens à la Renaissance*. Paris, Gallimard, « Folio Classique», 2007.
– Roose (Alexander), article « Humanisme », dans *Dictionnaire du littéraire*. Paris, P.U.F., « Quadrige », 2002, pp. 284-285.
– Zink (Michel), *Littérature française du Moyen Âge*. Paris, P.U.F., « Premier Cycle », 1992.

JACQUES DE DECKER



© Photo Jean-Luc Lossignol.

Thilde BARBONI
Université de Mons

JACQUES DE DECKER EN APESANTEUR LINGUISTIQUE. LE THÉÂTRE DANS LA PLUME, LA SCÈNE DANS LES YEUX

Jacques De Decker est né en 1945 à Bruxelles dans un milieu bilingue maniant avec gourmandise et générosité le mélange des langues, jonglant avec les sens multiples de certains mots, jouant de leur polysémie pour provoquer l'amusement ou l'étonnement. Il a grandi dans une famille d'artiste – son père Luc De Decker était peintre – bilingue ou plutôt trilingue, dans la mesure où le bruxellois constituait, à l'époque de cette enfance à Schaerbeek, rue de l'Est, un dialecte, une langue à part entière, un idiome pittoresque, coloré et ludique, lieu d'expression des jeux de mots familiaux.

Dans quelle langue s'est-il d'abord exprimé ? Il raconte que, tout petit, avant d'aller à l'école, il disait en flamand : « Ik wil niet naar school gaan… » Sa grand-mère l'a initié aux jeux de mots, aux tournures typiquement dialectales dans lesquelles les mots en français sont mélangés à des mots en flamand, parfois traduits littéralement, ou combinés sous forme de chiasmes dans le but de provoquer un effet comique.

La langue officielle de la famille n'en était pas moins le français. Il était de bon ton parmi les Flamands « montés » à Bruxelles de d'abord s'exprimer en français correct mais le flamand restait enraciné dans l'histoire familiale. Ce qui est probablement déterminant dans le rapport à la langue, aux langues, que Jacques De Decker entretient, c'est le fait que passer d'une langue à l'autre, était un exercice naturel, ne posant aucun problème, débouchant sur des découvertes linguistiques stimulantes, ouvrant des perspectives enrichissantes, divertissantes.

Lieu d'exploration de l'autre, de soi, de la culture de l'autre et de sa propre culture, ce carrefour linguistique où l'on peut changer de personnalité à l'envi selon la langue adoptée a probablement aiguillé Jacques De Decker vers une forme de représentation particulière de la réalité, une sorte de simulation de réalité contrôlée qu'est le théâtre. Héritier du simulacre, de l'étape

de la construction de l'imaginaire qui correspond à l'expression du « comme si », le théâtre permet de regarder l'autre agir et parler dans une culture différente de la sienne. Au surplus, le théâtre demande des répétitions au cours desquelles le texte est mis à l'épreuve, mis en bouche par les comédiens.

Sur un plan psychologique, on pourrait se demander d'où vient cette boulimie théâtrale, cette soif de voir et de revoir des œuvres (Jacques De Decker a, pendant de longues années été critique théâtral pour le journal *Le Soir*), ce désir de prendre des textes-sources à bras le corps, de les adapter dans une langue cible pour les livrer au travail de la mise en scène et de l'interprétation. Peut-être y a-t-il là un désir sous-jacent de revivre des sensations éprouvées lors de l'enfance ? Jacques De Decker, petit garçon, avait été initié à l'ivresse du passage d'une langue à l'autre ainsi qu'à la répétition jusqu'à l'aboutissement d'un travail artistique. Le petit Jacques prenait plaisir à observer les modèles, parfois célèbres, qui venaient se faire peindre par son père, des Belges parlant parfois le flamand, parfois le français, posant tels des personnages figés et pourtant si vivants lorsqu'ils sortaient de l'atelier de l'artiste. On peut se demander si assister à des répétitions d'une pièce, à des représentations théâtrales n'est pas une manière de « revivre » ces moments de l'enfance où le petit garçon, fasciné, regardait son père peindre, à la faveur de séances de poses répétées jusqu'à l'aboutissement de l'œuvre, du portrait.

Jacques De Decker est avant tout un Bruxellois, un de ces Bruxellois polyglottes qui, dès le plus jeune âge, a découvert la jouissance de pouvoir passer d'une langue à l'autre avec aisance au point parfois d'oublier dans quelle langue on s'exprime. C'est donc tout naturellement qu'il a étudié la philologie germanique pour renforcer des connaissances qui « sédimentaient » déjà en lui et ne demandaient qu'à être formalisées. Philologue germaniste diplômé de l'Université libre de Bruxelles (ULB), critique littéraire, romancier, nouvelliste, dramaturge, traducteur, Jacques De Decker a enseigné de 1969 à 1979 la traduction à l'École d'Interprètes internationaux de l'Université de Mons avant d'être nommé rédacteur en chef des pages culturelles du journal *Le Soir* en 1985.

Il est, depuis 2002, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique. On se doit de souligner une intense activité de critique littéraire et théâtral qui a donné lieu à des centaines d'articles publiés dans des quotidiens et des publications diverses. Il est régulièrement invité à la radio, à la télévision, pour parler des ouvrages qui lui tiennent particulièrement à cœur. Il est pratiquement impossible de faire une liste exhaustive de ses contributions à la critique littéraire et théâtrale. Récemment encore, dans ses chroniques intitulées « La Marge de Jacques De

Decker », il s'initie à un nouveau média : le podcasting. Véritable « work in progress » au sens warholien du terme, l'œuvre critique de Jacques De Decker, animée d'une générosité exemplaire envers le monde des lettres en particulier et de la pensée en général, est d'une ampleur, d'une diversité étonnantes.

Et la traduction dans tout cela ? Jacques De Decker occupe une place à part dans cet univers de passeurs de culture. S'il est philologue de formation, il est avant toutes choses un homme de théâtre. À dix-huit ans, il fonde, à Bruxelles, avec Albert-André Lheureux le Théâtre de l'Esprit frappeur. Il y joue le rôle de Monsieur Martin dans *La Cantatrice chauve* d'Ionesco. Son mémoire de fin d'études en philologie germanique, il le consacre au théâtre d'Hugo Claus (*Over Claus toneel*). Il n'a jamais cessé d'entretenir des liens très étroits avec la scène théâtrale belge, de traduire, d'adapter des pièces d'une difficulté rare. Shakespeare, Goethe, Wedekind, Marlowe, Schnitzler, Brecht, Strindberg, Ibsen, Dürrenmatt, etc., ces classiques du répertoire théâtral ont fait l'objet de traductions-adaptations remarquables saluées par la critique, par les spécialistes et plébiscitées, ce qui est plus rare, par les professionnels du monde théâtral. Plus de soixante auteurs ont été traduits par Jacques De Decker, il a plus de quatre-vingt « adaptations » à son actif pour pratiquement tous les théâtres belges avec une préférence pour le Théâtre des Martyrs où il entretient une amitié-collaboration remarquable avec le metteur en scène Daniel Scahaise pour qui il a traduit principalement Shakespeare (*Hamlet*, *Richard III*, etc.) mais aussi Tchékhov (*La Cerisaie*, entre autres).

Déjà auteur d'une monographie sur le théâtre d'Hugo Claus, il en a publié une autre sur Ibsen et une biographie de Wagner. Il ne cesse d'explorer l'univers d'auteurs réputés difficiles tant sur le plan linguistique que sur le plan des références historiques, sociologiques et critiques.

Jacques De Decker ne s'est pas limité à des auteurs classiques. Il a adapté des pièces modernes, souvent drôles, impertinentes (Tom Stoppard, Botho Strauss, Peter Shaffer, Michael Frayn, Peter Ustinov, Woody Allen, etc.). Il est également l'auteur de pièces jouées en Belgique et à l'étranger (*Jeu d'intérieur*, *Épiphanie*, *Le Magnolia*, etc.) Passionné par la scène, il a travaillé sur des livrets d'opéra pour le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. Nombre de ses propres écrits, romans et pièces de théâtre ont été traduits et édités ou représentés à l'étranger. Auteur traduit, traducteur lui-même, critique littéraire et linguiste, son approche théorique et pragmatique du monde de la traduction et des traducteurs a toujours été un lieu de réflexion et d'expériences variées explorant sans aucun préjugé l'art et les expressions de l'art.

C'est ainsi que son travail de traduction, d'adaptation, il l'a toujours envisagé en collaboration étroite avec les acteurs du théâtre (metteurs en scène, comédiens, décorateurs, dramaturges). Travaillant aux côtés de metteurs en scène, modifiant certaines répliques lorsque c'était nécessaire, il a fait de la traduction-adaptation théâtrale un lieu d'expérimentation langagière au service de la scène et de ses exigences particulières. Il ne traduit que du théâtre et le revendique, car :

> […] c'est un registre dans lequel l'autonomie du texte d'arrivée est particulièrement souhaitée, les interprètes de cette version ayant droit à un texte aussi stimulant que ceux qui ont joué l'original. Il est donc normal que l'on s'encombre d'un minimum de scories du texte de départ : elles ne pourraient que parasiter la communications théâtrale, qui a cette double particularité d'être immédiate et collective. (De Decker, « L'Hypothèse de l'apesanteur linguistique », dans *Translatio in fabula*. Bruxelles, 2010.)

Travaillant toujours à la frontière entre les langues, entre les cultures, en un lieu difficile à définir, il s'est penché sur l'ivresse éprouvée par le traducteur en développant « l'hypothèse d'apesanteur linguistique ».

> Ce moment, pour le traducteur, c'est celui où l'on n'est plus confronté qu'à la teneur du texte qu'il traduit, dépouillée de sa première enveloppe langagière, et non encore pourvue de celle qu'il va devoir lui faire endosser. (*Idem.*)

Jacques De Decker parle de « vertige » à ce stade de l'opération, d'un espace défini comme un « no language land », d'une sorte de « lévitation ».

> Et l'ivresse que procure cette lévitation est telle qu'elle porte à se confronter à des ouvrages de plus en plus risqués, réputés intraduisibles. De ces textes qui font craindre que l'on ne retrouvera plus la terre ferme d'une langue sur laquelle reprendre pied. Comment décrire cet espace où les messages ne sont que virtuels, conceptuels, en quête de leur problématique mise en mots ? Serait-ce celui du pur signifié ? Certainement pas, puisque le propre du message littéraire est que le fond et la forme y interagissent. (*Idem*.)

L'originalité du travail de traducteur de Jacques De Decker est certes liée au volume de traductions, à la qualité des traductions mais aussi à l'approche critique, traductologique de sa démarche. La singularité de ce traducteur réside dans l'exclusivité qu'il entretient avec la traduction théâtrale. Nous l'avons interrogé à ce propos en octobre 2011 et ses réponses, exclusives, méritent d'être transcrites dans leur intégralité car elles apportent des précisions importantes à propos de la démarche de traducteur de Jacques De Decker mais aussi, et c'est plus rare, à propos de son regard sur son propre travail.

– Pourquoi vous êtes-vous consacré uniquement à la traduction théâtrale ?

La dévotion exclusive au théâtre vient d'une attraction plus vive pour le théâtre que pour la traduction. J'ai été, très jeune, mêlé à la chose théâtrale, au point même d'avoir envisagé d'en faire ma profession. C'est dans le souci d'être plus armé dans l'abord des grands dramaturges que j'admirais – et qui se trouvaient être de langue anglais ou allemande – que j'ai choisi de m'orienter vers la philologie germanique. Très vite, mon plurilinguisme a été repéré dans les milieux théâtraux. Et c'est ainsi qu'on m'a passé une première commande : une sorte de thriller théâtral américain d'un certain Scott Forbes, très oublié aujourd'hui, qui s'appelait *La Nuit des alligators*[1]. Le geste de traduire s'est dès lors immédiatement associé au théâtre, et il ne s'en est jamais distingué depuis.

– Dans quelle mesure votre formation de philologue a-t-elle été importante ou pas dans votre travail ?

Ces études m'ont été extrêmement précieuses, parce que, sous l'influence de professeurs éminents, enseignants à l'Université de Bruxelles, elles m'ont initié à des disciplines qui se sont avérées très utiles dans la pratique. L'analyse textuelle, confinant au « close reading », à laquelle m'a initié Jean Weisgerber[2] m'a appris à « lire » attentivement une pièce avant de m'y attaquer, de la démonter sur le plan dramatique, structurel bien sûr, mais aussi dans son écriture même, ce qui permet de distinguer les langages de chaque personnage, et c'est ce côté polyphonique qui me requiert le plus, je pense, dans la traduction théâtrale. Par ailleurs, je dois à Henri Plard[3] une connaissance approfondie du répertoire allemand, celui que j'ai le plus exploré, des classiques, depuis Goethe ou Kleist, jusqu'aux modernes, au premier rang desquels je citerais bien sûr Botho Strauss.

– Quelle est, selon vous, la spécificité de la traduction théâtrale, de la traduction de textes pour la scène ?

Tout est lié aux conditions premières de la traduction théâtrale. Elle présuppose une appréhension collective et simultanée. Elle ne fait pas l'objet, comme la prose, d'une perception individuelle des lecteurs qui peuvent imprimer à leur prise de connaissance du texte leur rythme propre. Au théâtre, qu'il s'agisse du texte original ou traduit, le public ne peut pas singulariser sa perception. D'où la nécessité de porter une extrême attention à la réception. L'audience à laquelle on s'adresse dispose d'un système de référence différent de celui du public original. Personnellement, il m'importe que le spectateur ne « sente » pas trop la traduction, et surtout que l'acteur ne soit pas trop encombré par elle. Il n'y a pas de raison que sous prétexte que la pièce est écrite dans une langue étrangère il ressente une distance à l'égard de son rôle, due à un idiome qui ne serait pas celui de l'auteur.

[1] Le metteur en scène britannique Peter Collinson porte la pièce à l'écran en 1967.
[2] Une bibliographie de Jean Weisberger (né à Bruxelles en 1924) est disponible sur le site http://www.bon-a-tirer.com/auteurs/weisgerber.html.
[3] Le site de l'ULB http://www.ulb.ac.be/ulbinfo/index0904.html fournit une notice nécrologique de ce Français, professeur de littérature allemande, Henri Plard (1920-2004).

– La traduction d'une œuvre théâtrale est-elle forcément une adaptation ?

Cela présuppose, en effet, une adaptation dont les degrés de distance à l'égard de l'original sont très divers. C'est dans cette possibilité de variation très vaste que se situe la spécificité de la traduction théâtrale, qui explique que je m'y sois consacré de préférence à toute autre.

– Quelle est la place de la « fidélité » dans ce type de travail ?

La fidélité est foncière. Il n'est pas question, à mes yeux, de faire adopter à une pièce un autre propos que l'initial. Il faut seulement qu'il soit tout aussi lisible, malgré et grâce à la traduction. Cela suppose de demeurer dans une marge de variation qui soit strictement délimitée, et toujours justifiée par le scrupule dont je viens de parler. Le déplacement dans une autre langue bouleverse tous les signes en présence : il importe de les disposer de telle manière que le système qui en résultera soit parfaitement équivalent à celui de l'œuvre de départ. Et ce système, dans le cas du théâtre, ne se suffit pas à lui-même : il n'est jamais que le matériau dont la représentation va se servir. Car, dans mon cas, mon but n'a jamais été strictement livresque, d'ailleurs une minorité de mes textes de ce type ont été publiés : tous ont été établis dans le but d'être joués, d'affronter la rampe. D'ailleurs, que j'écrive une pièce de mon cru ou que je transpose celle d'un autre, ce n'est pas une page que j'ai devant les yeux, mais une scène.

– Le travail du traducteur peut-il être comparé au travail du comédien ?

Les deux démarches sont analogues, c'est vrai. L'acteur et l'adaptateur (puisque ce mot, en l'occurrence, est plus idoine que celui de traducteur) sont tous deux des interprètes. C'est l'instrument qui diffère : l'acteur joue de son corps, de sa voix, l'adaptateur ne joue que de sa langue, mais en entendant la voix de l'acteur. Il m'arrive fréquemment d'écrire en connaissant les acteurs qui vont jouer la pièce, de tenir compte de leur diction, de leur phrasé. Comme je pars d'un texte existant, je suis, tout bien considéré, dans une situation similaire à celle du comédien. Pour en avoir quelquefois parlé avec eux, je me sens, au premier contact avec un texte, dans une posture proche de la leur : ce texte va-t-il me convenir, vais-je être à la hauteur des défis qu'il comporte ?

– Quelle est votre langue-source privilégiée?

Je donne, au fil de l'expérience, la préférence à l'allemand. Il me fait l'effet d'être une langue plus fiable que l'anglais, surtout contemporain, qui comporte à mes yeux bien trop de chausse-trapes et d'idiomatismes par rapport auxquels le français me paraît bien pauvre, hors des limites de mes compétences en tout cas. J'aime m'atteler à de grands stylistes comme Kleist, à la véhémence de Wedekind, aux dialogues frémissants de Schnitzler, à la langue à la fois élégante et subtile de Botho Strauss. En regard de l'allemand, les équivalences s'imposent à moi plus aisément. C'est une question de relation affective à la langue, bien sûr : j'ai commencé à l'étudier très jeune, certains de ses auteurs m'ont profondément marqué. Depuis que mes curiosités se sont faites plus philosophiques, je fréquente, pour l'inventivité de leur style d'abord sans doute, assez régulièrement Schopenhauer ou Nietzsche. Leur rapport à la langue me comble, et nous met en demeure de les égaler en français. Vaste programme !

– Le fait d'avoir adapté pour le théâtre des auteurs français (Dumas, Stendhal) a-t-il influencé votre démarche de traducteur ?

Adaptation est un mot fourre-tout. On appelle aussi adaptation des transpositions de textes littéraires non théâtraux à la scène. Les problèmes ne sont pas les mêmes. Ils ne se situent pas au niveau linguistique, en tout cas. Lorsque j'ai travaillé sur *Le Rouge et le Noir* ou *Les Trois Mousquetaires*, j'avais affaire à des auteurs dont le théâtre était la grande aspiration (Stendhal) ou carrément la première spécialité (Dumas) : une bonne partie du travail était déjà faite, au moins de façon potentielle. Mais ce sont des travaux qui m'ont beaucoup appris, pour m'imprégner (j'étais jeune encore) du langage, du rythme de la scène. Lorsqu'on s'est affronté à ce genre de monument, on s'est vraiment brûlé aux tréteaux !

– Né dans une famille bilingue (français-néerlandais), philologue germaniste (néerlandais, anglais, allemand), vous avez traduit des œuvres à partir de ces trois langues mais aussi à partir de langues que vous maîtrisez moins (Tchékhov par exemple). Comment travaillez-vous à partir de ces langues-là ?

Je ne crois pas que l'expérience soit exceptionnelle : la probabilité qu'un traducteur soit issu d'un milieu polyglotte se vérifie très fréquemment. La particularité de mon entourage d'origine, c'est que les langues qui y étaient parlées n'avaient, comme c'est aussi souvent le cas, pas le même statut. À l'époque, dans l'immédiat après-guerre, les Flamands venus vivre à Bruxelles avaient le souci de se franciser, le français bénéficiant d'un prestige plus élevé que le flamand (on ne disait pas couramment « le néerlandais » à ce moment-là), tenu pour la langue du terroir, dont on voulait à toutes forces se dégager. Lorsque je me suis aperçu de cette forme de répudiation, la langue « trahie » en quelque sorte a commencé à m'intriguer, ne fût-ce parce qu'elle me semblait plus essentielle dans mon patrimoine intime que le français. C'est à ce moment que j'ai commencé à lire les auteurs flamands réunis dans la bibliothèque de mon père. La lecture de la nouvelle *De oogst* de Stijn Streuvels a été une véritable révélation. Et j'ai décidé d'approfondir les lettres flamandes, que je considèrerais bientôt comme néerlandaises lorsque les auteurs des Pays-Bas m'intéresseraient à leur tour. Et puis d'autres langues sont venues s'agglomérer, avec lesquelles je me suis familiarisé : l'allemand, l'anglais. La progression devient vite exponentielle. Je me mets à lire l'italien, l'espagnol, le portugais, le roumain, mais ce mince savoir-là demeure passif. Et puis, à la surprise générale, je me risque à adapter des pièces écrites dans des langues que je ne connais pas. Pour Scahaise, j'ai adapté trois fois Tchekhov, sans savoir le russe. C'est que je me sers d'un relais en la personne de Michael Frayn, le meilleur traducteur anglais de Tchekhov (sa version est reprise en Penguin) qui est au surplus un dramaturge de toute première force. Nous nous sommes connus lorsque j'adaptais pour le Théâtre national sa très personnelle version de *Platonov*, et j'ai pu mesurer sa compétence de slavisant. Dans le cas de Strindberg et d'Ibsen, je suis parti de traductions allemandes qu'ils avaient l'un et l'autre pu approuver de leur vivant.

– Quelle est la spécificité de votre approche multidisciplinaire ?

J'ai, c'est vrai, une approche interdisciplinaire. J'ai été un petit peu comédien dans ma jeunesse, et cela me paraît important : il faut l'avoir connu, le corps à corps avec la salle pour savoir la responsabilité que l'on prend lorsqu'on destine un texte à des acteurs. J'ai fait quelques mises en scène, dont celle de ma première pièce au Ri-

deau, *Petit matin*, et cela m'a fait éprouver de l'intérieur qu'une pièce est un texte qui se déploie dans un espace et un temps également convenus. Ces données très matérielles, il faut les avoir bien assimilées. Elles attestent qu'un texte, au théâtre, est avant tout un pré-texte, l'esquisse de quelque chose d'autre, à savoir un spectacle, c'est-à-dire ce que le spectateur va véritablement éprouver, et mettre à l'épreuve de son jugement et de sa sensibilité. Ces multiples expériences, qui ne sont pas des détours ou des esquives, aident à repérer l'exact cadre dans lequel un texte dramatique se situe.

– Quels rapports entretenez-vous avec les théories de la traduction, avec la traductologie ?

Je me suis beaucoup intéressé aux théories de la traduction, et en particulier à un livre essentiel, paru en 1974 je crois, *After Babel* de George Steiner qui me paraît le plus abouti sur la question. À l'époque de sa sortie en anglais, bien avant qu'il ne soit traduit, Claire Lejeune (un des auteurs que j'ai mis en scène) et moi l'avons fait venir en Belgique, dans le cadre du Centre interdisciplinaire d'Études philosophiques de l'Université de Mons (Ciéphum), ce qui m'a permis d'avoir un long entretien public avec lui, qui a été diffusé à la radio et est paru dans la revue *Les Cahiers internationaux de symbolisme*. C'est, à mes yeux, l'essai le plus visionnaire sur le sujet : il distingue, par exemple, comme personne ne l'avait fait avant lui, les quatre temps de la traduction (évaluation, transport, répartition, rééquilibrage). Steiner est un polyglotte foncier. Il ne sait pas, de son propre aveu, dans quelle langue il rêve. Il était l'homme pour écrire ce livre fondateur, auquel tous les analystes venus après lui doivent forcément se référer.

– Après des années de travail dans le domaine de la traduction vous avez développé le concept « d'apesanteur linguistique ».

C'est une idée qui m'est venue dans le cadre d'un colloque aux facultés Saint-Louis, initié par François Ost, auteur lui aussi d'un bel essai sur la traduction[1]. Brusquement, la métaphore m'est venue : l'image du trapéziste qui, ayant lâché le premier trapèze et n'ayant pas encore saisi l'autre, est suspendu dans le vide, sans support autre que son élan. Cet élan, à mes yeux, c'est le signifié pur en quelque sorte, dégagé de ces deux signifiants représentés par les deux trapèzes. Il est certain qu'une distinction aussi nette entre signifié et signifiant est excessive, mais elle rend compte de ce point où le message est dépourvu de formulation, où il s'est débarrassé de son enveloppe initiale et ne s'est pas encore affublé de la nouvelle, pour la raison très simple que le traducteur doit encore la concevoir. Je ne sais pas si cette impression est très répandue, mais je l'ai pour ma part maintes fois éprouvée. Et elle s'accompagne, comme pour l'acrobate, d'une sensation de vertige.

– Traduit-on de « mieux en mieux » ?

C'est une question très délicate. Si l'on poursuit sur sa lancée, si l'on se tient à un même auteur par exemple, il est probable que l'on puisse faire de réels progrès. Mais chaque écrivain étant un univers tellement spécifique – c'est ce qui distingue la traduction littéraire en général de la traduction ordinaire –, les mêmes questions se reposent à chaque fois dans des termes nouveaux. Et puis, les performances ne progres-

[1] François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*. Paris, Fayard, « Ouvertures », 2009. Philosophe et juriste, François Ost est professeur à Genève et vice-recteur des Facultés universitaires Saint-Louis à Bruxelles.

sent pas vraiment avec l'expérience. Les questions se complexifient au contraire. Je me dis parfois que l'on traduit mieux dans l'ignorance des problèmes, j'ai la nostalgie de ces temps insouciants…

– La création est une simulation de réalité contrôlée. La traduction est-elle une « reproduction » de cette simulation de réalité contrôlée ?

C'est, en quelque sorte, une simulation au carré. Il est clair que le traducteur sait où il va, puisque l'auteur le précède. Mais il s'agit pour lui d'être sûr d'adopter le même itinéraire, donc d'avoir identifié la « réalité contrôlée » à laquelle il a affaire. D'où la nécessité de la lecture la plus exacte possible, qui doit précéder tous les processus traductifs. J'ai travaillé à mes débuts avec Jean Sigrid[1] (nous avons signé quelques adaptations ensemble, notamment d'une pièce de Hugo Claus, *Pas de deux*). Il professait qu'il valait mieux travailler à l'aveugle, au fil d'une sorte de lecture « vierge ». Il voulait rester dans le temps de la découverte de l'œuvre. Et cela lui réussissait, mais je n'ai jamais pu me résoudre à adopter la même méthode : j'ai toujours cherché à connaître la pièce à fond avant de m'y attaquer.

– Quels sont vos « maîtres » ?

Jean Sigrid, qui avait une beaucoup plus grande expérience que moi, m'a beaucoup appris. Avant tout sur l'économie du texte théâtral, sur l'importance du non-dit, de la suggestion. Il s'agissait surtout, dans l'adaptation, de ne pas expliciter l'original, de respecter la stratégie de dévoilement de l'auteur. On était en pleine vogue pinterienne à l'époque, et on jouait beaucoup les auteurs anglais, surtout du fait du grand travail de révélation de ce répertoire dont Adrian Brine[2] nous permettait de bénéficier. Tout cela a beaucoup marqué mon travail à mes débuts, dans l'esprit qu'a bien synthétisé Paul Valéry en une formule lapidaire : « entre deux mots, il faut choisir le moindre » (1929). Et Valéry est certainement l'auteur de langue française qui m'a le plus imprégné. C'est peut-être mon maître par excellence, même s'il n'est que secondairement un auteur de théâtre.

– Vous imposez-vous des « impossibilités de traduction »?

On connaît la rumeur : tout serait traduisible, pourvu qu'on ait le temps, le talent et l'énergie nécessaires. J'ai pourtant la faiblesse de penser qu'il y a des textes qui se prêtent plus à l'opération que d'autres. Les plus universels, d'une part, qui résistent à tous les traitements, ce qui caractérise en fin de compte le classique en quelque sorte, et les plus simples aussi, qui se coulent dans tous les moules linguistiques qu'on leur impose. Il y en a de coriaces, par ailleurs. Je me souviens d'avoir participé, à Amsterdam, il y a une trentaine d'années de cela, à un exercice collectif de traduction de *Finnegans Wake* de Joyce : cela tenait de la haute voltige, de la surenchère dans la sophistication et du jeu de fléchettes. Il me semblait, en définitive, que le livre avait découragé d'avance toutes les tentatives, puisqu'il contenait au départ une myriade de

[1] Jean Sigrid (Bruxelles, 1920-1998), journaliste (*La Libre Belgique*), critique théâtral, professeur à l'INSAS et dramaturge, participe au renouveau du théâtre belge d'après-guerre, avec notamment une pièce comme *L'Ange couteau* (1980).

[2] Adrian Brine, acteur, metteur en scène, scénariste, réalisateur britannique, né à Londres en 1936, commence à mettre en scène en Belgique pour le Théâtre de Poche, puis au Rideau de Bruxelles dès 1965. Conseiller artistique au Théâtre national de Belgique sous la direction de Jacques Huisman, il fait découvrir au public belge les jeunes auteurs britanniques.

> langues. Non, je ne cherche pas la prouesse de traduction pour elle-même, mais j'adore, par exemple, travailler sur des textes comiques, qui souvent mettent au défi de la transposition pas toujours évidente. Je me souviens, dans ce registre, de *Jumpers* de Tom Stoppard[1], où les jeux de mots étaient fréquents. Je m'en suis tiré quelquefois avec des tours de passe-passe. Stoppard est venu voir le spectacle (c'était au Rideau, en 1973). Il m'a dit à l'entracte : « Je n'entends pas le français, mais je suis satisfait de votre travail, puisqu'ils ont ri partout où je le souhaitais… » Il ne savait pas à quels écarts j'avais dû avoir recours pour y parvenir. Mais l'important, c'est que l'effet était obtenu. En traduction aussi, la fin justifierait-elle les moyens ?

À l'issue de cet entretien, Jacques De Decker a évoqué sa démarche de pionnier d'exploration du travail du traducteur, ce que l'on appelle aujourd'hui la « traductologie ». Véritable précurseur dans ce domaine, en 1971, il a animé le colloque « Théorie et pratique de la traduction » dans le cadre du dixième anniversaire de la création de l'École d'Interprètes internationaux de l'Université de Mons. Il se réjouissait de l'intérêt naissant porté aux traducteurs :

> Des signes l'attestent de toutes parts. Un mouvement d'intérêt est en train de se développer, qui s'attache à cette activité longtemps considérée comme seconde, partant secondaire, qu'est la traduction. (*Cahiers internationaux de symbolisme*, Mons, 1973.)

Depuis lors, que de chemin parcouru grâce à des traducteurs du talent de Jacques De Decker, un talent mêlé de générosité, de curiosité, d'exploration de ses limites et de son art. Jacques De Decker, depuis ses premiers pas de traducteur, n'a cessé d'explorer « *une ligne de crête* » (« L'Atelier du traducteur », dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1971), un « *no man's land* » (*idem*), ou plutôt, un « *no language land* » (*idem*), son « *espace de poète* » (*idem*) qu'après des décennies de pratique et un travail de réflexion fécond, il finit par définir comme un espace « *d'apesanteur linguistique* » dans lequel il excelle, en relation intime et toujours renouvelée avec le théâtre et la scène.

BIBLIOGRAPHIE

– Barboni (Thilde), « À l'est du monde », dans *Le Grand Jacques*, Bruxelles, Labor, 1995.
– De Decker (Jacques), *Modèles réduits.* Bruxelles, La Muette, 2010.
– De Decker (Jacques), « L'Hypothèse de l'apesanteur linguistique », dans *Translatio in fabula*. Bruxelles, 2010.

[1] Le dramaturge britannique, né en Tchécoslovaquie en 1937, émigre à Singapour avec sa famille, puis en Inde où il adopte son pseudonyme, nom du second mari de sa mère. Il écrit sa première pièce en 1960 ; *Jumpers e*st jouée en 1972.

– De Decker (Jacques), « La Mise en je du traducteur », Théorie et pratique de la traduction III, dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 92-94, 1999, pp. 5-7.
– De Decker (Jacques), « Avant-propos », Théorie et pratique de la traduction I, dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 24-25, 1973, pp. 3-5.
– http://www.arllfb.be/composition/membres/dedecker.html.
– Steiner (George), *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. Paris, Albin Michel, 1978 (édition revue et corrigée en 1998). Titre original : *After Babel : Aspect of Language and Translation* (1975).

MARIE DELCOURT

Marie Delcourt à Tilff en 1932.
Archives Curvers.

Evi PAPAYANNOPOULOU
Université de Mons

MARIE DELCOURT À TRAVERS SES « IMAGES DE GRÈCE »

Née à Bruxelles en 1891, Marie Delcourt est la première femme à être nommée, en 1941, professeur (philologie classique) à l'Université de Liège. Son premier livre, *Les Traductions des tragiques grecs et latins en France, depuis la Renaissance*, couronné par l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique (1925), ouvre la voie à une œuvre féconde. La plus grande partie de sa vie sera consacrée à la traduction, principalement celle de la correspondance d'Érasme, sans omettre ses remarquables essais sur Périclès (1939) et sur Œdipe (1944). Elle rédigera, en outre, des travaux sur la mythologie grecque et des études sur la Grèce antique. Enfin, la traduction et l'annotation de l'œuvre d'Euripide dans la prestigieuse collection de Gallimard, la « Bibliothèque de la Pléiade », constitueront l'un des sommets de sa carrière.

Mais Marie Delcourt n'était pas exclusivement, loin s'en faut, une philologue en chambre. Dès avril 1930, son amie luxembourgeoise, la mécène Aline Mayrisch l'invite à participer à ce qui sera un inoubliable voyage en Grèce, voyage longtemps différé en raison de l'invalidité de Marie. Il n'est pas inutile de rappeler qu'elle avait gardé de lourdes séquelles d'une poliomyélite contractée dans son enfance. Ce rêve de voir la Grèce, elle allait donc enfin pouvoir le réaliser : c'est ce qu'elle explique dans sa correspondance avec son ami et futur mari, Alexis Curvers[1]. À son retour, Marie publie, entre 1930 et 1942, plusieurs travaux – philologiques, littéraires, historiques… – sur l'antiquité grecque.

[1] Quelques extraits de la correspondance inédite de Marie Delcourt et Alexis Curvers sont publiés par Catherine Gravet, « Quand l'intime prend le pas sur l'érudition : la correspondance de Marie Delcourt », dans *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale*, n° 14, 2011, pp. 107-127.

En 1943, elle donne une relation de son itinéraire en Grèce dans l'ouvrage intitulé *Images de Grèce. Notes de lecture et de voyage* (Éditions Libris, Bruxelles). En 1959, l'œuvre peut être diffusée plus largement sous le titre *Images de Grèce*, éditée chez Wesmael-Charlier à Namur[1] – œuvre placée sous le signe de l'amitié puisqu'elle est dédiée à la poétesse Jean Dominique, « en souvenir de trente-deux ans d'amitié ». La première partie comporte quatorze études, sur l'*Iliade*, l'*Odyssée*, *Les Travaux et les Jours*, les *Hymnes homériques*, les *Poètes dans la cité*, *Archiloque*, *Alcée et Sapho*, etc. La seconde partie est faite de notes rédigées en 1930, rassemblées en dix chapitres. Les études contenues dans ce volume étaient inédites avant cette publication, du moins dans leur forme précise. Néanmoins, certains chapitres avaient fait l'objet, entre 1936 et 1940, d'articles ou de comptes rendus dans *La Nouvelle Revue française*, dans *Le Courrier des poètes*, dans *Les Cahiers mosans*, dans le *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. Pour la deuxième partie de la publication, consacrée intégralement au voyage en Grèce, certains chapitres avaient paru dans *L'Indépendance belge*. C'est cette partie-là, sous-titrée « Grèce 1930 », que nous avions envisagé de traduire en grec moderne, qui fait l'objet des commentaires qui suivent.

Toutes les tentatives de publier cette traduction ont malheureusement échoué, malgré nos multiples démarches auprès de différents éditeurs. Les crises économique, financière et bancaire, la multiplication des publications sur supports multimédia et informatique, et, surtout, la perte d'intérêt pour les récits de voyage, remplacés par des guides illustrés où le texte occupe de moins en moins de place au profit de l'image ont eu raison de notre projet. D'ailleurs, les comportements éditoriaux se sont profondément modifiés : le critère déterminant est désormais le chiffre d'affaires, en Grèce comme ailleurs. Si le nom de Marie Delcourt est bien connu dans les milieux philologiques grâce aux traductions en grec de la *Vie d'Euripide* ou de l'*Hermaphrodite*[2], qui font autorité, *Images de Grèce* ne motivent pas les professionnels de l'édition. Les refus ont été systématiques. Ce fut aussi le cas pour un autre essai, *Œdipe ou la légende du conquérant*[3], dont seul un échantillon d'une quinzaine de pages a été publié en grec moderne sur le site du « Centre de la langue grecque » qui s'adresse, plus spécifiquement, à des philolo-

[1] Nous citons d'après cette édition.
[2] Marie Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, PUF, « Mythes et Religions », 1958. Rééd. 1992.
[3] Marie Delcourt, *Œdipe ou la Légende du Conquérant*. Liège, Université de Liège, Faculté de Philologie et Lettres, 1944, Paris, Gallimard, « Belles Lettres », 1981, 270 p.

gues[1]. C'est en vain que le travail préparatoire à la traduction a été réalisé. Cet article s'en fait l'écho.

Comme le constate Michel Grodent dans sa Lecture de *La Vie d'Euripide*[2] : « l'Antiquité se voulait d'autant plus familière que durant cet après-guerre sujet à tous les déboussolements, l'heure était, du côté des voyageurs, au retour sécurisant à une Grèce éternelle. L'année même où parut *La Vie d'Euripide*, Marie Delcourt se rendit au pays des dieux. De son contact avec un sol sacralisé par des milliers de pèlerins, elle tira la matière de plusieurs articles parus dans *L'Indépendance belge*. La philologue avait d'éminentes qualités de reporter. » (P. 230.)

Dans sa découverte de la Grèce antique et contemporaine, Marie Delcourt se révèle une voyageuse curieuse et perspicace. C'est sur les traces d'Ulysse et de Platon, mais aussi de Chateaubriand et de Barrès qu'elle nous livre ses *Images* – Barrès qui est cité dès la deuxième page (p. 153). Son récit fait alterner les témoignages journalistiques avec les péripéties de son périple et ses réflexions philologiques.

VOYAGE INTELLECTUEL

Marie Delcourt part pour la Grèce en compagnie de son amie Aline Mayrisch. Bien que dans sa correspondance avec Alexis Curvers, elle laisse entendre qu'elle n'en attendait rien de particulier, elle fait savoir que ce voyage se révèle un enchantement, « une merveille, plus beau que tout ce qu'elle pouvait en attendre[3] ». Tout au long de son récit, elle nous révèle qu'elle est amoureuse du « Beau » idéal, rêvant d'un pays tout aussi idéal. C'est en fait un pèlerinage qu'elle accomplit en quête d'une « Grèce intellectuelle[4] ». Sa motivation ne semble pas différente de celle que décrit Hugo von Hofmannsthal, voyageur autrichien de l'époque : « La Grèce est de tous les pays qu'on entreprend de visiter le plus fertile en émotions intellectuelles […]. Nous recherchons ici un des moments les plus élevés de l'humanité.[5] » C'est ce que ressent également Marie Delcourt au moment où elle entame son périple : « À bord d'un bateau, on peut rêver de la Grèce d'Ulysse. J'ai peur qu'il ne faille coucher à terre si l'on veut retrouver quelque chose de la

[1] http://www.fryktories.gr/article/enimerotiko-fylladio-gia-ti-didaskalia-tis-neas-ellinikis
[2] Marie Delcourt, *La Vie d'Euripide.* Lecture de Michel Grodent. Bruxelles, Labor, 2004.
[3] Lettre de Marie Delcourt à Alexis Curvers, Athènes, le 17 avril 1930. Archives privées.
[4] Sophie Basch, *Le Voyage imaginaire, Les Écrivains français en Grèce au XXe siècle*. Paris, Hatier, « Confluences » ; Athènes, 1991, p. 17.
[5] Hugo von Hofmannsthal, préface à *La Grèce.* Librairie des Arts Décoratifs, 1928, cité par Sophie Basch, *op. cit*., pp. 17-18.

Grèce de Platon » (p. 152). C'est donc la Grèce classique qui l'intéresse, beaucoup plus que la Grèce préhistorique, médiévale, voire moderne.

Au début de son récit, Marie Delcourt établit d'abord une distinction entre les « Trois paysages politiques », les « trois grandes étapes politiques qui furent marquées par trois villes : Mycènes, Sparte, Athènes » (p. 155) pour se focaliser ensuite sur Athènes. Elle est alors subjuguée par la vue de l'Acropole, qui ressuscite en elle les textes d'Aristophane, de Démosthène et de Platon, et qui la transporte dans l'Athènes classique et démocrate qu'elle oppose à la Sparte militaire et despotique. Elle exalte ainsi « le plan idéal de la cité [d'Athènes] où chaque unité vivante [devait] rester subordonnée à l'ensemble » (p. 158). L'évocation de l'idée civique, développée à l'époque de la démocratie athénienne, permet à l'auteur de « donner au Parthénon toute son importance et sa signification » (p. 159). Elle constate que « ce n'est pas seulement un monument, le plus beau probablement qui ait jamais été construit », mais qu'il est aussi « un centre de ralliement » (*ibidem*). Elle y voit de plus « le centre vivant où chaque citoyen doit sentir sa subordination à l'égard d'une ville qui est représentée par une déesse » et établit des comparaisons entre l'Acropole et les villes flamandes « où l'on sonnait le tocsin aux heures de danger ». Pour Marie Delcourt qui est belge, la comparaison entre l'Acropole et le beffroi des villes flamandes s'établit tout naturellement. C'est aussi, pour elle, l'occasion de méditer sur les méfaits de la guerre qui entraîne un individualisme réducteur tel qu'il fut décrit par Aristophane et dénoncé par Platon.

Athènes se résume pour Marie Delcourt à son Acropole. Les lectures qu'elle a faites de Chateaubriand « arrivant en voiture par le même chemin » (p. 161) qu'elle, en 1806, ainsi que l'évocation des commentaires d'Edgar Quinet[1], en 1829, sur ce thème, ne l'aident pas à identifier la ville tant rêvée. Et c'est dans le récit du voyage de Lamartine, durant l'été 1832, qu'elle trouve une transition qui lui permettra de parler de la nouvelle Athènes : « Ruines de ruines, quelques repaires sales et infects, où des familles de paysans grecs sont entassées et enfouies[2] ». Cette réflexion la projette encore dans le passé antique, là où elle se sent plus à l'aise, lorsqu'elle se promène dans des lieux plus familiers, là où les anciens Athéniens « trouvaient normal de vivre dans une saleté et un dénuement tout semblables » (p. 163). Nous

[1] Edgar Quinet (1803-1875) : écrivain, député, historien et philosophe né à Bourg. Parmi ses œuvres : *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'antiquité* (1830), *Prométhée* (1838), *Vie et mort du génie grec* (1878).

[2] *Idem,* p. 163, Alphonse de Lamartine, *Athènes. Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833 ou Notes d'un voyageur*. Paris, Géo Magellan & Cie, 2004, p. 45.

permettrons-nous de rapporter à ce propos la remarque de Marie Delcourt concernant l'entretien de sa propre maison, « la poussière ne me dérange pas ! » ? Toujours est-il que la confrontation entre passé imaginaire et présent réel l'autorise à tirer une conclusion : « En Orient, les désastres se réparent d'autant plus vite que les hommes ont moins de besoins » (p. 162), conclusion hâtive imprégnée d'orientalisme réducteur, allant jusqu'à comparer le comportement de populations lors de l'invasion perse et de la guerre de l'Indépendance hellénique.

Forte de cette conclusion, Marie Delcourt se livre à un rappel historique sur la nouvelle Athènes, mêlé d'un reportage journalistique. En sa qualité de philologue érudite, elle ne peut toutefois s'empêcher de transposer. Le passé déteint sur le présent. Cette interférence devient récurrente. Chaque scène quotidienne la projette dans son imaginaire antique : « Cette bruyante Athènes qui ressemble un peu à Marseille ou à Nice, ou à n'importe quelle échelle de la Méditerranée, elle a encore des traits qui rappellent l'antiquité. Toutes les dix maisons, dans les rues commerçantes, il y une boutique de changeur. Il en était ainsi au temps de Platon, où les changeurs siégeaient derrière des tables. Au temps de Solon déjà et certes bien avant Solon, les Grecs aimaient spéculer » (p. 168).

Tout devient prétexte à des développements en décalage avec le moment présent. L'ambiance des cafés avec les hommes attablés autour d'un jeu d'échecs ou de tric-trac lui offre l'opportunité de parler de l'invention des dés par Palamède pendant le siège de Troie et d'avancer d'autres théories sur la naissance de ces jeux. Elle voit dans les bourgeois grecs qu'elle croise, les fils de Palamède et de Prométhée. Sa tendance à recourir à des « clichés » tirés de son érudition de philologue reconnue la conduit quelquefois à des erreurs : c'est ainsi qu'elle associe le café, héritage de la domination ottomane en Grèce, à la « lesché[1] d'Homère, le centre vivant du bourg » (p. 169). La seule différence qu'elle y voit, c'est la fumée des cigarettes, détail qui évidemment étonnerait un « causeur d'il y a trois mille ans ».

LE PRÉSENT

Installée à l'hôtel Acropole Palace, en face du Musée archéologique national, Marie Delcourt observe l'Athènes de 1930, mais c'est par le truchement de Chateaubriand et de Lamartine qu'elle tente de se représenter l'évolution urbanistique de la ville, car Athènes n'est plus le village ottoman d'antan. Elle se lance alors dans un rappel historique de style journalistique.

[1] Λέσχη : lieu de réunion et de conversation ; lieu couvert, sorte de portique ou de galerie, où les habitants d'une ville pouvaient se réunir (Dictionnaire Bailly).

Elle cite des chiffres, mais, emportée par sa tendance à privilégier les détails, elle se focalise sur des éléments mineurs qui l'empêchent d'appréhender le contexte historique général. Ainsi, le descriptif prévaut, et le pittoresque, se mêlant à des interférences avec son imaginaire classicisant, l'emporte : « En 1847, une souscription publique, à laquelle les plus humbles ouvriers apportèrent leur quote-part, avait permis d'élever une Université. Mais Athènes n'était encore qu'un grand village. Les cochons se battaient devant les portes et les ruelles étaient encombrées d'ordures, comme elles pouvaient l'être au temps de Périclès » (p. 165). Il lui est difficile de se détacher de son bagage philologique qui la sécurise lorsqu'elle s'aventure sur des sentiers moins connus.

En dépit d'une approche souvent superficielle, elle vit des moments d'exaltation lorsqu'elle observe les Grecs contemporains. Forte de son idéalisation, elle reconnaît que les Grecs modernes appliquent le proverbe de Platon : « N'est homme que celui qui sait lire et nager[1] » (p. 166). Elle émet l'hypothèse que « si cette nation n'avait pas eu, pour se soutenir, le sentiment constant et sans cesse rafraîchi de communiquer avec son passé, jamais elle n'aurait pu supporter tant d'épreuves ni une si longue pauvreté » (*ibidem*). Dans cet état d'esprit, elle voit les vieilles femmes, en coiffure nationale, comme des descendantes des *Korai* de l'Acropole.

Lorsqu'elle ne trouve pas matière à transposition, Marie Delcourt adopte le style du journal de voyage, assez descriptif. Elle qui a tant magnifié cette Grèce légendaire confrontée à la vie quotidienne, adopte souvent des attitudes de type colonial en quête du bon sauvage. C'est ainsi qu'elle verse dans l'exposé de type sociologique mêlé d'ethnologie. On pourrait lui reprocher ce qui est commun aux voyageurs du XIXe et du début du XXe siècle : une certaine superficialité associée à un style quelque peu hautain. Comme le remarque Sophie Basch, ces voyageurs s'intéressent davantage aux pierres et aux paysages qu'au peuple, « magma informe[2] ». Néanmoins, ce journal reflète souvent le souci de comprendre l'univers humain qu'elle aborde, tout à la fois, dans un esprit d'ethnologue et d'archéologue. Quand le décodage des comportements lui échappe, elle commente les événements dans un style plutôt ironique. De ce fait, elle fait partie de ces auteurs de langue française qui, selon Valery Larbaud, utilisent « cette semi-ironie, ce ton d'incompréhension, qui est si désagréable chez beaucoup de Français,

[1] Mot d'ordre et discipline de vie pour Marie qui apprit à nager sans les jambes, et pratiqua longtemps la natation dans l'Ourthe qui coulait au pied de sa maison de Tilff.
[2] Sophie Basch, *op. cit.*, p. 154.

parlant de pays étrangers[1] ». Voici un de ses commentaires à propos de la célébration de la fête de Pâques à Patras :

> Pour notre déjeuner pascal, nous mangerons comme tout le monde, un gâteau rond, couronne dorée entourant un œuf dur encore habillé de sa coquille rouge. Mais le peuple se souvient-il que la commémoration du Christ ressuscité signifie autre chose que des bougies allumées, des fanfares militaires et des hécatombes d'agneaux ? […] Le nationalisme laisse dans les âmes une place vacante ; c'est la superstition qui l'occupe. En Crète chez un archevêque très lettré qui avait les homélies de Chrysostome sur sa table de travail, nous vîmes pendre à la cage de l'oiseau une gousse d'ail, remède souverain contre le mauvais œil. Le clergé règle les cérémonies, se plie aux coutumes parce qu'il est trop mêlé au peuple pour pouvoir résister aux forces séculaires ; et cette unanimité de conduite dissimule la pauvreté des croyances. (Pp. 198-199.)

Il est tout aussi intéressant de voir comment Marie Delcourt oppose la ville à la campagne et compatit avec le monde paysan. Dans un passage dont le style relève du discours naturaliste, elle loue les humbles face aux bourgeois aisés. Voici ce qu'elle écrit à propos de la culture du cannabis en Arcadie :

> En Arcadie, rien qui sente la fraude et la contrebande. Les paysans que l'on rencontre ont une dignité grave, un sourire courtois et un peu triste, une distinction innée qui ne ressemble en rien à la cordialité superficielle des petits bourgeois des villes. On entrevoit dans les grandes fermes une vie patriarcale si noble qu'on admet difficilement que cette simplicité dissimule des trafics clandestins. Le cannabis doit strictement donner de quoi vivre à ceux qui le font pousser et, comme toutes les marchandises prohibées, enrichir seulement ceux qui le transportent et le vendent. Sans le chanvre, on s'expliquerait mal que tant de bourgeois, dans Athènes et au Pirée, passent leurs journées dans les cafés de la ville et du port, ne faisant exactement rien que causer, attendre et prendre du café. L'étranger candide se demande quels peuvent bien être leurs moyens d'existence. Pendant qu'ils flânent, les paysans arcadiens peinent dur, et plus dur les paysannes. La terre grecque ne donne rien pour rien. (P. 209.)

Cet engagement social de Marie Delcourt s'amplifie lorsqu'elle traite de la condition féminine, condition qu'elle associe par ailleurs au phénomène de l'immigration. Se référant à des auteurs de son temps qui se penchent sur le sort des immigrés venus des lointaines contrées de l'Europe vers l'Eldorado des États-Unis d'Amérique, elle se livre à des développements qui ne manquent pas de lyrisme. Ils constituent probablement la partie la plus pertinente de ses *Images de Grèce*. Michel Grodent constate que ces deux ou trois pages sont « si limpides et si fortes sur l'émigration, mal endémique dans le Péloponnèse » et que « de tels textes suffisent à démontrer

[1] Valery Larbaud (1881-1957). Écrivain français. Parmi ses œuvres : *Femina Marquez*, *Barnabooth*, *Amants, heureux amant*s, *Journal 1912-1935*. Paris, Gallimard, 1935, repris par Sophie Basch, *op. cit*., p. 30.

que l'humanisme de Marie Delcourt n'était pas fait que d'apparats critiques[1] ». Bien sûr, encore une fois, l'actualité s'imprègne de l'antiquité : ainsi, les fiancées grecques qui s'embarquent pour le Nouveau Monde sont comparées aux « équipes de filles d'Hélène [qui] s'en vont, par des routes opposées à celles que suivit le navire de Pâris » (p. 210). Cette approche lui sert également de transition pour analyser le concept de travail chez Hésiode en l'opposant à celui du monde asiatique.

NATURALISTE-PAYSAGISTE

Qu'en est-il du paysage de la Grèce aux yeux de Marie Delcourt?

L'hypothèse émise par Sophie Basch[2] selon laquelle les voyageurs, qui se targuent d'être philhellènes, superposent systématiquement « leur vision intérieure de la Grèce aux paysages qu'ils ont sous les yeux » semble se vérifier également chez Marie Delcourt. Son observation de la flore et des mœurs locales la laisse parfois perplexe et elle écrit à propos du paysage arcadien : « En trois millénaires, la végétation a plus changé ici que les conditions de vie du petit peuple… Pour retrouver le paysage antique, il faudrait dépouiller celui-ci par la pensée, de toute la végétation qui date des croisades et de la découverte de l'Amérique » (p. 208). Les odeurs l'incommodent d'où cette impression olfactive sur Sparte : « On y arrive par une allée d'orangers dont l'odeur est si écœurante que nous nous réfugions dans les salles fraîches » (p. 216) ou : « Regardons la rose et non point les couvertures du lit. Un oranger fleurit sous la fenêtre. Son étouffant parfum nous donnera la migraine » (p. 217). Elle fait facilement part de ses ressentiments. Loin de faire l'apologie de la pauvreté, elle exprime son amertume à la découverte d'une telle situation et laisse transparaître son amour des animaux : « Autour de la table rôdent dans l'ombre des poules déplumées, des chats teigneux. Dans cette ville à l'agonie, y a-t-il un chien qui ne soit malade ? » (p. 217).

Quand la nature et les hommes la déçoivent, elle applique le conseil de Joseph d'Estournel[3] :

> C'est ici qu'il faut vivre exclusivement avec le passé, sous peine d'être accablé sous le poids du présent ; de ne trouver que les plus tristes réalités, une terre sans eau, sans verdure ; une canicule brûlante, des insectes dévorants et Colocotroni[4].

[1] *La Vie d'Euripide*, *op. cit.*, p. 230.
[2] *Op. cit.*, p. 35.
[3] Joseph d'Estournel, *Journal d'un voyage en Orient*. Paris, 1844, pp. 89-90.
[4] Cité par S. Basch, *op. cit.*, p. 31.

La visite de Sparte lui offre l'occasion de se rendre à Mistra, site auquel elle ne consacre qu'une seule page, car cette Grèce byzantine semble ne pas lui être très familière. Elle n'en dresse donc qu'un rapport succinct qui ne laisse aucune place à une vision intériorisée. Les visiteurs de la Grèce de cette époque n'appréciaient guère l'art byzantin n'y voyant qu'une coupure entre la Grèce classique et la Grèce moderne. Seul le courant de pensée germanique admirait l'époque byzantine, au même titre que l'époque médiévale occidentale. Ainsi Goethe situait-il à Mistra, sur les pentes du Taygète, les noces d'Hélène et de Faust dans son *Second Faust*. Mis à part « l'imaginaire germanique ou la ferveur chrétienne[1] », la civilisation byzantine était surtout perçue aux yeux des visiteurs européens comme une sorte de « dégénérescence », vision similaire à celle que l'homme de la Renaissance portait sur les siècles obscurs du Moyen Âge. Marie Delcourt, qui semble pourtant bien connaître le Moyen Âge européen, ne s'aventure pas beaucoup sur les terrains du Moyen Âge byzantin. Au contraire, elle s'aligne sur la « crétomanie », très à la mode à l'époque, prônée principalement par le courant de pensée germanique et diffusée en Europe par les ballets russes de Diaghilev. La mode dite « crétoise » ou « archaïque » fut lancée après les découvertes de Schliemann à Mycènes et à Troie ainsi que celles d'Evans en Crète. Voici le récit de Paul Morand à ce sujet :

> Au début du siècle, le monde avait été stupéfait par la révélation d'une des plus antiques civilisations du globe… Ce que le fils d'un épicier bavarois H. Schliemann […] avait fait pour Troie, Sparte et Mycènes […], un Anglais, Sir Arthur Evans, le faisait pour la Crète aux 100 villes chantées par Homère [...] Les arts crétois et mycénien ainsi que toute leur décoration, révélés aux ateliers, vinrent bouleverser l'art viennois, animer l'art officiel munichois de 1905, puis les premiers peintres qui travaillèrent pour Diaghilev[2].

Cependant, Marie Delcourt se montre très critique à l'égard de la mise en scène de Diaghilev. À Delphes, après avoir assisté à la répétition des *Suppliantes* d'Eschyle mises en scène par Angelos Sikélianos, elle juge que les évolutions du chœur des Danaïdes sont admissibles « exception faite pour les mouvements des mains et des pieds, inspirés par les peintres et les sculpteurs archaïques ». Elle dénote qu'il est « absurde de copier ces attitudes, car elles n'ont jamais existé. […] Les danseurs russes font la même erreur lorsqu'ils écarquillent les doigts et relèvent les genoux à 90° en mimant l'*Après-midi d'un faune* » (p. 191). Les fêtes delphiques organisées par le célèbre poète grec Angelos Sikélianos et son épouse Eva, riche Américaine excentrique,

[1] S. Basch, *op.cit.* p. 18.
[2] Paul Morand, « La Crète », dans *La Revue des voyages*, 1960, n° 39.

vêtue à l'antique, rappellent à Marie Delcourt, par association d'idées, Ruskin, père anglais du « gothique revival », qu'enchantait le même type de tenue vestimentaire insolite.

Toutefois, ce sont plutôt les auteurs allemands tels que Hofmannsthal et Richard Strauss, compositeur d'*Électre*, qui traduisent l'élan pour la redécouverte du monde créto-mycénien en développant un nouveau sens du tragique, appelé à l'époque goût « archaïque », qui se référait à l'âge du bronze créto-mycénien. Marie Delcourt se montre également très ironique dans son commentaire sur les descriptions de Mycènes par le voyageur français Barrès[1] : « Il faut vraiment avoir envie de demander une leçon aux morts pour venir interroger les princes-pirates de Mycènes. […] Les Anciens sont les Anciens et nous sommes les gens de notre temps » (pp. 176-177). Mais elle recherche dans Goethe « le fond même de l'espérance moderne lorsqu'il montre une Iphigénie réconciliée qui rompt la chaîne des fatalités familiales » (p. 177). En fait, elle saisit cette Grèce qu'elle nomme « archaïque » uniquement à travers l'imaginaire germanique qui « s'en est nourri et servi pour étayer ses propres aspirations de grandeur[2]. »

CONCLUSION

Marie Delcourt effectue son voyage en Grèce, comme le disait Jean Louis Vaudoyer « pour y retrouver des rêves : ceux qu'on faisait du lycée à la Sorbonne…[3] ». Elle nous dépeint les images de son itinéraire dans un exposé subjectif empreint d'émotions. C'est ce qui rend son récit parfois inégal, voire quelque peu cahoteux, parce qu'elle y note ses impressions et ses pensées au fil de ses découvertes. De ce fait l'absence de fil conducteur débouche sur des exaltations lyriques ou des commentaires sans grande originalité. Ses images restent éparses. Son récit oscille entre orientalisme et exotisme, voire entre folklore et pittoresque, tout en révélant le côté rigoriste du professeur.

La perception de la Grèce par Marie Delcourt est commune à nombre de voyageurs érudits de son temps. Voici quel est son commentaire à la vue de Delphes :

> Et je le termine dans ce site si beau, si âpre, que jamais je n'avais imaginé pareille grandeur, pareille difficulté vaincue. Du reste, le Parthénon donne la même impression. Quelle blague que le « miracle grec » ! Une prodigieuse tension de la volonté, un grand effort pour résister à l'Orient qui fait qu'ils ont à la fois assimilé et con-

[1] Barrès, *Voyage de Sparte*.
[2] S. Basch., *op. cit.*, p. 71.
[3] Jean-Louis Vaudoyer, *D'Athènes à la Havane via Berlin.* Paris, Plon, 1931, pp. 4-5, cité par S. Basch, *op.cit.*, p. 36.

trebalancé l'Orient. La nature leur a donné partout de terribles problèmes à résoudre. Quand on voit cela, on se décide à rayer le mot malheur de son vocabulaire. Il n'y a pas de malheurs, il n'y a que des gênes à vaincre[1].

Il serait intéressant de comparer sa vision à celle d'une autre femme, Hermine de Saussure, qui, à l'âge de 22 ans, part elle aussi en croisière en Grèce en 1926 :

> L'histoire des hommes et des cités de la Grèce était pour nous plus vivante que bien des réalités actuelles. Un brin d'imagination nous laissait voir, entre les lettres serrées des éditions Hachette, de bleus et fauves paysages, des troupeaux de chèvres aux cornes torses, des portiques de marbre et des figuiers au long des routes… On avait beau nous dire que la Grèce n'était qu'une rocaille, une turquerie, une banlieue levantine, nous savions que nous retrouverions là-bas, suffisamment notre Grèce[2].

Je remercie Philippe Curvers pour m'avoir aidée à consulter la correspondance de Marie Delcourt à Alexis Curvers
Je remercie également Marie-Thérèse Cordier pour avoir lu avec moi les « Images de Grèce » et m'avoir aidée à la sélection des passages cités.
Enfin, je remercie Monique Clotuche qui m'a assistée pour la relecture de cet article.

BIBLIOGRAPHIE

– Delcourt (Marie), *Images de Grèce*. Namur, Wesmael-Charlier, 1959.
– Delcourt (Marie), *La Vie d'Euripide.* Bruxelles, Labor, 2004.
– Basch (Sophie), *Le Voyage imaginaire. Les Écrivains français en Grèce au XXe siècle*. Paris-Athènes, Hatier, « Confluences », 1991.
– Estournel (Joseph d'), *Journal d'un voyage en Orient.* Paris, Imprimerie de Chapelet, 1844 (à lire en ligne sur Google books : http://archive.org/stream/journaldunvoyag02estogoog#page/n7/mode/2up)
– Hofmannsthal (Hugo von), *La Grèce. Les monuments, les paysages, les habitants*. Paris, A. Calavas – Librairie des Arts décoratifs, 1928.
– Lamartine (Alphonse de), *Athènes. Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833 ou Notes d'un voyageur*. Paris, Géo Magellan & Cie, 2004.
– Morand (Paul), « La Crète », dans *La Revue des voyages*, n° 39, 1960.

[1] Lettre de Marie Delcourt à Alexis Curvers, Delphes, le 18 avril 1930.
[2] Marthe Oulié et Hermine de Saussure, *La Croisière de « Perlette ». 17000 milles dans la mer Égée*. Paris, Hachette, 1926, p. 7, cité par S. Basch, *op.cit.*, p. 37.

– Larbaud (Valery), *Journal 1912-1935*. Paris, Gallimard, 1935.
– Vaudoyer (Jean-Louis), *D'Athènes à la Havane via Berlin*. Paris, Plon, 1931.
– Ouliè (Marthe) et Saussure (Hermine de), *La Croisière de « Perlette ». 17000 milles dans la mer Égée*. Paris, Hachette, 1926.
– Yakoumis (Charis), *La Croisière des savants 1896-1912.* Athènes, Bastas-Plessas Picard, 1998.
– Yakoumis (Charis) et Ray (Isabelle), *Η Ελλάδα φωτογραφικό και λογοτεχνικό ταξίδι στο 19ο αιώνα.* Athènes, Bastas-Plessas Picard, 1991.

Pierre RAGOT
Paris, ÉPHÉ (4e section)

MARIE DELCOURT, EXPLORATRICE ET TRADUCTRICE DES TRAGIQUES GRECS*

Pour Julie et Sylvia

Douée d'une intelligence et d'une ouverture d'esprit exceptionnelles, Marie Delcourt (1891-1979) laisse à la postérité une œuvre qui se caractérise à la fois par sa diversité et son abondance[1], au point que, plus de trente ans après sa mort, on ne mesure pas encore l'ampleur exacte de ses écrits dont la liste complète reste à établir[2].

Les nombreux ouvrages universitaires qu'elle a publiés ou auxquels elle a activement collaboré[3] montrent clairement que Marie Delcourt a con-

* Les abréviations utilisées dans le présent article pour citer les auteurs grecs et leurs œuvres sont celles du *Greek-English Lexicon*, édit. H.G. Liddell et R. Scott, révisé par H.S. Jones et R. McKenzie. Oxford, Clarendon Press, 1940, pp. XVI-XXXVIII.

[1] Le lecteur intéressé trouvera des relevés utiles dans les ouvrages, revues, articles et encyclopédies suivants : Culot, 1958, pp. 260-261 ; *Critique*, 293, octobre 1971, pp. 835-836 ; Hoyoux, 1979, pp. 48-50 ; Bierlaire, 1986, pp. 160-162 ; Motte, 1990, pp. 33-34 ; Crahay, *NBN*, III, 1994, pp. 118-122 ; Grodent, 2004, pp. 243-244 et Detienne, *TEU*, II, 2008, pp. 1446-1447. Cependant, la liste la moins incomplète à ce jour reste celle établie par Derwa, 1970, qui recense 144 ouvrages et articles.

[2] Nous aimerions à terme combler cette regrettable lacune, mais il s'agit d'un travail de longue haleine, tant ses écrits sont variés et éparpillés dans de très nombreux journaux et périodiques parfois difficiles à consulter.

[3] Voir Derwa, 1970, nos 4, 8, 26, 27, 32, 42, 43, 44, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 68, 69, 71, 78, 84, 90, 91, 97, 101, 109, 117, 126, 127 et 134 à quoi on ajoutera : 1) *La Correspondance d'*Érasme, traduite et annotée d'après *l'Opus epistolarum* de P.S. Allen H.M. Allen et H.W. Garrod. Vol. III (1517-1519), en coll. avec Aloïs Gerlo, Hendrik Vannerom, Claude Backvis et Gustave Schwers. Bruxelles, University Press Brussel, 1975 ; 2) *La Correspondance d'*Érasme, traduite et annotée d'après *l'Opus epistolarum* de P.S. Allen H.M. Allen et H.W. Garrod. Vol. X (1532-1534), en coll. avec Yvonne Remy, Suzanne Ballet, Hendrik Vannerom et Aloïs Gerlo. Bruxelles, University Press Brussel, 1981 ; 3) *La Correspondance d'*Érasme, traduite et annotée d'après *l'Opus epistolarum* de P.S. Allen, H.M. Allen et H.W. Garrod. Vol. XI (1534-1536), en coll. avec Hendrik Vannerom et Aloïs Gerlo, Bruxelles, University Press Brussel, 1982.

centré ses efforts principalement sur deux domaines : la religion et les mythes grecs d'une part, l'Humanisme d'autre part.

Le lecteur qui, pressé par le temps, se bornerait à feuilleter les pages de la bibliographie choisie dont nous disposons[1], ne manquerait pas d'admirer l'étendue de l'érudition de Marie Delcourt mais acquerrait en même temps l'impression qu'il est confronté à une œuvre si composite qu'il ne pourrait éviter de se poser deux questions : peut-on dégager un rapport nécessaire et contraignant entre l'helléniste, interprète des mythes et des rites grecs, et l'humaniste ? Si oui, quel est ce rapport ?

Comme l'a fort bien souligné A. Motte, l'œuvre de Marie Delcourt « trouve son unité profonde dans le dessein humaniste qui l'inspire : une attention sans cesse en éveil pour tout ce qui est humain, pour l'homme du passé, le plus souvent, mais en ce qu'il signifie encore à l'homme d'aujourd'hui »[2].

Pour diffuser le patrimoine antique et humaniste auprès du plus grand nombre et assurer de cette manière la transmission de son message universel, Marie Delcourt a fourni nombre de chroniques à divers journaux belges et étrangers comme *Le Soir*[3], la *Luxemburger Zeitung*[4] ou *L'Alsace françai-*

[1] Cf. Derwa, *idem*.

[2] Voir Motte, 1989, pp. 429-430 = Motte, 1990, p. 30. Voir aussi, dans le même sens, Crahay, dans, *NBN*, III, 1994, p. 119.

[3] On se fera une idée assez précise de la teneur des articles publiés par Marie Delcourt dans ce quotidien en se reportant au florilège publié par M. Grodent : cf. Delcourt, 2004.

[4] Créée le 9 mars 1868 pour remplacer le *Courrier du Grand-Duché de Luxembourg*, la *Luxemburger Zeitung* (*LZ*) fut rachetée en 1922 par le grand capitaine d'industrie luxembourgeois Émile Mayrisch (1862-1928), patron de l'*ARBED* (Aciéries réunies de Burbach, Eich & Dudelange), qui souhaitait disposer d'une tribune pour y exposer ses convictions européennes. Pour rehausser le niveau du journal et accroître ainsi le nombre des abonnés, son épouse, Aline Mayrisch-de Saint-Hubert (1874-1947), parvint à s'assurer les services de plusieurs intellectuels de ses amis, au premier rang desquels on trouve le romaniste allemand, Ernst Robert Curtius, le jeune directeur de *La Nouvelle Revue française*, Jacques Rivière, ainsi que Marie Delcourt, sur qui Mme Mayrisch put fidèlement compter dès 1922 et bien après, puisqu'elle fut la seule à envoyer encore régulièrement des articles après le décès d'Émile Mayrisch (1928). C'est en effet seulement en 1940 que Marie Delcourt cessa de publier dans la *LZ*, lorsque le journal choisit de collaborer avec l'occupant. Il continua néanmoins à paraître jusqu'au 29 septembre 1941, date où sa publication fut interrompue. En 1945, Mme Mayrisch ne fut malheureusement pas en mesure de le relancer. Durant près de vingt ans donc, Marie Delcourt mit à la disposition du journal luxembourgeois des centaines d'articles. Sur l'histoire de la *LZ*, on lira avec profit Hilgert, 2004, p. 107 ; Kirt, 1987 = Kirt, 1988 ; Gravet, 2004 et Gravet-Meder, 2009, p. 310.
Les articles publiés par Marie Delcourt durant l'entre-deux-guerres dans ce journal grand-ducal n'ont jamais été intégralement répertoriés. Du relevé provisoire que nous avons effectué au *CNL* de Mersch, nous retenons : « Problèmes sociaux d'autrefois. I. Locataires et propriétaires à Rome », dans *LZ*, 260, 1927, pp. 2-3 ; « Problèmes sociaux d'autrefois. II. La vie

se[1] et raconté ses souvenirs de voyage[2] ; elle a publié des biographies qu'elle a su mettre à la portée du non-initié sans renoncer le moins du monde à s'appuyer sur l'érudition la plus solide[3], mais elle a surtout beaucoup traduit. Sa magistrale *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*[4], qui la fit définitivement entrer dans le monde universitaire, témoigne non seulement de sa passion pour l'Antiquité et l'histoire de l'Humanisme mais également de l'importance qu'elle attache, déjà à cette époque, à la traduction et aux problèmes qui lui sont inhérents et sur lesquels, d'ailleurs, elle reviendra durant toute sa vie. Dans ce livre que nous qualifierons de programmatique, Marie Delcourt ne se contente pas de retracer l'histoire des traductions des pièces d'Eschyle, Sophocle, Euripide et Sénèque entre le XVIe et le XIXe siècle en colligeant différentes traductions de cette période et en commentant leurs qualités esthétiques. Elle les confronte aux originaux et les réinscrit dans leur époque sans jamais les dissocier des théories dont elles sont le fruit.

C'est là un principe fondamental, y compris lorsqu'on travaille sur les traductions des philologues du XXe siècle. En la matière, les deux traductions de l'*Orestie* d'Eschyle que l'helléniste Paul Mazon, qui fut d'ailleurs l'un des maîtres de Marie Delcourt lorsqu'elle était auditrice à la quatrième sec-

chère à Rome. Les prix maximum et les cartes de ravitaillement », dans *LZ*, 267, 1927, pp. 2-3 ; « Les Problèmes sociaux dans l'Antiquité. Impôts sur le revenu, impôts sur le capital, taxes de succcession et de transmission », dans *LZ*, 281, 1927, pp. 2-3 ; « Problèmes sociaux dans l'Antiquité. La dépopulation dans les cités antiques », dans *LZ*, 290, 1927, pp. 2-3 ; « Problèmes d'autrefois et d'aujourd'hui. La question des transports dans l'Antiquité », dans *LZ*, 103, 1928, p. 2 ; « L'Économie dans l'Antiquité. I. Les étapes du capitalisme », dans *LZ*, 242, 1928, p. 2 ; « L'Économie dans l'Antiquité. II. Les échanges et les douanes », dans *LZ*, 260, 1928, p. 2 ; « Le Livre dans l'Antiquité. I. Le livre et l'écrivain », dans *LZ*, 70, 1929, p. 4 ; « Le Livre dans l'Antiquité. II. Marchands de papier et marchands de livres », dans *LZ*, 79, 1929, p. 2. Le lecteur se fera une idée plus précise de l'extrême diversité des sujets abordés par Marie Delcourt dans la *LZ* en consultant le dossier dactylographié intitulé « Les Contributions de Marie Delcourt à la *Luxemburger Zeitung* », disponible au *CNL* de Mersch qui recense un choix de 248 articles couvrant les années 1922 à 1930 et en lisant l'article de Kieffer, 1989.

[1] Si l'on fait abstraction de 32 articles exclusivement politiques parus dans le supplément *RPRhDB* entre 1936 et 1938, Marie Delcourt a publié dans cette revue, fondée en janvier 1921 par le Docteur Pierre Bucher, 69 articles qui couvrent les années 1923 à 1935 et parmi lesquels on peut citer, pour le propos qui est le nôtre : « Lettres et Arts. À propos d'un "Térence" strasbourgeois de 1470 », dans *AF*, 428 et 429, 1929, pp. 264-265 et 291 ; « La Volonté au service du mysticisme linguistique. I. En Grèce », dans *AF*, 508, 1930, pp. 311-313 ; « Pages anciennes d'histoire strasbourgeoise. L'Empereur Julien vainqueur de Strasbourg », dans *AF*, 561, 1931, pp. 809-812.

[2] Voir Delcourt, 1943[1] et 1959[2].

[3] Voir Delcourt, 1930, Labarbe, 1983, p. 8 et Grodent, 2004, pp. 223-225.

[4] Voir Delcourt, 1925.

tion de l'École Pratique des Hautes Études (*ÉPHÉ*)[1], publie à vingt-deux ans d'intervalle, sont presque un cas d'école. Tandis que, dans sa traduction de 1903, il cherche surtout à souligner la clarté de la poésie eschyléenne en adoptant un point de vue analytique, sa traduction de 1925, en revanche, se veut plus littéraire et vise à restituer en partie l'opacité du texte d'Eschyle[2]. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer la manière dont il rend les vers 152-156 des *Choéphores*.

Après qu'Électre et les choéphores ont versé au défunt Agamemnon les libations ordonnées par Clytemnestre, Électre confie au chœur le soin d'effectuer les lamentations qui doivent accompagner ces libations. En 1903, P. Mazon traduit :

> Laissez éclatez vos sanglots et que vos pleurs viennent mourir dans la terre où dorment nos morts, afin que ce tombeau nous protège et sache détourner de nous la souillure abominable des libations de l'impiété[3].

En 1925, il propose finalement la version suivante :

> Éclatez en bruyants sanglots – sanglots de morts bien dus au maître mort – devant ce sûr rempart dans la peine et dans la joie ! Leur vertu expiatoire saura détruire l'effet des libations abominables qui viennent d'être versées[4].

La seconde version est d'autant plus différente de la première que P. Mazon n'a pas seulement changé de point de vue sur la meilleure manière de rendre Eschyle en français[5]. Le texte sur lequel il s'appuie n'est plus le même qu'en 1903[6]. Si l'on ne peut faire abstraction des présupposés esthétiques et

[1] Marie Delcourt a en effet suivi les conférences de Paul Mazon durant les années universitaires 1920-1921 et 1922-1923 à l'époque où il assurait la suppléance d'A.-M. Desrousseaux, comme l'indiquent respectivement l'*Annuaire 1921-1922. Rapports et programme des conférences* [de l'École pratique des Hautes Études, section des Sciences historiques et philologiques]. Paris, Imprimerie Nationale, 1921, p. 7 et l'*Annuaire 1922-1923. Calendriers, rapports et programme des conférences* [de l'École pratique des Hautes Études, section des Sciences historiques et philologiques]. Melun, Imprimerie administrative, 1922, p. 28.

[2] Pour plus de détails sur ce point, voir Lechevalier, 2010, en particulier pp. 112-114.

[3] Cf. Mazon, 1903 *ad loc.* (l'ouvrage n'est pas paginé) et Lechevalier, 2010, p. 113.

[4] Cf. Mazon, 1925[1], pp. 86-87 *ad loc*. et Lechevalier, p. 114.

[5] Cf. *supra.*

[6] Lechevalier, 2010, p. 113 n. 15, remarque à juste titre que l'une des difficultés posées par le passage est de savoir si, en définitive, il vaut mieux lire (v. 155-156) ἄγος ἀπεύχετον / κεχυμένων χοᾶν et comprendre « la souillure abominable des libations de l'impiété » (Mazon, 1903, *ibidem*) ou plutôt, selon nous, « objet consacré qui repousse les libations versées » (Ragot, 2011, p. 11) ou s'il faut au contraire privilégier la version corrigée ἄγος ἀπευχέτων / κεχυμένων χοᾶν et comprendre « leur vertu expiatoire saura détruire l'effet des libations abominables qui viennent d'être versées » (Mazon, 1925, *ibidem*). Précisons que le texte sur lequel se fonde Mazon en 1903 est celui de Weil, 1910[3], p. 238 *ad loc*. Lorsque nous avions nous-même travaillé sur ce passage des Choéphores (cf. Ragot, 2011, pp. 5-12), nous avions omis de consulter la pre-

philologiques qui ont conduit P. Mazon à modifier sa traduction, comment le pourrait-on quand on étudie des traductions antérieures ?

« Peut-être nous reprochera-t-on d'avoir donné une importance exagérée à l'étude des théories de la traduction, telles qu'elles sont exposées dans des ouvrages spéciaux, dans des préfaces, critiques ou justifications de traductions particulières. Nous ne l'avons pas fait sans raison », avertit Marie Delcourt[1], car, comme on vient de le vérifier avec l'exemple tiré des deux traductions de P. Mazon, « retraduire est véritablement un acte d'actualisation d'un texte, fondé sur une nouvelle lecture et une nouvelle écriture »[2]. En ancrant « toujours davantage l'œuvre étrangère dans le patrimoine national du pays d'accueil »[3], la retraduction[4] régulière des œuvres de l'Antiquité contribue, autant que leur conservation matérielle, à assurer leur pérennité[5].

C'est pourquoi un lecteur du XXIe siècle, épris de culture mais non spécialiste, ne pourra pas s'approprier le patrimoine gréco-latin dans des traductions françaises du XVIe siècle sans se laisser inévitablement abuser par une langue qui lui est encore largement transparente mais dont il a perdu les codes référentiels. « Amyot n'hésite pas à rendre […] ἵππαρχος par « capitaine général de la gendarmerie » ; et cela est fort exactement dit, puisque les troupes à cheval s'appelaient ainsi au XVIe siècle. Mais, par cet exemple, nous touchons du doigt la raison qui nous rend incapable de juger comme telles les traductions du XVIe siècle (…) : c'est que leur langue n'est plus la nôtre […] »[6].

mière édition de Mazon. Aussi sommes-nous heureux de combler cette lacune. Dans l'article cité, nous avions défendu l'idée que, dans son édition de 1925, Mazon avait, après d'autres, abusivement corrigé ἀπεύχετον en ἀπευχέτων et ainsi inutilement faussé le sens du substantif ἄγος. La comparaison avec son édition de 1903 ne fait que renforcer notre conviction, ce qui nous amène à préférer sa traduction de 1903, même s'il n'est pas certain que l'on puisse se risquer à traduire ἄγος par « souillure ». Quelle que soit la visée littéraire que Mazon s'est assignée dans son édition de 1925, il est en tout cas certain que le texte sur lequel il s'appuie pour traduire ce passage dans son ensemble et les vers 155-156 en particulier est erroné.

[1] Delcourt, 1925, p. 16.

[2] Citation empruntée à Chevrel, 2010, p. 14.

[3] Cf. *idem*, p. 17.

[4] « Aujourd'hui le terme français indique le plus souvent une nouvelle traduction, dans une même langue cible, d'une œuvre déjà traduite dans cette langue », précise Chevrel, *idem*, p. 11. C'est évidemment le sens que nous donnons à ce mot ici. Pour d'autres définitions, voir Rodriguez, 1990, p. 67 et Gambier, 1994, p. 412.

[5] Cf. Rodriguez, 1990, p. 77 : « Les retraductions se dressent comme autant de relais temporels et culturels sur le chemin des lecteurs ».

[6] Delcourt, 1925, p. 13. Noter que la question de l'historicité des traductions est désormais un domaine de recherche à part entière : voir par exemple Horguelin, 1996, Garnier, 1999 et Lechevalier, 2007.

Le traducteur du XXIe siècle doit donc réussir, à son tour, à faire coïncider l'univers conceptuel de l'auteur qu'il traduit avec le sien propre et celui de ses contemporains, sans pour autant trahir la pensée du premier. W. von Humboldt le soulignait déjà en son temps : « Tant que l'on ne sent pas l'étrangeté, mais l'étranger, la traduction a rempli son but suprême ; mais là où l'étrangeté apparaît en elle-même et obscurcit peut-être même l'étranger, alors le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original[1]. » Ne peut-on accéder au sens de l'œuvre traduite qu'à travers le prisme légèrement déformant des « verres colorés »[2], autrement dit, après avoir passé avec succès « l'épreuve de l'étranger »[3] chère aux « sourciers »[4] ou le traducteur doit-il donner au lecteur l'illusion qu'il porte des « verres transparents »[5] en harmonisant le texte qu'il traduit à la langue dans laquelle il traduit, comme le préconisent les « ciblistes »[6] ?

C'est là un choix difficile à assumer et un défi extrêmement redoutable à relever, tout particulièrement pour qui traduit un auteur grec ou latin dans une langue moderne. Marie Delcourt avait pleinement conscience de ces difficultés. « Ou bien nous traduisons avec des mots d'aujourd'hui, et alors nous ne sentons plus assez le caractère ancien et nous risquons de don-

[1] « Solange nicht die Fremdheit, sondern das Fremde gefühlt wird, hat die Uebersetzung ihre höchsten Zwecke erreicht ; wo aber die Fremdheit an sich erscheint, und vielleicht gar das Fremde verdunkelt, da verräth der Uebersetzer, dass er seinem Original nicht gewachsen ist » : cf. Humboldt, 2000, p. 39 (traduction de D. Thouard).

[2] Rappelons que, selon Mounin, 1955, p. 139, les « verres colorés » s'appliquent à « des traductions telles que, quoique impeccablement françaises, nous ne puissions jamais oublier un seul instant la couleur de leur langue originelle, de leur siècle originel, de leur civilisation originelle ».

[3] Expression reprise au titre de Berman, 1984.

[4] D'après Ladmiral, 1986, le traducteur « sourcier » est celui qui privilégie le « texte-source », c'est-à-dire, le texte à traduire. Pour une synthèse commode sur cette question théorique des « sourciers » et des « ciblistes » ainsi que sur les limites qu'il convient d'accorder à cette bipartition, on se reportera à Ladmiral, 1991, p. 27, Oustinoff, 2009[3], pp. 49-52, et Hewson, 2004.

[5] Mounin, 1955, p. 109, appelle « verres transparents » les traductions qui ont pour objectif « que le texte, littéralement francisé, sans une étrangeté de langue, ait toujours l'air d'avoir été directement pensé puis rédigé en français […] ».

[6] Le traducteur « cibliste » est, en revanche, celui qui privilégie le « texte-cible », autrement dit, celui qu'il va donner à lire au lecteur dans sa langue maternelle. Voici comment Ladmiral, 1991, p. 11, résume sa propre théorie : « Mes "sourciers" sont des littéralistes, qui traduisent *ut interpr(et)es*, en pratiquant l'"équivalence formelle", et leurs traductions sont des "verres colorés" : ils s'attachent au *signifiant* (à la "signifiance") de la *langue* du texte-*source* qu'il s'agit de traduire. Alors que mes "ciblistes" traduisent *ut orator(es)*, pratiquant l'"équivalence dynamique", et leurs traductions sont des "verres transparents" : ils sont à l'écoute du *signifié* ou, plus précisément, du *sens* de la *parole*-source, c'est-à-dire du texte original, qu'il s'agit de "rendre" grâce aux ressources propres de la langue-*cible*. »

ner une impression de vulgarité ; ou bien nous traduisons avec des mots calqués de l'antique ou empruntés soit à notre passé, soit à une civilisation étrangère, et, dans ce cas, nous ne sentons plus assez la vie du modèle ; ou, enfin, nous combinons plusieurs systèmes, et le résultat est une marqueterie où les pièces peuvent être exactes une à une, mais où l'ensemble manque d'harmonie et d'homogénéité[1]. » Aussi Marie Delcourt fait-elle sienne cette opinion de Diderot : « Il n'y a qu'un moyen de rendre fidèlement un auteur d'une langue étrangère dans la nôtre, c'est d'avoir l'âme pénétrée des impressions qu'on a reçues et de n'être satisfait de sa traduction que quand elle réveillera les mêmes impressions dans l'âme du lecteur. Alors l'effet de l'original et celui de la copie sont les mêmes. Mais cela se peut-il ?[2] »

Marie Delcourt était donc particulièrement bien armée pour devenir traductrice de textes grecs et latins et on peut dire qu'elle n'a cessé de prêcher l'exemple en défrichant d'authentiques terres vierges. C'est ainsi qu'en 1936, elle publie la première édition critique de l'*Utopie* de Thomas More « utilisée universellement jusqu'à la parution de l'édition de Yale »[3] et, la même année, une traduction de quelques poèmes anglais et latins du même auteur accompagnée notamment d'extraits de son *Histoire de Richard III*, de sa correspondance ainsi qu'un abrégé de l'*Utopie* dont elle donnera une traduction complète en 1966[4]. L'année suivante paraît le premier volume de la traduction française de la correspondance d'Érasme qu'elle a à la fois traduite et supervisée et qui fut le volume pilote d'une collection que tous les chercheurs qui s'intéressent à Érasme sans maîtriser le latin n'allaient pas tarder, dès le début des années 1980, à utiliser directement en lieu et place de l'original[5].

Ce travail de pionnier ne saurait pourtant éclipser les « morceaux choisis » qu'elle a dispersés dans ses ouvrages d'helléniste[6] au gré de ses recherches et encore moins sa traduction intégrale des pièces complètes d'Euripide[7], car cela reviendrait à postuler, entre ses deux domaines de prédilec-

[1] Delcourt, *op. cit.*, p. 12.
[2] *Idem*, pp. 11-12, n. 1, emprunte cette citation à Diderot, *Réflexions sur Térence*. Édit. J. Assézat et M. Tourneux. Paris, 1875, t. 5, p. 236. Ce passage est également cité par Theunissen-Faider, 2012, p. 27.
[3] Selon les mots de Gerlo, 1990, p. 387.
[4] Nous suivons ici Bierlaire, 1983, pp. 19-20.
[5] Sur l'histoire de ce projet monumental, voir Gerlo, 1990, p. 392 et Theunissen-Faider, 2012, pp. 15-32.
[6] Le lecteur trouvera quelques références précises dans les lignes qui suivent.
[7] Cf. Delcourt, 1962. Sur cette traduction, voir également Morin, à paraître.

tion, l'existence d'une hiérarchie qu'elle se refusait à établir[1]. Ce serait oublier aussi que, comme l'observe fort justement Y. Chevrel (2010, p. 12), « la retraduction reste une traduction, et pose par conséquent tous les problèmes liés à l'acte de traduire » que nous avons rappelés plus haut. Ce serait oublier également que les textes de l'Antiquité classique, parce qu'ils constituent un corpus historique et philologique bien défini, font partie du patrimoine culturel occidental et qu'ils sont investis, en tant que textes canoniques, fondateurs d'une tradition et dépositaires d'un savoir qui fait autorité, d'une valeur qui les distingue[2]. Ce serait oublier enfin que le retraducteur est à la fois l'héritier et le rival de ses prédécesseurs puisque, tout en s'inscrivant lui aussi dans une tradition, il s'efforcera de dépasser les versions antérieures avec l'espoir que, malgré une sorte de péremption inévitable[3], la nouvelle traduction qu'il offrira à son lecteur gagnera en fidélité et en lisibilité et permettra, du même coup, une meilleure compréhension de l'original[4]. Fidélité, lisibilité et, partant, meilleure compréhension de l'original : tels sont justement les objectifs que s'est assignés Marie Delcourt dans ses premières publications d'helléniste. Pourtant, dans la *Préface* de son *Eschyle*, elle commence par passer totalement sous silence ses compétences de traductrice. « On s'est efforcé, dans les pages que voici, écrit-elle[5], de dégager de l'œuvre d'Eschyle les éléments transmissibles et de les mettre dans un ordre tel qu'ils apparaissent immédiatement intelligibles à un esprit moderne. » Marie Delcourt s'adresse donc avant tout à l'honnête homme soucieux d'améliorer le niveau de sa culture générale. Comme elle ne saurait faire comprendre la pensée d'Eschyle à un profane sans lui donner à lire dans sa langue les extraits sur lesquels elle fonde son interprétation, elle s'empresse d'ajouter (*ibidem*) : « Il serait difficile de dire tout ce que cette étude doit à l'édition d'Eschyle de M. Paul Mazon […]. Les traductions que le lecteur trouvera ici sont souvent les siennes. » Force est en effet de consta-

[1] Marie Delcourt « aimait avoir plusieurs livres sur le métier en même temps. L'un me repose de l'autre, disait-elle », précise Hoyoux, 1983, p. 31, qui fut son plus proche collaborateur.
[2] Sur ce point, nous sommes très redevable à l'analyse très éclairante de Ladmiral, 1991, pp. 18 et 23.
[3] Comme le fait remarquer Rodriguez, 1990, p. 73 : « La langue-cible évolue ; les néologismes finissent par devenir courants, puis archaïques, les registres se déplacent, les mots incontournables un jour tombent dans l'oubli. »
[4] Sur ces questions, on lira avec profit les synthèses de Kahn-Seth, 2010, pp. 7-8 et de Chevrel, 2010, p. 13 et les remarques de Gambier, 1994, pp. 414-415, qui considère que la retraduction est un effort pour se rapprocher du texte-source.
[5] Cf. Delcourt, 1934, p. 7.

ter que les traductions citées dans le livre sont le plus souvent les siennes[1], moyennant parfois quelques légères révisions[2]. Pourquoi Marie Delcourt a-t-elle, en quelque sorte, délégué une partie de sa tâche à P. Mazon ? Sa modestie et sa simplicité, quoique réelles[3], ne peuvent à elles seules justifier ce choix.

Il faut d'abord préciser que, durant l'entre-deux-guerres, la France, que l'on tenait encore pour le garant de la norme et de la correction en matière de langue française, venait d'accroître son prestige en ce domaine en créant, en 1919, la société d'édition des Belles Lettres, dont l'objectif était de défendre la culture classique en publiant chaque année au moins vingt volumes de textes grecs et latins accompagnés de leur traduction française en regard[4]. Que Marie Delcourt ait cherché à encourager le développement d'une maison d'édition de qualité, qui avait alors à peine quinze ans d'existence, surprend d'autant moins que P. Mazon lui-même n'avait pas hésité, plus de vingt ans après la publication de sa première traduction de l'*Orestie,* à remettre son travail sur le métier probablement dans le même but[5].

De plus, aux yeux de Marie Delcourt, P. Mazon n'était pas seulement le nom d'un helléniste prestigieux. Comme nous l'avons rappelé plus haut, il fut, entre 1920 et 1922, l'un de ses maîtres à l'*ÉPHÉ*, où elle était venue

[1] Voir *p. ex*. A. *Ag*. 63-66 et 192-198, p. 28 ; *Supp*. 635-638 et 387-391, p. 40 ; *Supp*. 398-401, p. 41 ; *Th*. 71-73, p. 57 ; *Th.* 256-257, p. 58 ; *Ag*. 761-767, p. 87 ; *Ch*. 345-353, p. 90 ; *Ch*. 1014-1017, p. 91.

[2] Nous avons relevé A. *Supp*. 540-541, 556-564 et 571-579, p. 38 ; *Supp*. 381-386, p. 40 ; *Supp*. 365 et 370-375, p. 41 ; *Supp*. 85-89, p. 42 ; *Pers*. 211-214, p. 53 ; *Th*. 16-19, p. 57 ; *Th.* 263, 686-687, 689-691 et 695-697, p. 58 ; *Th*. 698 et 705-708, pp. 58-59 ; *Th.* 719, p. 59 ; *Pr*. 88-92 et 981, p. 68 ; *Ag*. 1292-1294, p. 85.

[3] Sur ce point, on se reportera au précieux témoignage de Hoyoux, 1983, pp. 28-29 : « Nos rencontres avaient lieu à l'Université, dans ce qu'on appelait alors le "cagibi" […]. C'était un local minable, mal éclairé, avec pour tout mobilier une table et quelques chaises. […]. […] elle me demandait de placer un gros in-folio sur sa chaise et elle s'asseyait dessus. […] après le changement d'affectation des locaux […], Marie Delcourt a abandonné ce local pour la salle de travail de la Bibliothèque générale. Je rappelle que Marie Delcourt n'a jamais eu de bureau à elle à l'Université, pas plus que d'assistant d'ailleurs. Je ne me souviens pas qu'elle ait jamais assisté à un congrès, genre de manifestation qu'elle ne prisait guère […]. Les distinctions et les honneurs ne l'intéressaient pas : ce qui fait que, malgré son immense savoir, elle n'a été ni académicienne, ni doctor honoris causa d'une Université. Elle n'avait aucun besoin personnel. Elle rappelait volontiers qu'elle avait toujours travaillé avec, en tout et pour tout, un bic et du papier brouillon. En effet, elle conservait toutes les invitations et faire-part qu'on lui envoyait. Elles lui tenaient lieu de support pour les notes qu'elle prenait ou qu'elle envoyait. »

[4] Sur cette question, on trouvera un résumé commode accompagné de quelques références bibliographiques chez Lechevalier, 2010, p. 103.

[5] Cf. Lechevalier, pp. 103-104, qui rappelle que Mazon fut d'ailleurs président de la Société des Belles Lettres.

poursuivre ses études grâce à la bourse de voyage qui lui avait été allouée[1] et où elle avait été très vite remarquée. Dans son *Rapport* sur les conférences de l'année universitaire 1920-1921, P. Mazon écrit : « On a continué cette année l'étude commencée au mois de mai dernier [c'est-à-dire mai 1920] sur le texte des *Euménides*. On a eu constamment sous les yeux la photographie du *Mediceus*, mais on a toujours tenu compte du *Florentinus*, du *Venetus* et du *Farnesianus*. La conférence a été suivie régulièrement par MM. […], Mlles […], auxquels [est] venue se joindre, dans la dernière partie de l'année, Mlle Delcourt […]. On doit une mention spéciale […] à Mlle Delcourt, qui possède déjà des connaissances solides en paléographie et en philologie[2]. » Dans son *Rapport* sur les conférences de l'année universitaire 1921-1922, il confirme son jugement en ces termes : « On a mis à la disposition des auditeurs de la conférence les photographies de tous les manuscrits de l'*Agamemnon* d'Eschyle, le *Mediceus*, le manuscrit de Bessarion, le *Florentinus*, le *Venetus* et le *Farnesianus*, et on a essayé d'établir méthodiquement le texte des cinq cents premiers vers de la pièce. MM. […], Mlle Delcourt […] ont collaboré de la façon la plus constante et la plus fructueuse à cette étude […][3]. » Non contente d'avoir collaboré à l'établissement du texte et de l'apparat critique du deuxième volume « Budé » de P. Mazon, Marie Delcourt entreprendra même, lors du séjour à Rome qu'elle effectue durant la même période[4] ou un peu plus tard[5], des vérifications pour le compte de son maître parisien[6]. Dès lors, faut-il s'étonner que Marie Delcourt ait tenu à promouvoir une édition à laquelle elle avait modestement contribué[7] ?

Dans son *Eschyle*, Marie Delcourt reprend donc souvent mot pour mot la traduction de P. Mazon ou intervient si discrètement que seul le lecteur attentif s'apercevra des modifications introduites[8]. C'est le cas dans le passage

[1] Cf. Hoyoux, 1979, p. 46, Motte, 1989, p. 429 et Crahay, *NBN*, III, 1994, p. 118.
[2] *Annuaire* 1921-1922, *op. cit.*, pp. 6-7.
[3] *Annuaire* 1922-1923, *op. cit.*, p. 28.
[4] En ce sens, voir Motte, *ibidem.*
[5] Selon Hoyoux, *ibidem*, qui ne mentionne pas le séjour italien, et Crahay, *ibidem*. Les deux lettres (cf. www.academiabelgica.it, lettres de Marie Delcourt n°s 6851 et 6889) qu'elle adresse à Cumont depuis Paris le 26 janvier et le 20 mars 1922 plaident plutôt en faveur de cette dernière hypothèse.
[6] De l'estime que Mazon portait au travail de Marie Delcourt témoigne d'ailleurs la phrase suivante tirée de sa Préface (Mazon, 19251, p. I) : « Je remercie également Mlle Marie Delcourt et M. Pierre Boyancé […], qui ont bien voulu vérifier pour moi quelques leçons sur les originaux italiens […]. »
[7] L'attachement qu'elle porte à l'édition Mazon se vérifie encore chez Delcourt, 1942, p. 26 où elle cite A. *Pr*. 248-251 dans la traduction fournie par Mazon, 1920[1], p. 170 *ad loc*.
[8] D'autres exemples sont cités *supra.*

suivant tiré du *Prométhée enchaîné* dans lequel ce dernier invoque les êtres primordiaux (v. 88-92) :

> Éther divin, vents à l'aile rapide, source des fleuves, sourire innombrable des vagues de la mer, Terre, mère universelle, Soleil, œil qui vois tout, je vous appelle. Voyez ce que, dieu, je souffre par les dieux[1].

Abstraction faite de καλῶ (v. 91) qu'elle préfère rendre par « je vous appelle » plutôt que par « je vous invoque », ce qui est là une simple question de synonymes, ses autres interventions trahissent à la fois son souci de la clarté, qui la conduit à remplacer l'expression « des vagues marines », restitution mécanique et peu idiomatique du génitif pluriel ποντίων τε κυμάτων (v. 89), par « des vagues de la mer », ainsi que son attachement à une plus grande littéralité. Incontestablement, « source des fleuves » rend mieux ποταμῶν τε πηγαί (v. 89) que « eaux des fleuves » et l'apostrophe « mère universelle » tient davantage compte du premier membre du composé παμμῆτορ (v. 90) que « mère des êtres ».

Mais c'est surtout le vers 92 qui retient l'attention : tandis que P. Mazon rend ἴδεσθε μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός par « voyez ce qu'un dieu souffre par les dieux ! » comme si θεός était le sujet de πάσχω alors qu'il est apposé au sujet, Marie Delcourt respecte scrupuleusement la syntaxe du vers grec. « Si l'on a cru parfois s'écarter de sa version [c'est-à-dire celle de Mazon], écrit-elle dans sa *Préface* (*ibidem*), c'est que la méthode diffère un peu selon qu'il s'agit de translater un texte suivi ou d'en dégager une phrase particulièrement significative ». Or, comme l'explique Marie Delcourt[2], Prométhée cherche avant tout à convaincre les êtres primordiaux, dont le chœur formé des filles d'Océan, de constituer le tribunal suprême qui sera chargé de le juger. Il ne pourra pas les persuader de la justesse de sa cause, sinon en soulignant l'injustice dont il est victime : n'est-ce pas précisément l'objectif du vers 92 ? N'a-t-on pas affaire à un vers particulièrement « significatif », dont il ne faut pas manquer la traduction ?

Parfois, ses retouches sont nettement plus importantes. Le sujet des *Sept contre Thèbes* est connu. Étéocle doit protéger Thèbes contre les six princes argiens ligués par son frère Polynice qui veut le chasser du trône pour prendre sa place. Tandis qu'Étéocle s'apprête à aller défendre la septième porte contre son frère et à mourir les armes à la main, le chœur des Thébaines l'invite au contraire à résister à la malédiction qui l'accable. Voici les vers 705-708 tels qu'ils se présentent dans l'original grec de l'édition

[1] Delcourt, 1934, p. 68, à confronter avec Mazon, 1920[1], p. 164 *ad loc*.
[2] Cf. Delcourt, *ibidem*.

Mazon suivis de la traduction de P. Mazon (1920[1], p. 134) puis de celle de Marie Delcourt (1934, pp. 58-59) :

> ἐπεὶ δαίμων
> λήματος ἐν τροπαίᾳ χρονίᾳ μεταλ-
> λακτὸς ἴσως ἂν ἔλθοι θελεμωτέρῳ
> πνεύματι νῦν δ' ἔτι ζεῖ.
>
> Aussi bien, avec le temps, le Destin peut-il changer de dessein et venir sur toi d'un souffle plus clément. Aujourd'hui, il fait rage.
>
> Avec le temps, le destin peut se laisser fléchir. Aujourd'hui, il souffle en tempête.

La version de Marie Delcourt frappe par sa concision. Comme elle ne traduit pas l'intégralité de l'échange entre Étéocle et le chœur des Thébaines, elle commence par faire l'économie du coordonnant ἐπεί « aussi bien ». Ensuite, elle néglige le substantif λῆμα « dessein, volonté » afin d'éviter le rapprochement paronymique entre *destin* et *dessein*, sans doute voulu par P. Mazon, mais qui n'est pas étayé par leurs correspondants grecs δαίμων et λῆμα et qui obscurcit inutilement le propos. En rendant δαίμων λήματος μεταλλακτὸς […] ἂν ἔλθοι par « le Destin peut changer de dessein et venir sur toi », P. Mazon a déjà considérablement délié la phrase d'Eschyle en transformant la séquence μεταλλακτὸς […] ἂν ἔλθοι en deux verbes personnels coordonnés. Lui substituer « le destin peut se laisser fléchir », c'est s'écarter nettement du texte grec. Dans quel but ?

Pour répondre à cette question, une bonne appréhension du contexte est essentielle. « Thèbes, explique-t-elle[1], est associée à la malédiction qui pèse sur la race de Laïos. Cette malédiction, Étéocle met à l'accomplir une sorte de docilité furieuse et désespérée. Au contraire, les Thébaines en voient l'horreur sans pouvoir se persuader qu'il soit impossible d'y échapper. Le roi essaie d'obtenir d'elles qu'elles se sentent solidaires de la cité […]. Elles cèdent pour un instant […] », puis, après avoir cité les vers 689-691 et 695-697 dans lesquels Étéocle se dit convaincu qu'il ne saurait échapper à la malédiction lancée par son père, elle conclut (p. 58-59) : « Mais elles : "Résiste, ne te laisse pas entraîner … Avec le temps, *etc*." » Sa « version des faits », qui rappelle très précisément le vers 497 du chant IX de l'*Iliade* dans lequel Phénix fait observer à Achille que ce dernier ne saurait se montrer intraitable puisque « les dieux eux-mêmes se laissent fléchir », // στρεπτοὶ δέ τε καὶ θεοὶ αὐτοὶ #, cherche donc à souligner l'extrême cohérence des arguments défendus par ces femmes en invitant Étéocle à adopter, à l'égard des dieux de la

[1] Cf. Delcourt, 1934, p. 58.

cité, la posture de suppliant qu'elles-mêmes ont adoptée dès le début de la pièce[1].

D'autre part, Eschyle utilise ici deux images successives : d'abord associé à une bourrasque de vent susceptible de se calmer aussi vite qu'elle s'est levée (cf. θελεμωτέρῳ / πνεύματι « d'un souffle plus clément »), le destin est ensuite assimilé à une mer en furie, comme le suggère le verbe ζεῖν « bouillir, faire rage »[2]. Attentif à ce choc des images qui lui paraît constitutif de la poésie eschyléenne[3], P. Mazon colle à l'original grec. À travers l'expression « souffler en tempête », Marie Delcourt, en revanche, privilégie la première image et atténue la seconde afin d'éviter le « bariolage métaphorique », cette succession d'images incohérentes qui caractérise généralement la comédie, où elles sont devenues des clichés, plutôt que la tragédie où les métaphores conservent en principe toute leur force[4]. Elle se souviendra d'ailleurs de cette technique, lorsqu'elle aura à traduire le composé ἐπιζεῖν dans un passage de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide[5].

Évidemment, on ne saurait dire comment Marie Delcourt aurait rendu ce passage si elle avait entrepris de retraduire intégralement la pièce. En dépit de l'intérêt que présentent ces aménagements, ils s'apparentent davantage à un commentaire qu'à une traduction. Marie Delcourt ne les aurait donc probablement pas repris tels quels dans une traduction suivie. C'est du moins ce que laissent croire les quelques passages d'Euripide qu'elle a été amenée

[1] C'est tout le sens des vers 698-701 (Mazon, 1920[1], p. 134) : « Tu ne seras pas appelé un lâche pour avoir réussi à vivre. L'Érinys à l'égide noire attachée à cette maison n'en sortira-t-elle pas le jour où les dieux agréeront la victime par tes mains offertes ? » Les indices qui, par ailleurs, permettent de considérer le chœur des Thébaines commes des suppliantes sont réunis v. 94-95, 101-102 et 172 de la pièce. On trouvera une analyse détaillée de ces vers chez Ragot, 2008, p. 252. On notera en outre que, comme l'indique Labarbe, 1949, pp. 149-159, Platon (R. II 364d) nous a conservé d'*Il*. IX, 497 la variante // λιστοὶ δέ τε καὶ θεοὶ αὐτοί # de même sens. Cette information est capitale, tant les mots de la famille du verbe λίσσομαι « toucher » d'où « supplier, implorer » jouent un rôle important dans la pièce d'Eschyle : détails sur l'ensemble de ces termes chez Ragot, 2008, pp. 248-253.

[2] L'explication retenue ici est celle de Hutchinson, 1985, p. 159 *ad* A. *Th*. 706-708.

[3] Sur ce point, voir Mazon, 1903, pp. VII-VIII, cité par Delcourt, 1925, p. 227 et Morin, à paraître, p. 6.

[4] Nous empruntons l'expression « bariolage métaphorique » ainsi que l'analyse d'ensemble à Taillardat, 1965, pp. 19-20. Avec ce savant, *idem*, p. 19, nous appelons cliché une métaphore usée.

[5] Cf. Delcourt, 1962, p. 819, *ad* E. *IT* 987-988 : « On dirait possédés d'une affreuse colère / les dieux qui soufflent les tourments contre la race de / Tantale », δεινή δέ τις ὀργὴ δαιμόνων ἐπέζεσε / τὸ Ταντάλειον σπέρμα […]. Par contre, la traduction qu'elle retient (Delcourt, 1962, p. 429) *ad* E. *Héc*. 583, « Terrible, la calamité qui monte et déborde sur les Priamides », δεινόν τι πῆμα Πριαμίδαις ἐπέζεσεν, s'inspire de la scholie au passage traduite par Méridier, 1927, p. 203, n. 5.

à retraduire à plusieurs années d'intervalle. Relisons, à titre d'exemple, les vers 742-746 de l'*Alceste*, d'abord en grec dans l'édition Méridier (1926, p. 85), puis dans les deux traductions qu'en donne Marie Delcourt (1942, p. 46 et 1962, p. 103) :

> ὦ γενναία καὶ μὲγ' ἀρίστη,
> χαῖρε πρόφρων σὲ χθόνιός θ' Ἑρμῆς
> Ἄιδης τε δέχοιτ'. Εἰ δέ τι κἀκεῖ
> πλέον ἔστ' ἀγαθοῖς, τούτων μετέχουσ'
> Ἄιδου νύμφῃ παρεδρεύοις.
>
> Ô très généreuse et la meilleure des épouses, adieu. Qu'Hermès souterrain, qu'Hadès t'accueillent avec bienveillance. Et si, là aussi, il y a quelque récompense pour les justes, puisses-tu en avoir ta part et t'asseoir à côté de Perséphone.
>
> […] ô généreuse et excellente,
> adieu ! Qu'Hermès infernal te soit bienveillant,
> qu'Hadès aussi t'accueille. S'il est là-bas
> un privilège pour les bons, que tu en aies ta part,
> assise auprès de Perséphone.

On constate que le seul aménagement d'importance concerne la périphrase « l'épouse d'Hadès », Ἄιδου νύμφῃ (v. 746) à laquelle Marie Delcourt, par souci de clarté, substitue « Perséphone ». Sinon, exception faite de l'expression μὲγ' ἀρίστη (v. 742) dans laquelle la valeur adverbiale du neutre μέγα est mieux rendue par « la meilleure des épouses » (1942) que par « excellente » (1962), on remarque que la phrase « Qu'Hermès infernal te soit bienveillant, / qu'Hadès aussi t'accueille » (1962) épouse mieux le rythme de la phrase grecque πρόφρων σὲ χθόνιός θ' Ἑρμῆς / Ἄιδης τε δέχοιτ' (v. 743-744) que la solution antérieure « Qu'Hermès souterrain, qu'Hadès t'accueille avec bienveillance » (1942) qui faisait de πρόφρων un adjectif à valeur adverbiale apposé aux deux sujets « Hermès » et « Hadès ». D'autre part, dans la séquence μετέχουσα […] παρεδρεύοις (v. 745-746), l'idée essentielle est exprimée par le participe μετέχουσα, tandis que le verbe conjugué παρεδρεύοις indique seulement la circonstance accessoire. C'est pourquoi μετέχουσα est traduit par le verbe principal « puisses-tu […] avoir ta part / que tu […] aies ta part », alors que παρεδρεύοις est mieux rendu, comme on s'y attend, par le participe passé « assise » à valeur temporelle (1962) que par l'infinitif coordonné « et t'asseoir » (1942). On est bien loin, ici, des audaces tentées dans le passage des *Sept contre Thèbes* ou dans une traduction archaïsante comme « Au râtelier ma lance soit couchée / La toile y soit de l'araigne arrachée »[1].

[1] Telle est la manière dont Delcourt, 1930, p. 147, s'essaye à rendre E. *fr.* 369, 1 Kannicht = *Érechthée fr.* 21 Jouan-Van Looy : Κείσθω δόρυ μοι μίτον ἀμφιπλέκειν ἀράχναις, « Que ma lance repose et qu'autour d'elle les araignées tissent leur toile », selon Jouan et van Looy, VIII/2, 2002, p. 125 *ad loc*.

Au passage de l'*Alceste* qui vient d'être cité on comparera plutôt les deux traductions que Marie Delcourt a données, à trois années d'intervalle (Delcourt, 1962, p. 719, puis Delcourt, 1965, p. 20), des vers 226-229 des *Troyennes* (Parmentier-Grégoire, 1925, p. 38), dans lesquels les futures captives évoquent la région de Thourioi, l'un des lieux où elles sont susceptibles de vivre désormais :

> ἂν ὑγραίνει καλλιστεύων
> ὁ ξανθὰν χαίταν πυρσαίνων
> Κρᾶθις, ζαθέαις πηγαῖσι τρέφων
> εὔανδρόν τ' ὀλβίζων γᾶν.
>
> Le Crathis, le plus beau des fleuves, l'arrose[1].
> Qui s'y baigne en sort avec des cheveux fauves.
> Son flot divin nourrit et rend prospère
> un terroir riche en hommes vigoureux.
>
> Le Crathis, le plus beau des fleuves, l'arrose,
> lui qui fait rousse une chevelure blonde,
> lui qui de ses eaux divines nourrit et rend prospère
> une terre féconde en hommes vigoureux.

La traduction des vers 226-228 est beaucoup plus travaillée dans la version de 1962 : « Qui s'y baigne en sort avec des cheveux fauves » (v. 227) est plus léger que « lui qui fait rousse une chevelure blonde » et « Son flot divin nourrit et rend prospère » (v. 228) plus élégant que « lui qui de ses eaux divines nourrit et rend propère », solution qui calque davantage la construction du vers grec. La traduction de 1965 ne remet pourtant pas en cause celle de 1962. Les objectifs de la traductrice sont différents. Dans la version de 1962, elle a une visée essentiellement esthétique. Dans son livre de 1965, elle retraduit ce passage pour mettre en exergue la connotation négative de la rousseur : on comprend qu'elle s'attache à rendre le verbe πυρσαίνειν (v. 226) littéralement « teindre en rouge » qu'elle a omis en 1962. D'une version à l'autre, on le voit, gains et pertes se compensent en fonction de l'objectif qu'elle s'est assigné. Néanmoins, si sa traduction de 1962 est esthétiquement plus aboutie, cela tient aussi pour une bonne part à l'expérience qu'elle avait accumulée.

Car il ne faut pas oublier que, lorsque les éditions Gallimard publient, dans la célèbre collection « Bibliothèque de la Pléiade », sa traduction intégrale des pièces complètes d'Euripide sous le titre *Tragiques grecs. Euripide*, Marie Delcourt entre dans sa soixante-et-onzième année et vient d'être admise à l'éméritat[2]. Il eût été intéressant de reconstituer l'histoire de la ge-

[1] Dans le contexte, le Crathis arrose la mer ionienne.
[2] Elle est en effet partie à la retraite à l'automne 1961.

nèse de ce livre, qui fut le dernier qu'elle fit paraître en France[1]. Malheureusement, nous ignorons tout des circonstances qui la poussèrent à entreprendre ce travail[2]. Marie Delcourt était-elle à l'origine de ce projet ? Souhaitait-elle solder ainsi le différend qui l'avait opposée à Gallimard au sortir de la Seconde Guerre mondiale[3] ? Ou s'agissait-il d'une commande de sa maison d'édition destinée à renouer avec une universitaire d'envergure qui ne lui avait presque plus rien proposé depuis 1945[4] ?

Quoi qu'il en soit, en confiant la traduction des pièces complètes d'Euripide à Marie Delcourt, les éditions Gallimard ne s'entouraient pas seulement des meilleures garanties en s'assurant les compétences d'une helléniste reconnue. Elles lui offraient également l'opportunité de concrétiser un projet qui lui tenait sans doute beaucoup à cœur, tant ce travail s'inscrit dans la continuité de ses recherches antérieures et de la formation qu'elle a reçue. Léon Parmentier, son maître liégeois, était en effet l'un des meilleurs spécialistes d'Euripide[5], dont il avait édité trois pièces pour la collection « Budé »[6]. De ce fait, il était particulièrement bien placé pour l'initier à la paléographie grecque[7], discipline incontournable pour qui veut apprendre à lire les manus-

[1] Rappelons que ses livres ultérieurs sont tous parus en Belgique.

[2] La lettre n° 60 que Marie Delcourt adresse à Aloïs Gerlo et qui date de janvier 1966 (cf. Theunissen-Faider, 2012, p. 142) nous fournit toutefois le renseignement suivant : « J'ai traduit il y a six ou sept ans tout Euripide. C'était difficile mais c'était beau. » On peut donc raisonnablement en déduire qu'elle s'est attelée à la tâche entre 1959 et 1960. Sur le plan littéraire, le choix d'Euripide tient au fait que le dernier des grands tragiques grecs était mal aimé des traducteurs et que nous disposions de très peu de traductions complètes de ses pièces : détails chez Morin, à paraître, p. 2 et n. 9, 10 et 11.

[3] À l'époque, Marie Delcourt avait pris ses distances avec les éditions Gallimard quand elle s'était rendu compte qu'elles étaient sous l'emprise des communistes et avaient perdu, dans des circonstances peu claires, le manuscrit du livre qu'elle avait rédigé sur la guerre intitulé *La tempête est semée* et dont elle espérait la parution au printemps 1946 : pour d'autres détails, voir Gravet-Meder, 2009, pp. 326 et 327, n. 9, pp. 407, 408, n. 5 et 6 et pp. 427-428.

[4] Le précédent ouvrage de Marie Delcourt édité par Gallimard était l'essai qu'elle avait consacré à son ami, l'écrivain alsacien Jean Schlumberger (cf. Derwa, 1970, p. 13, n° 59), qui était justement l'un des fondateurs de la *NRF*, revue à laquelle Marie Delcourt avait donné, entre 1931 et 1940, un court article sur Franz Cumont et vingt-et-un comptes rendus. Après 1945, on ne dénombre plus que trois comptes rendus (1953-1955) et deux articles : « Mythopoétique », dans *NRF*, 14, 1954, pp. 299-305 et « Le Mythe de Delphes », dans *NRF*, 50, 1957, pp. 298-305 et 499-505.

[5] Même lorsqu'il traite d'un autre tragique, Euripide n'est jamais loin : voir par exemple Parmentier, 1898.

[6] Les pièces en question sont l'*Héraclès furieux*, les *Troyennes* et l'*Électre* : voir Parmentier-Grégoire, 1923 et 1925.

[7] Plusieurs articles de Parmentier qu'elle cite souvent proviennent, sans aucun doute possible, de cours d'initiation à la critique textuelle que Marie Delcourt a suivis à Liège : voir par exemple Parmentier, 1922, qui traite de deux passages, l'un issu de la *Médée*, l'autre de l'*Ion*.

crits qui permettent d'établir le texte que l'on va traduire[1]. C'est d'ailleurs sur ses conseils et ceux de Ch. Michel[2] qu'elle s'installe à Paris durant près de deux ans pour y parfaire sa formation en ce domaine[3].

En acceptant de se lancer dans une telle entreprise, Marie Delcourt, se devait donc à la fois de montrer tout le profit qu'elle avait tiré de l'enseignement de L. Parmentier[4], et de promouvoir ses recherches antérieures sur Euripide[5] et la tragédie grecque[6], tout en les actualisant pour tenir compte de celles de ses collègues[7] et en s'appuyant sur l'expérience acquise dans les

Parmentier, 1920, quant à lui, est une sorte d'introduction à son édition de l'*Héraclès furieux* et Parmentier, 1923, vient compléter son édition des *Troyennes*.

[1] Rappelons que la paléographie est une discipline qui permet d'apprendre à lire les anciennes écritures manuscrites. Sur l'importance de cet enseignement dans le cursus d'un philologue, voir par exemple Defradas, 1955, pp. 46-53.

[2] On lit en effet sous la plume de B. Haussoulier, directeur d'études à la 4e section de l'*ÉPHÉ*, spécialisé en épigraphie et antiquités grecques (*Annuaire 1921-1922*, Rapport sur les conférences de l'année universitaire 1920-1921, *op. cit.*), p. 10 : « […]. J'ai déjà cité Mlle Delcourt et M. Hubaux […]. La conférence leur doit beaucoup, particulièrement à Mlle Delcourt, et nous remercierons leurs maîtres belges, MM. Ch. Michel et L. Parmentier, de les avoir dirigés vers l'École des Hautes études dont ils ont été eux-mêmes les auditeurs. […] ».

[3] H. Lebègue, chef de travaux en paléographie grecque, écrit, *idem*, p. 8 : « La conférence du vendredi a été suivie par Mlle Delcourt et MM. […]. Ces trois élèves promettent d'être de bons paléographes. Le chef de travaux paléographiques a eu le plaisir de voir avec assiduité Mlle Delcourt à la Bibliothèque nationale travailler aux manuscrits grecs (le 2713 notamment) que lui avait indiqués son maître, M. Parmentier ». Devenu directeur d'études l'année suivante (*op. cit.*) il précise à nouveau, p. 29 : « Mlle Delcourt a fréquenté avec assiduité la Bibliothèque nationale où elle a collationné de nombreux manuscrits grecs. Le directeur d'études l'a aidée de ses conseils ». Quant à B. Haussoulier, il nous apprend, *idem*, p. 32, que « Mlle Delcourt […] a fait une très intéressante leçon sur Euripide et la démocratie athénienne. » Ces compétences lui seront très utiles pour préparer son livre de 1925, comme on peut l'inférer de la lettre adressée à Cumont le 26 janvier 1922 (cf. Bonnet, 2002, p. 168) : « J'ai pu faire à Florence et à Venise le travail que je me proposais […]. Je crois qu'il y a moyen de voir plus clair que je n'espérais dans les éditions des pièces choisies d'Euripide, entre le XVIe siècle et les premières éditions imprimées. Je pense étudier les mss [manuscrits] parisiens dès que mes mauvais yeux me le permettront. »

[4] Qu'elle approuve ses conclusions ou qu'elle s'en écarte, Marie Delcourt entretient, avec son défunt maître, un dialogue toujours constructif : cf. Delcourt, 1962, p. 489, n. 2 *ad* E. *HF* 484 ; p. 648, n. 1 *ad* E. *Ion* 565 ; p. 738, n. 1 *ad* E. *Tr.* 633 ; p. 880, n. 2 *ad* E. *Él.* 508 ; p. 1065, n. 2 *ad* E. *Ph.* 793 et p. 1451 à propos des *Troyennes* : « Voir […] l'excellente préface de Léon Parmentier à son édition des Belles-Lettres ».

[5] Delcourt, 1937 est cité p. 176 *ad* E. *Méd.* 970 ; Delcourt, 1929, p. 377 *ad* E. *Andr.* 800 ; Delcourt, 1923, p. 392, n. 1 *ad* E. *Andr.* 1113 ; Delcourt, 1938, p. 661 *ad* E. *Ion* 870 ; Delcourt, 1930a, p. 1434 ; Delcourt, 1959, pp. 1447 et 1456 ; Delcourt, 1944, p. 1463. À cette liste, on peut ajouter par exemple Derwa, 1970, nos 22, 72 et 102 (article paru en 1961 et non 1962).

[6] Cf. Derwa, *idem*, nos 1, 14, 18, 24, 35, 46 et 119.

[7] Références principales, Delcourt, 1962, p. 1425.

« morceaux choisis » qu'elle avait dispersés çà et là[1] pour se confronter aux contraintes qu'impose une traduction suivie.

Mais elle se devait également d'offrir aux hellénistes le complément indispensable aux volumes « Budé » qui faisaient encore défaut à cette époque[2] sans oublier, pour autant, de mettre ses compétences de traductrice d'abord au service du plus grand nombre, comme l'exige la collection de « la Pléiade » dont les volumes s'adressent en priorité à un public de non spécialistes.

Or, force est de constater, à la lecture du volume, qu'elle a su admirablement concilier cette double exigence. Reprenons, pour commencer, les quelques vers dans lesquels le messager rapporte à Médée les plaintes de Créon, lorsque ce dernier s'aperçoit du décès de sa fille Glaukè (E. *Méd.* 1207-1210). Nous reproduirons en premier lieu le texte et la traduction de L. Méridier (1926, p. 168) suivis de la version de Marie Delcourt (1962, pp. 186-187) :

> Ὦ δύστηνε παῖ,
> τίς σ' ὧδ' ἀτίμως δαιμόνων ἀπώλεσε ;
> τίς τὸν γέροντα τύμβον ὀρφανὸν σέθεν
> τίθησι ; οἴμοι, συνθάνοιμί σοι, τέκνον.
>
> Pauvre enfant ! qui des dieux t'infligea un trépas si infâme ? Qui laisse privé de toi un vieillard pareil à la tombe ? Ah ! que la mort me prenne avec toi, mon enfant !
>
> Ma pauvre enfant,
> quel dieu t'a détruite aussi indignement,
> laissant privé de toi un vieillard qui n'est plus qu'une
> tombe ?
> Que je voudrais mourir avec toi, mon enfant !

Si les deux traductions sont également élégantes, celle de Marie Delcourt, bien qu'elle fasse l'économie de l'interjection οἴμοι (v. 1210), est plus fidèle au texte grec : « aussi indignement » rend exactement ὧδ' ἀτίμως (v. 1208) et « Que je voudrais mourir avec toi » calque directement συνθάνοιμί σοι (v. 1210). Toutefois, la séquence γέροντα τύμβον (v. 1209) est sans aucun doute la plus délicate à rendre. L'expression de L. Méridier, « un vieillard pareil à une tombe », passe mal en français, comme le reconnaît implicite-

[1] Voir par exemple Delcourt, 1930, p. 29 (E. *Tr.* 799-803) ; p. 66 (E. *Ion* 1149-1153) ; p. 80 (E. *Alc.* 900-905) ; p. 96 (E. *Méd.* 294-302) ; p. 162 (E. *Tr.* 400-402) ; p. 165 (E. *Tr.* 884-888) ; p. 170 (E. *HF* 1231-1232).

[2] Rappelons qu'en 1962 sont parus Méridier, 1926, 1927[1] ; Méridier-Grégoire-Chapouthier, 1950 ; Méridier-Chapouthier, 1959 ; Parmentier-Grégoire, 1923 et 1925 et Grégoire-Meunier, 1961[1]. Pour les éditions de l'*Iphigénie à Aulis* et du *Rhésos*, voir Jouan, 1983[1] et 2004, à quoi il faut ajouter Jouan-Van Looy, 1998-2003 pour les pièces qui ne nous sont connues que par des fragments plus ou moins importants.

ment l'auteur qui ajoute une note pour indiquer que, d'après la scholie à ce vers, « on appelle τύμβος un vieillard près de la tombe »[1], alors que celle de Marie Delcourt, « un vieillard qui n'est plus qu'une tombe », est limpide et dispense de toute note explicative.

« Mimer aussi bien la syntaxe que le lexique de la langue-source »[2] tout en limitant le recours aux notes de bas de pages trop empreintes d'érudition[3] puisque « la traduction est censée remplacer le texte-source par le "même" texte en langue-cible »[4] et cela afin de « dispenser de la lecture du texte original »[5], voilà le défi que Marie Delcourt n'a eu de cesse de relever. Pour se convaincre de la justesse de cette approche, il suffit de (re)lire Marie Delcourt en acceptant de se laisser prendre au jeu de sa prose alerte, élégante et souple. Et voilà que, tout à coup, au détour d'un vers, sans que l'on s'y attende, tel des bijoux perdus au milieu d'un tas de cailloux, un mot ou une expression se mettent à scintiller, tant ils sont « français ». L'helléniste se prend alors à rêver : tiendrait-il enfin, derrière *ce* mot ou *cette* expression si bien choisis, le mot ou l'expression grecs qu'il compte bien désormais noter et avoir sous la main pour le réutiliser, dès que l'occasion se présentera, dans l'autre sens, autrement dit lorsqu'il aura à pratiquer le thème, cet exercice si injustement décrié dans notre discipline et pourtant si formateur[6]. Il se précipite alors sur l'original grec, le cœur battant, plein d'espoir… Patatras ! Tout ça pour ça ! Ce mot ou cette expression grecs, il les connaît depuis longtemps, mais, à coup sûr, il n'aurait jamais pensé à les transposer ainsi en français. N'est pas Marie Delcourt qui veut !

Prenons-nous au jeu et (re)découvrons les vers 34-40 de l'*Hippolyte*, tels qu'ils figurent dans l'édition Méridier (1927[1], p. 30) puis dans la traduction de Marie Delcourt (1962, p. 212) :

> Ἐπεὶ δὲ Θησεὺς Κεκροπίαν λείπει χθόνα,
> μίασμα φεύγων αἵματος Παλλαντιδῶν,
> καὶ τήνδε σὺν δάμαρτι ναυστολεῖ χθόνα,
> ἐνιαυσίαν ἔκδημον αἰνέσας φυγήν,
> ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη

[1] Méridier, 1926, p. 168, n. 1 *ad loc*. Le texte grec de la scholie, qui définit le « vieillard vieux avant l'âge », ὡμογέροντα, est le suivant, d'après Page, 1938, p. 164 *ad loc*. : τὸν πλησίον θανάτου ὄντα. Cette image appartient d'ailleurs à la langue familière, comme l'a noté Taillardat, *op. cit.*, 1965, p. 14, qui cite à ce propos Ar. *Lys*. 372 où τύμβος signifie « vieillard ».

[2] Expression empruntée à Ladmiral, 1991, p. 19.

[3] L'histoire de la note en bas de page dans la culture occidentale a été retracée, de façon fort magistrale, par Grafton, 1998.

[4] Ladmiral, 1994[2], p. 15.

[5] *Ibidem*.

[6] Les avantages et les inconvénients de cet exercice sont bien indiqués par Ladmiral, *idem*, pp. 47-55.

κέντροις ἔρωτος ἡ τάλαιν' ἀπόλλυται
σιγῇ σύνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον.

Puis Thésée dut quitter le pays de Cécrops
expiant par l'exil le sang versé des Pallantides.
Avec sa femme il s'embarqua pour ce pays,
résigné à passer ici l'année de son bannissement.
Et la[1] voici, l'infortunée, gémissante, blessée
de tous les poinçons de l'amour. Elle se meurt,
muette, et nul dans la maison ne sait quel est son
mal.

D'emblée, on est frappé par la clarté de sa langue et l'habileté avec laquelle elle reproduit le mouvement général du vers euripidéen et même l'ordre des mots de l'original grec dans ce que l'on peut appeler une traduction vers à vers[2]. « Pallantides », « pays », «bannissement », « blessée », « elle se meurt » et « mal » figurent à la fin de chaque vers français, à l'instar de leurs correspondants grecs respectifs Παλλαντιδῶν (v. 35), χθόνα (v. 36), φυγήν (v. 37), ἐκπεπληγμένη (v. 39) et νόσον (v. 40), parallèlement à « puis », « et la voici », « (de tous) les poinçons » et « muette » qui transposent respectivement ἐπεί (v. 34), ἐνταῦθα δή (v. 38), κέντροις (v. 39) et σιγῇ (v. 40) en début de vers. Mieux, la virgule après « muette » lui permet de mimer non seulement la césure qui sépare σιγῇ (v. 40) du reste du vers, mais également de faire quasiment coïncider σύνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον avec « et nul dans la maison ne sait quel est son mal » en recourant à l'artifice typographique du passage à la ligne.

Pourtant, ce mimétisme n'est pas servile, car il apparaît que, pour arriver à ce résultat, elle a modifié en profondeur la structure syntaxique du passage. Adepte de la concision sans pour autant sacrifier la précision, elle tire de la subordonnée introduite par ἐπεί, qui couvre les vers 34 à 37, deux phrases indépendantes qu'elle associe aux deux indépendantes originelles des vers 38 et 40. La structure du vers 35, dont la traduction littérale est « fuyant la souillure du sang des Pallantides », est également revue de fond en comble : le choix du verbe *expier* est judicieux car son sème inclut, on le sait, la notion de culpabilité. Elle peut donc se dispenser de rendre μίασμα « souillure », et se borner à traduire le seul φεύγων, « expiant par l'exil », tandis que l'ajout de « versé » après « le sang », αἵματος, lui permet de rendre le génitif objectif Παλλαντιδῶν avec exactitude.

[1] Il s'agit de Phèdre, l'héroïne de la pièce en proie aux tourments de l'amour.

[2] Morin, à paraître, pp. 10-11, rappelle le rôle essentiel que jouent les vers libres qui « permettent d'obtenir des unités de sens correspondant aux vers grecs, de trouver un rythme qui suit celui du texte original, et de manifester la qualité poétique de la démarche ».

Très soucieuse d'être comprise de ses lecteurs, elle accorde aussi la plus grande attention aux indices de lieu. Voilà pourquoi elle n'hésite pas à traduire ἔκδημον (v. 37) par « ici », c'est-à-dire sur la scène censée se dérouler à Trézène, plutôt que par « hors de son pays » (Méridier, *ibidem*), car cette dernière solution, pour fidèle qu'elle soit à l'original, est incontestablement plus ambiguë : quel est « son pays » ? peut se demander le lecteur qui aurait oublié l'expression τήνδε γῆν Τροιζηνίαν (v. 29) ou qu'aurait perturbé l'allusion au « sanctuaire d'Hippolyte », l'Ἱππολυτεῖον érigé par Phèdre sur l'Acropole d'Athènes. Voilà pourquoi elle s'autorise à étoffer le vers 29 en écrivant (Delcourt, 1962, p. 211) « Avant de venir *de l'Attique*[1] à Trézène », là où Euripide s'était contenté d'écrire […] πρὶν μὲν ἐλθεῖν τήνδε γῆν Τροιζηνίαν, « avant de venir en ce pays de Trézène »[2].

Nous parlions plus haut des petits bijoux scintillants perdus au détour d'un vers. Ce passage en contient un. Selon Marie Delcourt, Phèdre est « blessée de tous les *poinçons*[3] de l'amour », ἐκπεπληγμένη / κέντροις ἔρωτος (v. 38-39). Le vers grec ne recèle rien d'autre que la banale métaphore de l'« aiguillon de l'amour » (Méridier, *ibidem*). En remplaçant *aiguillon* par *poinçon*, autrement dit, en reformulant, ou, si l'on veut, en retraduisant, Marie Delcourt ne fait pas seulement preuve d'inventivité en échangeant un synonyme contre un autre. Elle rajeunit une métaphore usée et contribue ainsi à l'enrichissement de la langue française en explorant ses potentialités inexploitées. Tel est aussi le rôle de la (re)traduction. Toutefois, un traducteur moins audacieux que Marie Delcourt[4] pourra se contenter de rendre κέντροις ἔρωτος par « l'aiguillon de l'amour », car la métaphore existe dans les deux langues. D'ailleurs, elle n'hésite pas elle aussi à recourir au calque quand l'idiomaticité des deux langues est respectée. Voilà pourquoi, quand Euripide dit de Créon (E. *Méd*. 1218-1219, Méridier, 1926, p. 163) […] μεθῆχ' […] / ψυχήν […], elle écrit (Delcourt, 1962, p. 187) qu'« il […] rendit l'âme […] » et fait dire au chœur (Delcourt, 1962, p. 189) : « à vous de veiller, de veiller, / avant que la femme funeste, *sur ses fils*, sur sa propre chair, / *n'aille porter sa main sanglante*[5] », […] κατίδετ' ἴδετε τὰν / ὁλομέναν γυναῖκα, πρὶν

[1] L'italique est de nous.
[2] Pour un cas d'élucidation comparable, voir Morin, à paraître, p. 8, à propos d'E. *Ph*. 1144.
[3] L'italique est de nous.
[4] Cela n'implique pas nécessairement que Marie Delcourt soit l'inventeur de cette métaphore qui, d'après notre « sentiment » de locuteur francophone, nous semble renouvelée. Elle a très bien pu l'emprunter à un devancier ou la puiser dans le fonds commun de la langue.
[5] C'est nous qui soulignons.

φοινίαν | τέκνοις προσβαλεῖν χέρ΄ αὐτοκτόνον[1] (Méridier, 1926, pp. 169-170 *ad Méd*. 1252-1254[2]).

Les difficultés commencent lorsque le traducteur ne dispose pas, dans la langue-cible, d'équivalent direct de l'image employée dans la langue-source. Ainsi, l'anglais dit *to pay attention* là où le français ne retient que *faire attention, to win a result* quand nous disons *obtenir un résultat* ou encore *to heal a corrupt passage* qui équivaut au français *corriger un passage corrompu*. Comme le fait remarquer avec raison M. Oustinoff à propos de l'expression *Mimrud's tower was built of words* « la tour de Nimrod était *faite* de mots », l'écart constaté entre les deux langues tient au fait que l'anglais « recourt à un terme spécifique (ou "hyponyme") là où le français manifeste la tendance inverse en traduisant par un terme générique (ou "hyperonyme") […] »[3]. À l'inverse, dans l'expression *über den Dingen stehen*, l'allemand s'en tient au nom générique *das Ding* « la chose, l'affaire », auquel le français, préférant la métaphore militaire du combat au corps à corps, répond par *se tenir au-dessus de la mêlée*. Parfois, transposer la métaphore de la langue-source est la seule manière de la rendre idiomatique dans la langue-cible, même quand la métaphore qui est à la base de chaque expression est passablement usée. C'est le cas par exemple de l'expression allemande *mit brennender Sorge*[4] qui équivaut à *avec une vive inquiétude*[5]. Dans les exemples courants qui viennent d'être cités, le traducteur triomphe assez facilement de la difficulté rencontrée grâce aux nombreux dictionnaires unilingues et bilingues dont il dispose et grâce à sa connaissance, tant écrite qu'orale, de la langue qu'il traduit. En cas de doute, il peut même faire appel à un locuteur indigène.

En revanche, quand il rencontre dans la langue-source une image qui lui paraît originale et dont il pressent qu'elle ne sera pas aisément transpo-

[1] Les mots grecs en caractères italiques correspondent à ceux mis en italique dans la traduction de Marie Delcourt.

[2] Cf. aussi E. *Méd*. 1282-1283 (Méridier, 1926, p. 171) : Μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος / γυναῖκ' *ἐν φίλοις χέρα βαλεῖν τέκνοις*, « Une seule femme, une seule dans le passé, m'a-t-on dit, *porta la main sur ses enfants aimés* » (trad. Méridier, *ibidem*). Delcourt (1962, p. 190) a préféré, quant à elle, la traduction suivante : « Une femme, une seule, dans le passé / *frappa*, dit-on, *ses chers enfants* ». Les caratères italiques sont de nous.

[3] Oustinoff, 2009[3], pp. 23-24.

[4] Pour justifier le recours à l'adjectif *brennend*, il faut sans doute partir d'une expression comme *vor Sorge brennen* « être fou d'inquiétude », elle-même calquée sur *vor Ungeduld*/ *Ehrgeiz brennen* « être fou de / brûler d'impatience, de désir ». Noter que l'expression *mit brennender Sorge* est passée à la postérité grâce à Pie XI qui en fit le titre de la fameuse encyclique qu'il publia contre le nazisme le 12 mars 1937.

[5] En français, vif au sens d'« intense » résulte lui-même de l'affaiblissement de celui de « qui a de la vie », d'où « brusque, emporté, violent ».

sable dans la langue-cible, il doit pousser plus avant sa recherche à la fois dans la production littéraire de la langue-source et dans celle de la langue-cible pour vérifier si, dans la langue-source, l'image n'a pas déjà été inventée par un devancier et si, dans la langue-cible, elle n'a pas déjà été traduite à cette occasion[1]. En cas de réponse positive, il n'a plus qu'à imiter son prédécesseur. Dans le cas contraire, il doit se jeter à l'eau en s'efforçant de servir au mieux ses deux maîtres que sont « l'étranger dans son œuvre et le lecteur dans son désir d'appropriation »[2]. S'il calque l'original, il prend le risque de « forcer sa langue à se lester d'étrangeté »[3] mais se donne en même temps toutes les chances d'élargir son horizon en exploitant ses ressources laissées en jachère[4]. S'il s'en éloigne trop, il court le risque de trahir l'original ou au moins d'en affadir l'expression. Dans le cas d'une langue ancienne comme le grec, il est encore plus difficile que dans les langues modernes de juger de l'originalité d'une image en raison de l'absence de locuteurs indigènes, d'outils de travail adaptés[5] et de la quantité d'œuvres perdues. Aussi les règles de traduction que l'on peut se fixer *a priori* pour rendre telle ou telle image n'ont-elles rien de contraignant[6].

Pour sa part, Marie Delcourt essaye généralement de rendre aussi fidèlement que possible les figures de style qui émaillent la poésie d'Euripide. Dans les vers 524-525 des *Phéniciennes*, autre formulation du célèbre proverbe *la fin justifie les moyens*, Étéocle conclut ainsi sa réflexion sur sa conception du pouvoir (Méridier-Chapouthier, 1950, p. 175 et Amiech, 2004, p. 152-153) :

> Εἴπερ γὰρ ἀδικεῖν χρή, Τυραννίδος πέρι
> καλλίστον ἀδικεῖν, τἆλλα δ' εὐσεβεῖν χρεών.
>
> car s'il faut violer la justice, c'est pour la souveraineté qu'il est beau de la faire ; la piété doit s'appliquer au reste.
>
> Car, s'il faut commettre l'injustice, c'est pour le Pouvoir Absolu
> Qu'il est très noble de la commettre ; pour le reste, qu'on pratique la piété !

[1] C'est ce qui fait dire à Ricœur, 2004, p. 56, « que la tâche du traducteur ne va pas du mot à la phrase, au texte, à l'ensemble culturel, mais à l'inverse : s'imprégnant par de vastes lectures de l'esprit d'une culture, le traducteur redescend du texte, à la phrase et au mot ».

[2] *Idem*, pp. 9 et 41.

[3] Citation empruntée à Berman cité par Ricœur, *idem*, p. 15.

[4] *Idem*, p. 39.

[5] Taillardat, 1965, p. 16, remarque avec raison : « La Tradition antique n'a rien laissé qui puisse donner d'indications sur l'originalité des images. »

[6] Selon Taillardat, *idem*, pp. 23-24, le procédé qui consiste à rajeunir une image usée, qui trahit « l'effort personnel de création et le génie inventif d'un écrivain », est le critère le plus fiable pour établir l'originalité d'une image.

Ajoutons maintenant la version de Marie Delcourt (1962, p. 1049) :

> Si une chose vaut qu'on viole le droit, c'est la royauté,
> admirable iniquité ! Pour tout le reste, obéissons
> aux dieux.

Si C. Amiech a parfaitement compris et traduit Τυραννὶς en son contexte[1], seule Marie Delcourt est parvenue à épouser la structure de l'antithèse en rendant κάλλιστον ἀδικεῖν par « admirable iniquité ! ». Deux mots français pour rendre deux mots grecs : le résultat est éclatant !

Parfois, ses choix ne sont pas aussi heureux. On le constate à propos d'une autre expression oxymorique des *Phéniciennes* : ἀδικίαν εὐδαίμονα (v. 549). Le contexte est le suivant. Jocaste, qui ne partage pas la conception du pouvoir qu'Étéocle vient de défendre, le fait savoir à son fils en ces termes (v. 549-550, Méridier-Chapouthier, 1950, p. 176 et Delcourt, 1962, p. 1050) :

> Τί τὴν τυραννὶδ' ἀδικίαν εὐδαίμονα,
> τιμᾷς ὑπέρφευ […] ;
>
> La souveraineté, cette injustice heureuse, pourquoi en fais-tu donc un cas démesuré ?
>
> La Royauté, qui est injuste avec bonne conscience,
> pourquoi tant l'honorer […] ?

Autant Marie Delcourt rend parfaitement, et bien mieux que L. Méridier en tout cas, l'expression τιμᾷς ὑπέρφευ, autant elle bute sur ἀδικίαν εὐδαίμονα. Or, l'une des fonctions de la note du traducteur, la fameuse N. d. T., est, on le sait, de signaler au lecteur les manques à traduire du traducteur[2]. Il est donc révélateur que Marie Delcourt ait pris la peine d'ajouter, à propos de ce vers, la note suivante : « Une traduction littérale est impossible. Une ἀδικία εὐδαίμων est inconcevable, puisque l'eudémonie est le bonheur qui résulte de l'harmonie intérieure, incompatible avec la pratique du mal[3]. » On comprend l'argument qu'elle avance, mais, puisqu'il faut bien traduire et qu'en recourant à ce type de note, « le traducteur fait l'épreuve des limites du traduire, de l'imperfection essentielle de cette dernière et de la nécessité de la retraduction »[4], on optera pour la solution de C. Amiech (2004, p. 155) : « ce bonheur fait d'injustice ».

Marie Delcourt est également très attentive aux métaphores. On trouvera, ce que nous considérons, à titre personnel, comme l'une de ses plus belles réussites, dans la biographie qu'elle a consacrée à Euripide, où elle

[1] Sur ce point, l'argumentation fournie par Amiech, 2004, p. 350 *ad* E. *Ph*. 506 est impeccable et doit désormais être prise en compte.
[2] Sur cette fonction essentielle de la note infrapaginale, voir Sardin, 2007, pp. 130-131.
[3] Delcourt, 1962, p. 1050, n. 3.
[4] Selon les mots de Sardin, 2007, p. 131.

cite un fragment de l'*Archélaos* (*Archél*. *fr*. 233, 1-2 Kannicht = 8, 1-2 Jouan-Van Looy). Donnons d'abord le texte et la traduction retenus par F. Jouan et H. Van Looy (VIII/1, 1998, p. 297) :

> σοὶ δ' εἶπον, ὦ παῖ, τὰς τύχας ἐκ τῶν πόνων
> θηρᾶν […]
>
> À toi, mon enfant, je t'ai dit de poursuivre le succès par l'effort […].

Comparons maintenant cette traduction avec celle de Marie Delcourt (1930, p. 197) :

> Le sort, il faut lui donner la chasse comme à un gibier et ne pas épargner ses fatigues.

En français, le verbe *poursuivre* a des emplois larges et variés. En rendant θηρᾶν par « poursuivre », les traducteurs des Belles Lettres gomment totalement la métaphore de la chasse et manquent le but. L'expression étoffée de Marie Delcourt, « il faut lui donner la chasse comme à un gibier », rend heureusement toute sa saveur à ce fragment.

L'*Hippolyte* présente également un passage intéressant. La nourrice de Phèdre n'a pas réussi à faire avouer à cette dernière les raisons de sa souffrance. Elle décide alors de changer de tactique (E. *Hipp*. 291-292, Méridier, 1927[1], p. 40) :

> ἐγώ θ' ὅπῃ σοι μὴ καλῶς τόθ' εἱπόμην
> μεθεῖσ' ἐπ' ἄλλον εἶμι βελτίω λόγον.
>
> Moi-même, abandonnant la route où j'avais tort de te suivre, je prendrai un meilleur langage.

Une fois encore, la comparaison avec la version de Marie Delcourt (1962, p. 222) est éloquente :

> Ton secret, j'ai cherché autrefois à le suivre à la piste.
> J'avais tort ; j'y renonce. Ce que je vais te dire te persuadera mieux.

« Suivre un secret à la piste » est une manière élégante et inattendue de renouveler la métaphore banale « suivre son chemin » que suppose l'original grec qui a en outre l'avantage de bien faire ressortir la valeur durative de l'imparfait εἱπόμην, *litt*. « les chemins par où *j'essayais de te suivre* jusqu'alors ». Quant à la transposition du tour ἐπ' ἄλλον εἶμι βελτίω λόγον, *litt*. « je vais me lancer dans un discours de meilleure qualité », elle est parfaitement réussie, tant elle est claire et naturelle.

Parfois, il suffit d'un mot légèrement maladroit pour gâter une partie du sens de la phrase. Voilà pourquoi, dans les vers 931-933 de l'*Alceste*, quelle que soit par ailleurs la leçon que l'on veuille retenir, la version de Marie Delcourt (1962, p. 111), « la mort a dénoué le lien entre bien des époux », conserve parfaitement la métaphore contenue dans le verbe grec παραλύειν,

tandis que celle de L. Méridier (1926, p. 92), « Ils sont nombreux, ceux que déjà la mort a séparés d'une épouse », l'affadit totalement. Plus net encore est le vers 1016 de la *Médée*. Médée, qui a décidé de tuer ses enfants, n'ose pas l'avouer au pédagogue qui croit lui apporter une bonne nouvelle en lui annonçant que ses enfants ne seront pas exilés. Sa réponse se veut délibérément ambiguë. Voici le vers en question (Méridier, 1926, p. 160) :

Ἄλλους κατάξω πρόσθεν ἡ τάλαιν' ἐγώ.

Si, avec L. Méridier (*ibidem*), on fait dire à Médée « J'en ferai auparavant rentrer d'autres dans la terre, malheureuse ! », on admet que κατάγειν signifie uniquement « faire descendre chez les morts »[1] et on oublie qu'il a aussi le sens de « ramener de la haute mer, faire débarquer » d'où « ramener d'exil », comme l'indique bien Marie Delcourt dans sa note[2]. En écrivant (Delcourt, 1962, p. 181) « C'est moi d'abord, la misérable, qui en conduirai d'autres / vers d'autres ports », elle laisse clairement transparaître la duplicité du propos de Médée.

Si, comme nous venons de le montrer, Marie Delcourt est très attentive aux métaphores, elle ne court pas perpétuellement après l'originalité. Dans le prologue des *Troyennes*, Poséidon et Athéna ont décidé de sceller leur réconciliation. Après tout, rappelle Athéna à Poséidon, nos liens de parenté ne doivent-ils pas m'inciter à oublier nos querelles passées ? Voici la réponse de Poséidon (v. 51-52). On donne d'abord le texte de l'édition Parmentier (Parmentier-Grégoire, 1925, p. 30) puis la traduction de Marie Delcourt (1962, p. 712) :

Ἔξεστιν · αἱ γὰρ συγγενεῖς ὁμιλίαι,
ἄνασσ' Ἀθάνα, φίλτρον οὐ μικρὸν φρενῶν.

Tu le peux. Les entretiens entre parents,
dame Athéna, sont le baume des cœurs.

En français, la métaphore du *baume au cœur* est assez usée. Pourquoi n'a-t-elle pas rendu φίλτρον par « charme » ? C'est ce que font F. Jouan et H. Van Looy (VIII/2, 2002, p. 69) pour traduire un fragment de la *Danaé* qui contient la même idée (E. *fr*. 323, 3-4 Kannicht = *fr*. 14, 3-4 Jouan-Van Looy) :

ταῦτα γὰρ βροτοῖς
φίλτρον μέγιστον, αἱ ξυνουσίαι, πάτερ.

car voilà pour les mortels le charme le plus puissant : vivre ensemble, père.

[1] Cf. *Od*. XI, 164 : χρείω με κατήγαγεν εἰς Ἄϊδαο, « j'ai dû descendre chez Hadès ».
[2] Cf. Delcourt, 1962, p. 181, n. 1.

On peut sans aucun doute tirer la réponse à notre question de la note que son maître, L. Parmentier, ajoute au vers 52 des *Troyennes* : « La même allusion à quelque proverbe familier se retrouve en termes voisins dans le *fr.* 323 de la *Danaé* d'Euripide[1]. » Qui dit proverbe familier dit potentiellement cliché. Or, le meilleur moyen de rendre un cliché n'est-il pas de recourir à un cliché similaire ? Comme J. Taillardat, Marie Delcourt semble donc admettre implicitement qu'une image originale est une image unique[2].

Sa traduction des vers 487-488 de l'*Héraclès furieux* (Delcourt, 1962, p. 489)[3] laisse davantage perplexe :

> πῶς ἂν ὡς ξουθόπτερος
> μέλισσα συνενέγκαιμ' ἂν ἐκ πάντων γόους ;
>
> Que ne puis-je, ainsi que la fauve
> abeille, puiser dans vos pleurs à tous !

J. Bertrand, quant à elle, propose : « ah ! si je pouvais, comme une abeille toute de jaune ailée, butiner vos pleurs à tous ! »[4] Pourquoi Marie Delcourt a-t-elle négligé de filer la métaphore ? Serait-ce pour la même raison que dans le passage des *Troyennes* ? On eût aimé qu'elle nous le précisât.

Comme à tout traducteur, même le plus chevronné, il lui arrive aussi parfois d'obscurcir inutilement le texte grec. Relisons, dans sa traduction (Delcourt, 1962, p. 77), cette invocation d'Alceste (E. *Alc*. 244-245)[5] aux éléments :

> Ἅλιε καὶ φάος ἀμέρας
> οὐράνιαί τε δῖναι νεφέλας δρομαίου.
>
> Soleil, lumière du jour
> remous aériens des rapides nuées.

Ces vers ont donné lieu à de nombreuses spéculations[6]. La meilleure traduction a été fournie, d'après nous, par G. Mounin, qui fait remarquer qu'il s'agit ici d'une allusion au ciel bleu traversé de longs sillons de nuages alignés par le vent. Il propose donc de comprendre : « O soleil, ô lumière du jour, ô nuages qui courez dans le ciel en tourbillons », solution à la fois claire et poétique et très comparable, au bout du compte, à celle de L. Méri-

[1] Parmentier, chez Parmentier-Grégoire, 1925, p. 30, n. 2 *ad loc*.
[2] Cf. Taillardat, 1965, pp. 16 et 23.
[3] Le texte grec est celui retenu par Parmentier chez Parmentier-Grégoire, 1923, p. 39 *ad loc*.
[4] Voir Bertrand, 2000, p. 452, § 461.
[5] Le texte grec est celui de Méridier, 1926, p. 66 *ad loc*.
[6] Voir, à ce sujet, Méridier, *idem*, p. 66, n. 2.

dier : « Soleil et clarté du jour, nuées qui dans le ciel courez en tournoyant »[1]. Une fois n'est pas coutume, Marie Delcourt a manqué le but.

Marie Delcourt est également très sensible à l'esthétique de la poésie euripidéenne et aux différents niveaux de langue. Dans les parties chantées dévolues au chœur et où la langue est plus recherchée, elle essaye de reproduire le sentiment de distance voire d'étrangeté qui ne devait pas manquer de s'emparer du spectateur lors de la représentation. C'est pourquoi, dans les vers 1218-1219 de la *Médée* cités plus haut, elle compense, à l'instar d'Euripide d'ailleurs, la banalité de l'expression προσβάλλειν χεῖρά τινι « porter la main sur quelqu'un » en traduisant d'abord le complément d'attribution puis le complément d'objet, d'où son texte (Delcourt, 1962, p. 189), « avant que la femme funeste, *sur ses fils*, […] / *n'aille porter sa main sanglante* ».

Elle recourt d'ailleurs assez souvent à ce procédé, en particulier dès qu'elle veut mimer le caractère ornemental de la langue qu'elle traduit. Par deux fois dans les pièces qui sont parvenues jusqu'à nous (*Él*. 442-451 et *IA* 1069-1075), Euripide se fait l'écho d'une variante de la légende, selon laquelle Héphaïstos aurait offert des armes à Achille non pas après la mort de Patrocle, comme le soutient Homère[2], mais avant son départ pour Troie et Euripide d'évoquer, tantôt (*Él*. 443-444) les Néréides « chargées *des armes d'or* / *forgées par Héphaïstos* sur ses enclumes » (Delcourt, 1962, p. 878), *Ἡφαίστου χρυσέων* ἀκμόνων / *μόχθους* ἀσπιστὰς ἔφερον *τευχέων*[3] (Parmentier-Grégoire, 1925, p. 209), tantôt (*IA* 1071-1073) Achille lui-même qui ira détruire la cité de Priam « revêtu *de l'armure d'or par Héphaïstos forgée* » (Delcourt, 1962, p. 1337), περὶ σώματι *χρυσέων* / *ὅπλων Ἡφαιστοπόνων* / κεκορυθμένος ἔνδυτ'[4] (Jouan, 1990[2], p. 102). Les termes employés par le poète dans les deux versions sont presque identiques. L'inversion « par Héphaïstos forgée » proposée dans la seconde version est évidemment le procédé qui lui permet de souligner la singularité du composé Ἡφαιστόπονος qui n'est d'ailleurs attesté qu'en cet extrait.

En revanche, quand on constate que le concept bien connu de « nécessité imposée par les dieux » aux hommes, ἀνάγκη θεῶν / δαιμόνων, est présen-

[1] Mounin, 1955, p. 158.

[2] Cf. *Il*. XVIII, 130-137 et 368-467. Noter, en outre, que, selon *Il*. XVII, 194-196 et XVIII, 84-85, Achille est venu à Troie, non pas avec des armes forgées personnellement pour lui par Héphaïstos, mais avec celles que son père Pélée avait reçues des dieux lors de ses noces avec Thétis.

[3] Les caractères italiques sont de nous. Le passage signifie littéralement : « Les Néréides portaient l'œuvre d'art d'Héphaïstos qui consiste (génitif explicatif) en des armes d'or provenant de (ἐκ sous-entendu) ses enclumes ».

[4] Les caractères italiques sont nôtres. Le passage signifie *litt*. : « revêtu d'une armure qui consiste (génitif explicatif) en des armes d'or, travaillées par Héphaïstos ».

té tantôt comme « le vouloir inflexible des dieux », θεῶν ἀνάγκαισιν (Delcourt, 1962, p. 429 et Méridier, 1927[1], p. 203 *ad* E. *Héc*. 584), tantôt comme « ce qu'imposent les dieux », τὰς γὰρ ἐκ θεῶν ἀνάγκας (Delcourt, 1962, p. 1107 et Méridier-Grégoire-Chapouthier, 1950, p. 226 *ad* E. *Ph*. 1763)[1], on pourrait penser que Marie Delcourt se préoccupe surtout de varier les tournures et les synonymes pour ne pas lasser le lecteur. Pourtant, la question des niveaux de langue se trouve aussi posée dans les parties parlées des pièces d'Euripide, comme le prouvent les deux occurrences du verbe κατανθρακοῦν « réduire en charbon, brûler, consumer ». Dans l'*Iphigénie à Aulis* (v. 1601-1603) où il est question d'un sacrifice, Marie Delcourt (1962, p. 1362) écrit : « Puis, quand le feu *eut dévoré* l'holocauste, / le devin prononça, pour un heureux retour, la dernière / prière »[2], tandis qu'elle rend ainsi le vers 663 du *Cyclope* (Delcourt, 1962, p. 48) : « Malheur, la flamme de mon œil *n'est plus qu'un* / *charbon noir* ! »[3]. Un même terme ne peut avoir la même connotation dans une tragédie et dans un drame satyrique dans lequel le poète donne le statut de héros à un personnage ridicule et drôle.

Marie Delcourt pousse parfois la précision encore plus loin en adaptant sa traduction au contexte immédiat dans lequel les propos sont tenus. C'est le cas du vers μεῖνον · τἰ φεύγεις ; (E. *IA* 831 et *Hél*. 548), qui, selon elle, signifie, dans le premier cas, (Delcourt, 1962, p. 1325) « Reste donc – pourquoi fuir ? – […] » et dans le second, (*idem*, p. 960) « Arrête-toi ! Pourquoi t'enfuir ? ». Dans l'*Iphigénie à Aulis*, Euripide a mis le vers dans la bouche de Clytemnestre, laquelle s'efforce de retenir Achille qui considère qu'il serait malséant de sa part de converser plus longtemps avec une femme qui est en outre l'épouse de son chef, Agamemnon. Il ne veut donc s'éclipser que par politesse. Dans l'*Hélène*, ce sont les propos que Ménélas adresse à Hélène au moment où tous deux se retrouvent pour la première fois. La stupeur qui frappe alors Ménélas déclenche une tension d'autant plus forte qu'Hélène tente de prendre la fuite. C'est son insistance à la retenir que la traduction de Marie Delcourt tâche de mimer.

[1] En *Ph*. 999-1000 par contre, elle s'essaye à une métaphore plus hardie quand elle fait dire à Ménécée (Delcourt, 1962, p. 1075) : « Quoi ? Ceux que nul oracle ne lie, qui ne sont pas pris / dans l'étau des dieux, acceptent de mourir […] », αἰσχρὸν γάρ · οἱ μὲν θεσφάτων ἐλεύθεροι / κοὐκ εἰς ἀνάγκην δαιμόνων ἀφιγμένοι / […] οὐκ ὀκνήσουσι θανεῖν (Méridier-Grégoire-Chapouthier, 1950, p. 195), tandis qu'Amiech, 2004, p. 185 *ad loc.* préfère : « Quelle honte : alors que les autres, sans y être contraints par les oracles, / Ni être placés devant la nécessité imposée par les dieux, / […] n'hésiteront pas à mourir […]. »

[2] Cf. Jouan, 1990[2], p. 124 *ad loc.* : Ἐπεὶ δ' ἅπαν / κατηνθρακώθη θῦμ' ἐν Ἡφαίστου φλογί, / τὰ πρόσφορ' ηὔξαθ', ὡς τύχοι νόστου στρατός.

[3] Cf. Méridier, 1926, p. 40 *ad loc.* : Ὤμοι, κατηνθρακώμεθ' ὀφθαλμοῦ σέλας.

C'est la raison pour laquelle, chaque fois qu'elle peut, Marie Delcourt exploite toutes les ressources de la langue française dont elle dispose pour gagner toujours davantage en précision. Le temple grec est généralement, on le sait, composé de trois pièces, le *pronaos* ou vestibule, le *naos*, qui est le cœur du sanctuaire et qui abrite généralement la statue du dieu, et l'opisthodome, qui répète à l'arrière la disposition du *pronaos*, avec cette différence qu'il est séparé du *naos* par un mur plein[1]. Le temple de Delphes présente une structure plus complexe, puisque le *naos* donne sur un lieu dont l'accès était soumis à de fortes restrictions appelé *adyton*[2]. Chez Euripide comme chez beaucoup d'autres auteurs anciens, le substantif grec τὸ ἄδυτον (pluriel poétique τὰ ἄδυτα) désigne, la plupart du temps, par synecdoque, le temple d'Apollon dans son ensemble, à l'instar d'ailleurs de son équivalent français *sanctuaire* par lequel il est généralement traduit[3]. Tel n'est pourtant pas le cas dans le récit du messager sur la mort de Néoptolème (E. *Andr*. 1145-1148) dont nous donnons ci-après le texte et la traduction de l'édition Méridier (1927[1], p. 154) suivi de la traduction de J. Pouilloux (1963, p. 105) et de celle de Marie Delcourt (1962, p. 393) :

ἐν εὐδίᾳ δέ πως,
ἔστη φαεννοῖς δεσπότης στίλβων ὅπλοις,
πρὶν δή τις ἀδύτων ἐκ μέσων ἐφθέγξατο
δεινόν τε φρικῶδες […]

Pendant l'éclaircie, mon maître se dressait, resplendissant sous sa brillante armure, quand du sein du sanctuaire partit une voix terrible, épouvantable […].

Dans une manière d'accalmie mon maître se dressa dans l'éclat de ses armes rayonnantes, mais alors, du cœur du sanctuaire, une voix s'éleva, terrible, épouvantable […].

Une éclaircie
me montre mon maître debout, rayonnant dans l'éclat de
ses armes.
Mais alors, du fond du tabernacle partit une voix
terrible, effrayante […].

[1] Sur ces questions, voir le résumé commode de Lévêque, 2003, pp. 28-29, que nous suivons ici.

[2] Sur cette partie du sanctuaire de Delphes dont la reconstitution et les conditions d'accès sont encore l'objet de discussions, voir Delcourt, 1955, pp. 42-43, 49-51 ainsi que Roux, 1969, et 1976, pp. 91-117 et Hellman, 2007, p. 213.

[3] Cf. Delcourt, 1962, p. 388 *ad* E. *Andr*. 1033 ; p. 651 *ad* E. *Ion* 662 ; p. 684 *ad* E. *Ion* 1309 ; p. 818-819 *ad* E. *IT* 973 ; p. 836 *ad* E. *IT* 1256, à quoi on ajoutera E. *Alexandros fr*. 46a, 12 Kannicht = *fr*. 5, 12 Jouan-Van Looy : cf. Jouan-Van Looy, VIII/1, 1998, p. 61 *ad loc*.

Il est hors de doute qu'ici l'expression ἀδύτων ἐκ μέσων désigne l'*adyton* au sens strict du terme[1]. Toute l'originalité de Marie Delcourt, on le voit, tient au fait qu'elle traduit ἄδυτα par *tabernacle*[2]. *A priori*, ce choix a de quoi surprendre, tant *tabernacle* est un mot polysémique. Pourtant, le dictionnaire d'Émile Littré (*s.u.* n° 6) fournit la définition suivante : « Terme de construction. Espace libre, ménagé sous terre, autour d'un robinet, pour qu'on puisse le manœuvrer au moyen d'une clef à long manche ». Le remodelage que Marie Delcourt fait subir au signifié du substantif *tabernacle* est à peine perceptible, tant l'absence de robinet peut paraître anecdotique. Pourtant, ce procédé donne à sa traduction un regain d'exactitude et de lisibilité puisqu'il lui permet de trouver un équivalent plus précis pour désigner l'antre naturel, à travers lequel, à une certaine époque au moins, ruisselait la source Cassotis[3]. Traduire un texte grec suppose donc une bonne connaissance des *realia*.

La maîtrise du détail est en effet essentielle pour tout philologue classique, car l'original qu'il traduit n'est de toute façon pas un texte définitivement fixé[4]. L'histoire de la transmission des textes antiques est une histoire complexe sur laquelle aucun traducteur ne peut faire l'impasse, tant certains passages sont difficiles à comprendre parce qu'ils font référence à des *realia* que nous ne comprenons plus et / ou parce que ils ont été mal compris, mal transcrits et abusivement corrigés et contaminés par la tradition manuscrite médiévale grâce à laquelle nous est parvenue la majeure partie des œuvres de l'Antiquité. L'édition d'un texte classique est donc toujours le résultat d'un compromis entre plusieurs versions manuscrites plus ou moins défectueuses qu'il faut corriger. Le philologue doit en outre compter avec les progrès de la recherche[5] qui peuvent parfois radicalement remettre en cause des acquis que l'on croyait pourtant solides, quand il n'est pas obligé de trancher

[1] Noter que, pour désigner spécifiquement l'*adyton* du temple imaginaire d'Artémis taurique, E. *IT* 1255, utilise l'expression ἀδύτοις ἐν ἁγνοῖς. La présence de l'adjectif ἁγνός garantit qu'il s'agit bien de l'*adyton*, pièce à laquelle le clergé ne pouvait accéder qu'après s'être débarrassé des souillures involontairement contractées lors de contacts avec les seuils de la vie (naissance et mort) et avoir ainsi retrouvé sa « pureté », ἁγνεία, comme l'indique Ragot, 2008, pp. 329-330.

[2] Delcourt, 1962, p. 827 *ad* E. *IT* 1255, a, en revanche, opté pour « sanctuaire ».

[3] Sur cette question, voir Lévêque, 2003, p. 188 et Ragot, 2008, pp. 296-297, n. 317.

[4] C'est pourquoi Chantraine, 1956, p. 102, rappelle avec raison que la philologie ne se limite pas uniquement à l'étude des formes d'une langue et de leurs emplois. Le philologue est également « le savant qui, en pratiquant la paléographie, en se fondant sur l'histoire des textes, et en usant des méthodes de la critique verbale, établit les textes littéraires ».

[5] Marie Delcourt tient compte par exemple des informations fournies par le palimpseste de Jérusalem, comme elle l'indique (1962, p. 1425).

entre deux versions également recevables en fonction de l'idée qu'il se fait des potentialités de la langue et du style de l'auteur qu'il traduit[1].

Si, contrairement à son maître L. Parmentier, Marie Delcourt n'a pas publié sa propre édition du texte d'Euripide, les notes qu'elle a regroupées à la fin du volume[2] attestent qu'elle a tenu le plus grand compte de la tradition manuscrite[3], à l'égard de laquelle elle adopte une position modérément conservatrice. Si elle privilégie les sources anciennes et les leçons des manuscrits aux corrections des éditeurs modernes[4], elle ne refuse pas d'amender le texte quand cela lui paraît possible. Lorsque le texte est vraiment gâté et que les corrections proposées par ses prédécesseurs lui semblent trop aventureuses, elle propose quand-même une traduction du ou des vers en question tout en avertissant son lecteur de la difficulté rencontrée[5].

Bien sûr, dans un tel maquis, son attention scrupuleuse est parfois prise en défaut. C'est le cas par exemple dans le passage des *Phéniciennes* où le messager raconte le duel qui oppose Étéocle à son frère Polynice (v. 1380-1381)[6] :

> κἀπροι δ' ὅπως θήγοντες ἀγρίαν γένυν
> ξυνῆψαν, ἀφρῷ διἀβροχοι γενειάδας.
>
> Comme des sangliers aiguisant leur dent sauvage, ils se heurtèrent, la barbe trempée d'écume.

Selon Marie Delcourt (1962, p. 1091), ils se comportent :

> comme des sangliers aiguisant leurs féroces défenses,
> se regardant de biais, des flammes dans les yeux,
> la barbe écumante […].

Comparée au texte de l'édition « Budé » qu'elle est censée suivre, sa traduction présente, en son vers 2, un ajout injustifié. Comme C. Amiech le fait remarquer avec raison, Marie Delcourt a omis de préciser qu'elle ne traduit pas le texte retenu par les éditeurs des Belles Lettres, mais celui transmis par Grégoire de Naziance, un érudit du IVe siècle ap. J.-C., qui cite cet

[1] Voir, à ce propos, les lignes très éclairantes de Chantraine, 1956, *passim*.
[2] Voir Delcourt, 1962, pp. 1425-1474.
[3] La bibliographie consacrée à l'histoire de la tradition manuscrite euripidéenne est immense. Le lecteur intéressé pourra néanmoins se reporter avec profit à Méridier, 1926[1], pp. XIV-XXXIX ; Page, 1938, pp. XXXVII-LIII, Barrett, 1964, pp. 45-90 et Kannicht, I, 1969, pp. 78-129.
[4] Lorsqu'elle s'écarte du texte des éditions « Budé », elle indique presque toujours en note la leçon qu'elle a choisie.
[5] Il serait fastidieux d'énumérer tous les passages à propos desquels elle ajoute en note : « Traduction conjecturale d'un passage altéré ».
[6] Texte et traductions empruntés à Méridier-Grégoire-Chapouthier, 1950, p. 210 *ad loc.*

extrait en ajoutant, entre les deux vers susmentionnés, un vers ignoré par la tradition manuscrite[1]. Le traduction de Marie Delcourt s'appuie donc en réalité sur le texte grec suivant :

> κἀπροι δ' ὅπως θήγοντες ἀγρίαν γένυν
> λοξὸν βλέποντες ἐμπύροις τοῖς ὄμμασι[2],
> ξυνῆψαν, ἀφρῷ διάβροχοι γενειάδας.

Nous rappelions un peu plus haut que Marie Delcourt optait plutôt pour les leçons fournies par les manuscrits que pour les corrections des éditeurs. Or, il lui arrive d'oublier de le dire. En voici la preuve. Dans les vers 585-587 de l'*Hippolyte*, le chœur s'inquiète en ces termes des cris indignés d'Hippolyte à qui la nourrice a révélé l'amour que lui voue Phèdre. Nous donnerons d'abord le texte et la traduction des Belles Lettres[3] puis celle de Marie Delcourt (1962, p. 236) :

> Ἰὰν μὲν κλύω, σαφὲς δ' οὐκ ἔχω
> γεγωνεῖν ὁποῖ'
> ἔμολεν ἔμολε σοὶ διὰ πύλας βοᾷ.

> J'entends un cri, mais je ne puis dire au juste ce qu'est cette voix qui t'est venue, oui, venue, à travers la porte.

> J'entends bien crier, mais sans rien comprendre.
> Éclaire-nous. Que signifie, que signifie ce cri qui traverse
> la porte ?

Dans son apparat critique, L. Méridier indique bien que le vers 587 qu'il retient a été revu et corrigé par H. Weil, tandis que les manuscrits transmettent en réalité le vers suivant : διὰ πύλας ἔμολεν ἔμολέ σοι βοά. Que ce soit là le texte que Marie Delcourt traduit est hautement probable car, même si sa version n'est pas littérale, elle fait bien de βοά le sujet de « signifie ». Rejette-t-elle également ὁποῖα (v. 586) qu'H. Weil a substitué à ὅπᾳ que nous garantit le *Parisinus* 2713, à propos duquel L. Méridier écrit : « Tel qu'il est pourtant, et en dépit de fautes grossières, ce manuscrit d'aspect soigné garde une valeur que l'on n'a pas assez reconnue, en particulier dans *Alceste, Hippolyte* et *Médée* […] où il lui arrive de conserver seul une leçon intéressante »[4] ? Une fois encore, sa traduction ne colle pas suffisamment à l'original pour que nous soyons en mesure de l'affirmer avec certitude. En

[1] Détails chez Amiech, 2004, p. 534 *ad loc*.
[2] Cette solution est également adoptée par Amiech, *idem*, p. 206, qui ajoute ainsi un vers 1380α. Comme exemple d'omission pure et simple d'un vers, Morin, à paraître, p. 10, cite E. *Ion* 132-133.
[3] La première traduction citée est celle de Méridier, 1927[1], p. 51 *ad loc*. Le texte retenu est celui de Méridier, *ibidem*, pour les vers 586-587, celui de Jouan (Méridier, 1997[2], *ad loc*.) pour le vers 585.
[4] Méridier, 1926, p. XXIII.

faveur de cette solution plaide, à notre avis, sa note au vers 586 : « γεγωνεῖν avec valeur d'impératif »[1], car il faut bien reconnaître que si on lit :

> Ἰὰν μὲν κλύω, σαφὲς δ' οὐκ ἔχω.
> Γεγωνεῖν ὅπῃ
> διὰ πύλας ἔμολεν ἔμολέ σοι βοά.

et si on comprend :

> J'entends bien crier, mais sans rien comprendre.
> Parle, < dis-nous > comment
> ce cri a traversé, oui, traversé, ta porte.

on obtient un résultat tout à fait satisfaisant.

Il arrive aussi que des difficultés surgissent y compris là où la tradition manuscrite est univoque. C'est le cas pour le vers 752 de la *Médée*. Répudiée par Jason, Médée devra quitter Corinthe. Contre la promesse de mettre fin à la stérilité d'Égée, elle obtient de ce dernier l'assurance qu'elle pourra trouver refuge à Athènes sans courir le risque d'être chassée et éventuellement livrée à ses ennemis (v. 727-728). Rassurée, elle veut toutefois des garanties. Aussi prononce-t-elle elle-même le serment qu'Égée devra respecter (v. 746-747 et 749-751). Voici le texte de l'invocation[2] (v. 752-753) qu'Égée se met à répéter devant elle, tel qu'il se présente dans l'édition Méridier (1926, p. 151) suivi de la traduction de Marie Delcourt (1962, p. 167) :

> Ὄμνυμι Γαῖαν λαμπρὸν Ἡλίου τε φῶς
> θεούς τε πάντας ἐμμενεῖν ἃ σου κλύω.

> Je jure par la Terre, par l'éclat brillant du Soleil,
> par les dieux réunis, d'observer tout ce que je viens
> d'entendre.

Dans son édition commentée, D.L. Page se borne à la remarque suivante : « Je ne vois pas quel avantage la scholie au vers 746 peut avoir sur les leçons des manuscrits qui contiennent probablement les mots corrects, même s'ils ne sont pas dans le bon ordre. […] φῶς τε λαμπρὸν ἡλίου : tel doit avoir été l'ordre correct […]. Il est possible qu'un ou plusieurs mots aient été maculés ou barbouillés puis ajoutés dans la marge ou entre les vers, et par conséquent réinsérés à la mauvaise place »[3]. Pourtant, si plusieurs éditeurs,

[1] Delcourt, 1962, p. 236, n. 1.

[2] Comme le précise Rudhardt, 1992[2], p. 204, l'invocation dans le serment n'est pas un appel au sens strict. C'est le moment où celui qui prête serment nomme les dieux sous l'autorité et la garantie desquels il place ses propres paroles.

[3] Cf. Page, 1938, p. 126 : « I cannot see what advantage the Schol. on 746 can claim over the readings of the mss [manuscripts], which may well have the right words, though not the right order […]. The order clearly must be φῶς τε λαμπρὸν ἡλίου […]. Perhaps one or more of the

dont Porson et Musgrave, avaient déjà estimé que la variante Ἠλίου θ′ ἀγνὸν σέβας transmise par la scholie au vers 746 fournissait la bonne leçon[1], le débat a été relancé au début des années quatre-vingt, lorsque J. Diggle fit valoir que cette variante n'était pas seulement attestée par la scholie en question mais également par un manuscrit rarement pris en compte par ses prédécesseurs[2]. Aussi propose-t-il de lire :

Ὄμνυμι Γαῖαν Ἡλίου θ′ ἁγνὸν σέβας

vers que nous traduirons ainsi :

Je jure par la Terre et la majesté sacrée du Soleil

Même si elle ne fait pas l'unanimité[3], cette leçon fournit une occurrence supplémentaire du substantif σέβας qui répond parfaitement à la définition qu'a donnée A. Cheyns de ses emplois homériques dans lesquels on peut « définir la […] notion de σέβας comme la majesté, la grandeur souveraine d'une divinité qui manifeste sa puissance aux hommes en leur imposant le respect de certaines lois […] »[4]. La fonction essentielle du serment n'est-elle pas justement d'empêcher le parjure, d'éviter que celui qui prête serment ne commette une infraction à l'égard des dieux qu'il a pris à témoin ? Dans la mesure où le σέβας suscite à la fois crainte et respect, deux sentiments consubstantiels à la divinité, le recours à l'adjectif ἁγνός « pur, sacré » se trouve lui aussi légitimé. Le vers ainsi (r)établi rappelle en effet, à l'hypallage près, l'invocation du serment prononcé par Néoptolème (S. *Ph*. 1289) : Ἀπώμοσ′ ἁγνοῦ Ζηνὸς ὕψιστον σέβας, « Je jure, par la très haute majesté de Zeus sacré »[5] et surtout l'expression ἁγνὸν θεόν (Pi. *O*. 7, 60) qui qualifie justement Hélios, ce dieu purificateur, frère de l'Aurore (Hés. *Th*. 372) et fils de la Nuit (Hés. *Th*. 124) dont on n'a pas suffisamment souligné le rôle dans le cycle annuel aux côtés de Nuit[6]. Or, cette épithète cultuelle a laissé des traces indirectes

words was blurred or defaced and appended in the margin or between lines, thence reinserted in the wrong place. » La traduction est de nous.

[1] En ce sens, voir déjà Méridier, 1926, pp. 151-152 *ad loc.* : « Plusieurs éditeurs, peut-être avec raison, ont […] substitué à la leçon des mss [manuscrits] la variante Ἠλίου θ′ ἁγνὸν σέβας, indiqué par une scholie à propos du v. 746 ».

[2] Cf. Diggle, 1983, pp. 356-357.

[3] Kovacs, 2001[2], p. 352 *ad loc*., opte pour Ἠλίου θ′ ἁγνὸν σέλας, ce qui est également acceptable : cf. Kovacs, 2003, p. 157. Slings, 1997, p. 104, quant à lui, hésite entre σέλας et σέβας.

[4] Cheyns, 1990, p. 127.

[5] Sur ce passage, voir Ragot, 2008, p. 335.

[6] Précisons qu'Hélios est un dieu ἁγνός en ce qu'il contribue au lever du jour quotidien ainsi qu'à celui du Jour de l'année, les deux participant au maintien de la vie et au retour de la belle saison qui garantit la croissance des récoltes et la prospérité qui en dépend. Sur l'importance d'Hélios comme dieu du Jour de l'année, autrement dit de l'équinoxe d'été, face à Nuit,

très nettes chez les tragiques, comme l'attestent les expressions Ὦ φάος ἀγνόν (S. *Él*. 86) « Ô lumière sacrée » et Ὦ λαμπρὸς αἰθὴρ ἡμέρας θ′ ἁγνὸν φάος, « Ô brillant Éther ! Ô pure lumière du jour ! » conservé dans l'*Hippolyte se voilant* d'Euripide (*fr*. 443, 1 Kannicht = *fr*. 2, 1 Jouan-Van Looy)[1]. Dans ces conditions, faut-il s'étonner que la *Médée* atteste une expression comparable et qu'Égée l'emploie précisément quand il s'adresse à la petite-fille d'Hélios ?

Pourtant, on se gardera de corriger le texte que traduit Marie Delcourt, car, ordre des mots mis à part, il est parfaitement correct et garanti lui aussi par la tradition manuscrite. En fait, ici comme en d'autres passages, la tradition manuscrite médiévale reflète très probablement les variantes qui figuraient déjà sur les copies qu'Euripide destinait à tous ceux qui avaient besoin de connaître le texte de sa pièce avant sa représentation. Comme les spectateurs étaient habitués à se passer d'un support écrit pour mémoriser les passages qui retenaient leur attention, Athènes ne commença à faire établir une édition officielle des pièces des grands poètes tragiques qu'à partir du IVe siècle av. J.-C[2]. Entre les trois leçons transmises ici, le philologue ne peut donc pas trancher. Le traducteur, lui, doit trancher. C'est ce qu'a fait Marie Delcourt. Aurait-elle dû ajouter une note à son texte ?

D. Aury l'a écrit dans une préface devenue une référence en matière de traductologie : « La note en bas de page est la honte du traducteur »[3], car c'est l'aveu d'un échec[4] qui a en outre l'inconvénient d'interrompre et de perturber la linéarité de la lecture[5]. Aussi, la plupart du temps, le texte traduit remplace-t-il et efface-t-il totalement le texte original tenu pour inaccessible aussi bien matériellement que linguistiquement[6]. C'est bien à ce point de vue que se rallie Marie Delcourt, elle qui épargne presque toujours au lecteur les difficultés de traduction qu'elle a rencontrées[7]. On ne sera donc pas surpris de ne trouver que 49 pages de notes[8] pour 1311 pages de traduction[9]. C'est

déesse de la nuit de l'année et donc de l'équinoxe d'hiver, voir Ragot, 2008, pp. 304-309 et 321.

[1] Sur ces deux expressions, voir *idem*, pp. 331-332.

[2] Sur ces questions, voir Wartelle, 1971, pp. 41-49.

[3] Cf. Aury, *Préface* à Mounin, 1963, p. XI.

[4] Voir *supra* à propos d'E. *Ph*. 549.

[5] Selon Sardin, 2007, p. 122, la note de bas de page « rompt l'unité du texte en le décentrant ».

[6] Sur ce point, voir Henry, 2000, p. 231.

[7] C'est donc la preuve qu'elle estime les avoir correctement surmontées pour lui. Voir toutefois *supra* sa note concernant E. *Ph*. 549.

[8] Soit une moyenne d'un peu moins de 35 notes par pièce.

[9] Une fois soustraites les 99 pages réunissant l'avant-propos (13 pages) et les introductions consacrées à chaque pièce (5 pages en moyenne).

fort peu, surtout si l'on retranche encore toutes celles qui portent sur l'établissement du texte de la langue-source et dans lesquelles elle se borne à indiquer très brièvement la leçon qu'elle a choisie[1].

Néanmoins, on ne saurait oublier que les textes antiques expriment « des "visions du monde" et des "civilisations" qui n'existent plus »[2] et qu'il appartient justement à la philologie d'aider le lecteur à pénétrer ces civilisations en lui offrant la possibilité de comprendre aussi bien les signifiants du texte qu'il lit que les signifiés que reflète ce dernier[3]. Voilà pourquoi le philologue s'efforce d'appréhender également la culture dont le texte qu'il traduit est issu[4] et voilà pourquoi les « traductions savantes […] ne seront guère intelligibles sans l'aide d'un appareil de notes en bas de pages »[5] qui assurera sa transmission effective. Marie Delcourt a dû en outre se plier aux règles éditoriales de la collection dans laquelle s'insère sa traduction. « Dans les éditions savantes, du type "Pléiade", il est aussi fréquemment demandé au traducteur d'être en même temps préfacier, commentateur, critique littéraire, biographe ou autre »[6], ce qui explique la « multiplication de notes de nature hétérogène »[7]. Mieux, en se munissant du texte original, le lecteur peut se reconstituer une édition bilingue grâce à laquelle il pourra améliorer sa compréhension du texte original[8]. Telles sont les raisons pour lesquelles la traduction de Marie Delcourt reste une traduction savante. Pourtant, le lecteur qui, à l'inverse, voudra goûter uniquement le texte traduit y parviendra aisément, car Marie Delcourt adopte une perspective essentiellement cibliste[9].

> Sa version est littéraire dans la saine acception du terme, écrit J. Labarbe[10]. Elle répond souvent au critère suprême : elle prend l'apparence d'un texte écrit directement en français. Cependant, elle ne comporte pas de modernisations abusives : si l'*agora* y est une « place publique », le *thiasos* un « cortège », le *skuphos* une « tasse », l'Hadès et Loxias y gardent leurs noms grecs ; ni l'égide ni la nébride n'y ont été travesties. Un dépaysement subsiste dont les touches, çà et là, loin de nuire au ton général, contribuent à le maintenir.

[1] Morin, à paraître, p. 6, fait observer que l'usage qu'elle fait des notes est celui initié par Croiset et Mazon.
[2] Mounin, 1963, p. 242.
[3] Cf. *idem*, p. 246.
[4] Cf. *idem*, p. 245.
[5] Ladmiral, 1991, p. 19.
[6] Henry, 2000, p. 234.
[7] *Ibidem*.
[8] *idem*, p. 231, souligne parfaitement ce paradoxe, inhérent à toute édition bilingue.
[9] Pour Morin, à paraître, p. 7, le présupposé théorique de Marie Delcourt en matière de traduction est le suivant : « Pour atteindre son but, une traduction doit […], sans tomber dans l'assimilation pure et simple, chercher à rendre l'impression en cultivant la proximité ».
[10] Labarbe, 1983, p. 12.

> Marie Delcourt ne cherche pas la beauté du style dans des élégances adventices, dans des tropes inutiles, dans de déconcertants fignolages syntactiques : elle la trouve en serrant la pensée, en transposant celle-ci avec le maximum d'économie et de rigueur, en redoutant par dessus tout qu'une phrase claire en grec ne soit pas, dès la première lecture, claire en français. À sa langue ainsi contrainte, éprise de simplicité, la noblesse et la grâce sont données par surcroît.

Dès lors, faut-il s'étonner que sa traduction soit régulièrement réimprimée[1] et citée dans les ouvrages de référence sur la littérature grecque[2], que ses successeurs se déterminent parfois en fonction de ses choix[3] et même qu'elle devienne désormais un objet d'étude[4] ? En 1943, à une époque où Marie Delcourt était sans doute loin d'envisager de (re)traduire intégralement les pièces d'Euripide, Mme Mayrisch lui adressait déjà le compliment suivant : « Ce qui constitue pour moi l'originalité et la valeur de tes livres, c'est l'aisance avec laquelle tu fais descendre les Grecs de leur[s] Cothurne[s] […] le naturel avec lequel tu les ramènes à la vie telle qu'elle se vit, à l'humanité réelle »[5]. Cette générosité qui lui permet de « ramener les Grecs à la vie », on la retrouve en effet dans tous ses livres, tant l'étude des mythes grecs et la traduction des textes qui les transmettent sont, chez Marie Delcourt, des activités indissociables. Seul le réexamen approfondi de l'ensemble de son œuvre d'helléniste permettra donc de remettre à l'honneur d'autres traductions injustement oubliées et de montrer que sa contribution tant à l'étude de la langue grecque qu'à l'élargissement de la langue française reste toujours riche d'enseignement et de prolongements.

BIBLIOGRAPHIE

Liste des abréviations employées (encyclopédies, institutions, maisons d'édition et revues)

– *AF = L'Alsace française. Revue hebdomadaire d'action nationale* (1921-1939 et 1948-1950), Strasbourg.
– *CILL = Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain*, Louvain-la-Neuve.
– *CNL = Centre national de Littérature* : 2, rue Emmanuel Servais, L-7505 Mersch.

[1] En deux volumes aux éditions Folio.
[2] Voir par exemple L. Canfora, *Histoire de la littérature grecque d'Homère à Aristote*. Paris, Desjonquères, 1994, p. 650 et S. Saïd, M. Trédé et A. Le Boulluec, *Histoire de la littérature grecque*. Paris, PUF, « Quadrige », 2004, p. 658, ainsi que Morin, à paraître, p. 1, n. 3.
[3] Voir par exemple Amiech, 2004, p. 353 *ad* E. *Ph*. 521 et p. 498 et n. 622 *ad* E. *Ph*. 1185.
[4] Voir par exemple Morin, à paraître.
[5] Gravet-Meder, 2009, pp. 247-248.

– *CQ = The Classical Quaterly*, Londres.
– *CUF = Collection des Universités de France* dite « Budé », publiée par la maison d'édition *Les Belles Lettres*.
– *ÉPHÉ = École pratique des Hautes Études*, Paris. École doctorale créée par Victor Duruy en 1868.
– *FacPhLLg = Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège*, Liège(-Paris).
– *LEC = Les Études classiques*, Namur.
– *LZ = Luxemburger Zeitung* (1868-1941), Luxembourg.
– *LZK = Lëtzebuerger Zäitschrëft fir Kultur*, Luxembourg.
– *Mn = Mnemosyne*, Leyde.
– *NBN = Nouvelle Biographie nationale*. Vol. 3. Bruxelles, 1994.
– *NRF = La Nouvelle Revue française*, Paris.
– *OUP = Oxford University Press*, Oxford.
– *PUF = Presses universitaires de France*, Paris.
– *RBPh = Revue belge de Philologie et d'Histoire*, Bruxelles.
– *REG = Revue des Études grecques*, Paris.
– *RHLF = Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris.
– *RPh = Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes*, Paris.
– *RPRhDB = Revue Politique Rhin-Danube-Baltique* (1930 ?-1939), supplément à *L'Alsace française*, Strasbourg.
– *SIFC = Studi italiani di filologia classica*, Florence.
– *TEU = Thesaurus Encyclopediae Universalis*. Vol. 2, Paris, 2008.
– *TLCL = The Loeb Classical Library*, Cambridge (Ma.)-Londres.

Liste des sites consultés, des articles et des ouvrages utilisés

– academiabelgica.it (consulté en décembre 2011)
– Amiech (Christine), *Les Phéniciennes d'Euripide*. Commentaire et traduction. Préface d'André Tuilier. Paris, L'Harmattan, « La Philosophie en commun », 2004.
– Barrett (W.S.), *Euripides Hippolytos*. Edited with Introduction and Commentary by W.S. Barrett. Oxford, Clarendon Press, 1964.
– Berman (Antoine), *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard, 1984.
– Bertrand (Joëlle), *Nouvelle grammaire grecque*. Paris, Ellipses, 2000.
– Bierlaire (Franz), « Marie Delcourt et l'histoire de l'Humanisme », dans *Hommage à Marie Delcourt*. Actes du colloque organisé à l'Université de Liège le 5 novembre 1982. Liège, Université de Liège, 1983, pp. 19-24.

– Bierlaire (Franz), « Érasme revisité », dans M. Delcourt, *Érasme*. Préface de Pierre Jodogne. Commentaire de Franz Bierlaire. Bruxelles, Labor, « Espace Nord », n° 35, 1986, pp. 151-162.
– Bonnet (Corinne), « Diligentissima Maria Delcourt Leodensis. Marie Delcourt dans la correspondance de Franz Cumont », dans *LEC*, 70, 2002, pp. 161-180.
– Chantraine (Pierre), « Le Problème du choix en philologie », dans *SIFC*, 27-28, 1956, pp. 102-107.
– Chevrel (Yves), « Introduction : la retraduction – *und kein Ende* », dans Robert Kahn et Catriona Seth édit., *La Retraduction*. Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, pp. 11-20.
– Cheyns (André), « La Notion de σέβας dans la poésie homérique », dans *CILL*, 16, 1990, pp. 115-137.
– Culot (Jean-Marie), *Bibliographie des écrivains Français de Belgique (1881-1950)*. T. 1. Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1958.
– Delcourt (Marie), « La Légende de la mort de Néoptolème. À propos de Virgile, *Énéide*, III, 332 », dans *RBPh*, 2, 1923, pp. 685-689.
– Delcourt (Marie), *Étude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques. « Mémoires in-8° », 2e série, t. 19, 1925.
– Delcourt (Marie), « L'Expédition d'Héraclès contre Sparte (EURIPIDE *Andr*. 801) », dans *RBPh*, 8, 1929, pp. 127-129.
– Delcourt (Marie), *La Vie d'Euripide*. Paris, Gallimard, « Vie des hommes illustres », n° 47, 1930.
– Delcourt (Marie), « Euripide et les événements de 431-424 », dans *Serta Leodensia. Mélanges de philologie classique publiés à l'occasion du centenaire de l'indépendance de la Belgique*. Liège-Paris, Vaillant-Carmanne, 1930, pp. 117-128.
– Delcourt (Marie), *Eschyle*. Paris, Rieder, « Maîtres des Littératures », n° 18, 1934.
– Delcourt (Marie), « Un emploi de τε chez Euripide », dans *Mélanges Émile Boisacq*. T. 1. *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves*, vol. 5, 1937, pp. 287-293.
– Delcourt (Marie), « La Pureté des éléments et l'invocation de Créuse dans *Ion* (v. 870 *sqq*.) », dans *RBPh*, 17, 1938, pp. 195-203.
– Delcourt (Marie), *Légendes et cultes de héros en Grèce*. Paris, PUF, « Mythes et Religions », n° 10, 1942.

– Delcourt (Marie), *Images de Grèce*. Bruxelles, Libris, « Le Balancier », 1943[1] ; Namur-Paris, Wesmael-Charlier, 1959[2].
– Delcourt (Marie), *Œdipe ou la légende du conquérant*, Liège-Paris, Droz, « FacPhLLg », n° 104, 1944.
– Delcourt (Marie), *L'Oracle de Delphes*. Paris, Payot, 1955.
– Delcourt (Marie), *Oreste et Alcméon.* Étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce. Liège-Paris, Les Belles Lettres, « FacPhLLg », n° 151, 1959.
– Delcourt (Marie), *Tragiques grecs. Euripide*. Texte présenté, annoté et traduit par Marie Delcourt. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
– Delcourt (Marie), *Pyrrhos et Pyrrha. Recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques*. Liège-Paris, Les Belles Lettres, « FacPhLLg », n° 174, 1965.
– Delcourt (Marie), *L'Autre Regard.* Chroniques du journal *Le Soir*. Bruxelles, Le Cri, « Histoire littéraire », 2004.
– Defradas (Jean), *Les Études supérieures de grec*. Initiation à la recherche. Paris, Société d'Édition de l'Enseignement supérieur, 1955.
– Derwa (Marcelle), « Bibliographie choisie des travaux de Marie Delcourt », dans : *Hommages à Marie Delcourt*. Bruxelles, « Latomus », n° 114, 1970, pp. 9-19.
– Diggle (James), « On the Manuscript and Text of Euripides, *Medea* », dans *CQ*, 33, 1983, pp. 339-357.
– Gambier (Yves), « La Retraduction, retour et détour », dans *Meta*, 39/3, 1994, pp. 413-417.
– Garnier (Bruno), *Pour une poétique de la traduction. L'*Hécube *d'Euripide en France de la traduction humaniste à la tragédie classique*. Paris, L'Harmattan, 1999.
– Gerlo (Aloïs), « Marie Delcourt, traductrice d'Érasme », dans Jacques Chomarat, André Godin et Jean-Claude Margolin édit., *Actes du colloque international Érasme (Tours, 1986)*. Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », n° 239, 1990, pp. 387-392.
– Grafton (Antony), *Les Origines tragiques de l'érudition*. Une histoire de la note en bas de page. Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 1998.
– Gravet (Catherine), « La Collaboration d'Alexis Curvers aux journaux et revues. La "Luxemburger Zeitung" (1922-1940) », dans *Galerie*, 22/3, 2004, pp. 411-448.
– Gravet (Catherine) et Meder (Cornel) : Aline Mayrisch-de Saint-Hubert-Marie Delcourt-Curvers, *Correspondance 1923-1946.* Avec quelques lettres d'Aline Mayrisch à Hélène Legros, Alexis Curvers, Denise Halkin. Édition

établie par Catherine Gravet et Cornel Meder. Luxembourg, Cercle des Amis de Colpach, 2009.
– Grégoire (Henri) et Meunier (Jules), *Euripide. Tragédies*. Vol. VI/2 : *Les Bacchantes*. Paris, « CUF », 1961[1] ; 1993[2], deuxième édition revue et corrigée par François Jouan.
– Grodent (Michel), « Lecture », dans M. Delcourt, *La Vie d'Euripide*. Lecture de Michel Grodent. Bruxelles, Labor, « Espace Nord », n° 196, 2004, pp. 223-249.
– Hellmann (Marie Christine), *L'Architecture grecque*. Paris, Le Livre de Poche, 2007.
– Henry (Jacqueline), « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », dans *Meta*, 45/2, 2000, pp. 228-240.
– Hewson (Lance), « Sourcistes et cibliers », dans Michel Ballard et Lance Hewson édit., *Correct / Incorrect*. Arras, Presses universitaires d'Artois, 2004, pp. 123-134.
– Hilgert (Romain), *Zeitungen in Luxemburg (1704-2004)*. Luxembourg, Service Information et Presse, 2004.
– Horguelin (Paul), *Traducteurs des XVIe et XVIIe siècles*. Montréal, Linguatech, 1996.
– Hoyoux (Jean), « *In memoriam*. Une grande dame de la pensée : Marie Delcourt », dans *La Vie wallonne*, 58, 1979, pp. 45-51.
– Hoyoux (Jean), « Marie Delcourt : souvenirs d'un familier », dans *Hommage à Marie Delcourt*. Actes du colloque organisé à l'Université de Liège le 5 novembre 1982. Liège, Université de Liège, 1983, pp. 25-34.
– Humboldt (Wilhelm von), *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*. Édition et traduction de Denis Thouard. Paris, Seuil, 2000.
– Hutchinson (G.O.), *Aeschylus Septem contra Thebas*. Edited with Introduction and Commentary by G.O. Hutchinson. Oxford, OUP, 1985.
– Jouan (François), *Euripide. Tragédies*. Vol. VII/1 : *Iphigénie à Aulis*. Paris, CUF, 1983[1] ; 1990[2].
– Jouan (François), *Euripide. Tragédies*. Vol. VII/2 : *Rhésos*. Paris, « CUF », 2004.
– Jouan (François) et Van Looy (Herman), *Euripide. Fragments*. Vol. VIII/1-VIII/4. Paris, « CUF », 1998-2003.
– Kahn (Robert) et Seth (Catriona), « Avant-propos : une fois ne suffit pas », dans Robert Kahn et Catriona Seth édit., *La Retraduction*. Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, pp. 7-10.
– Kannicht (Richard), *Euripides Helena*. Herausgegeben und erklärt von Richard Kannicht. Vol. I-II. Heidelberg, Winter, 1969.

– Kannicht (Richard), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. V/1-V/2. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
– Kieffer (Rosemarie), « Marie Delcourt et la *Luxemburger Zeitung* », dans *Galerie*, 7/3, 1989, pp. 433-437.
– Kirt (Romain), « E.R. Curtius als Mitarbeiter der "Luxemburger Zeitung" (1922-1925) », dans *LZK*, 3, 1987, pp. 55-66.
– Kirt (Romain), « Vorwort des Herausgebers », dans Romain Kirt édit., Ernst Robert Curtius, *Goethe, Thomas Mann und Italien.* Beiträge in der « Luxemburger Zeitung » (1922-1925). Bonn, Bouvier, 1988, pp. 5-18.
– Kovacs (David), *Euripides. Cyclops. Alcestis. Medea*. Edited and Translated by David Kovacs. Cambridge (Ma.) – Londres, Harvard University Press, « TLCL », n° 12, 2001[2].
– Kovacs (David), *Euripidea Tertia*. Leyde, Brill, « Mn. Suppl. », n° 240, 2003.
– Labarbe (Jules), *L'Homère de Platon*. Liège, « FacPhLLg », n° 117, 1949.
– Labarbe (Jules), « Marie Delcourt et l'Antiquité », dans *Hommage à Marie Delcourt*. Actes du colloque organisé à l'Université de Liège le 5 novembre 1982. Liège, Université de Liège, 1983, pp. 7-13.
– Ladmiral (Jean-René), « Sourciers et ciblistes », dans *Revue d'esthétique*, 12, 1986, pp. 33-42.
– Ladmiral (Jean René), « La Traduction : des textes classiques ? », dans Salvatore Nicosia édit., *La traduzione dei testi classici : teoria, prassi, storia*. Atti del Convegno di Palermo (6-9 aprile 1988). Naples, M. D'Auria Editore, 1991, pp. 9-29.
– Ladmiral (Jean-René), *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris, Gallimard, « Tel », 1994[2].
– Lechevalier (Claire), *L'Invention d'une origine. Traduire Eschyle en France de Lefranc à Mazon : le* Prométhée enchaîné. Paris, Champion, 2007.
– Lechevalier (Claire), « Paul Mazon d'une *Orestie* à l'autre », dans Robert Kahn et Catriona Seth édit., *La Retraduction*. Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, pp. 103-115.
– Lévêque (Pierre), *Dans les pas des dieux grecs*. Paris, Tallandier, 2003.
– Mazon (Paul), *L'*Orestie *d'Eschyle*. Traduction nouvelle publiée avec une introduction sur la légende, un commentaire rythmique et des notes. Paris, Albert Fontemoing Éditeur, 1903.
– Mazon (Paul), *Eschyle. Tragédies*. Vol. I : *Les Suppliantes-Les Perses-Les Sept contre Thèbes-Prométhée enchaîné*. Paris, « CUF », 1920[1] ; 1931[2].
– Mazon (Paul), *Eschyle. Tragédies*. Vol. II : *Agamemnon-Les Choéphores-Les Euménides*. Paris, « CUF », 1925[1] ; 1935[2].

– Méridier (Louis), *Euripide. Tragédies*. Vol. I : *Le Cyclope-Alceste-Médée-Les Héraclides.* Paris, « CUF », 1926.
– Méridier (Louis), *Euripide. Tragédies*. Vol. II : *Hippolyte-Andromaque-Hécube*, Paris, « CUF », 1927[1] ; 1997[2], deuxième édition revue et corrigée par François Jouan.
– Méridier (Louis), Grégoire (Henri) et Chapouthier (Fernand), *Euripide. Tragédies*. Vol. V : *Hélène-Les Phéniciennes*. Paris, « CUF », 1950.
– Méridier (Louis) et Chapouthier (Fernand), *Euripide. Tragédies*. Vol. VI/1 : *Oreste*. Paris, « CUF », 1959.
– Morin (Bernadette, « Marie Delcourt, traductrice d'Euripide : de l'archéologie à l'impressionnisme », à paraître dans *Traduire les Anciens en Europe, XIXe et XXe siècles*. Actes du colloque international de Caen des 31 mars et 1er avril 2008.
– Motte (André), « Hommage à Marie Delcourt (1891-1979) », dans *Galerie*, 7/3, 1989, pp. 427-432.
– Motte (André), « Marie Delcourt, dix ans déjà… », dans *Kernos*, 3, 1990, pp. 29-34.
– Mounin (Georges), *Les Belles Infidèles*. Paris, Cahiers du Sud, 1955.
– Mounin (Georges), *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Préface de Dominique Aury, Paris, Gallimard, 1963.
– Oustinoff (Michaël), *La Traduction*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 3688, 2009[3].
– Page (D.L.), *Euripides Medea*. The Text Edited with Introduction and Commentary by D.L. Page. Oxford, Clarendon Press, 1938.
– Parmentier (Léon), « Une scène de l'*Électre* de Sophocle », dans *Mélanges Henri Weil*. Mémoires concernant l'histoire et la littérature grecques dédiés à Henri Weil à l'occasion de son 80e anniversaire. Paris, Fontemoing, 1898, op. 333-354.
– Parmentier (Léon), « Notes sur l'*Héraclès* d'Euripide », dans *RPh*, 44, 1920, pp. 142-170.
– Parmentier (Léon), « Notes sur deux passages d'Euripide », dans *RBPh*, 1, 1922, pp. 1-7.
– Parmentier (Léon), « Notes sur les Troyennes d'Euripide », dans *REG*, 36, 1923, pp. 46-61.
– Parmentier (Léon) et Grégoire (Henri), *Euripide. Tragédies*. Vol. III : *Héraclès-Les Suppliantes-Ion*. Paris, « CUF », 1923.
– Parmentier (Léon) et Grégoire (Henri), *Euripide. Tragédies*. Vol. IV : *Les Troyennes- Iphigénie en Tauride-Électre*. Paris, « CUF », 1925.

– Pouilloux (Jean), « La Mort de Néoptolème à Delphes d'après Euripide », dans J. Pouilloux et G. Roux édit., *Énigmes à Delphes*. Paris, De Boccard, Université de Lyon-Institut F. Courby, 1963, pp. 102-122.
– Ragot (Pierre), *Les Adjectifs en* *-nó- *primaires du grec ancien signifiant « dense, compact », « agréable, charmant » et « vénérable, sacré »*. Étude sémantique, étymologique et suffixale. Paris, 2008. Thèse de la 4e section de l'*ÉPHÉ*, non publiée.
– Ragot (Pierre), « Régicide, parricide et souillure chez les Atrides selon Eschyle : considérations nouvelles sur la signification de ἄγος (*Ch*. 155) et ἄγνισμα (*Eu*. 327-328) », dans *REG*, 124/1, 2011, pp. 1-20.
– Ricœur (Paul), *Sur la traduction*. Paris, Bayard, 2004.
– Rodriguez (Liliane), « Sous le signe de Mercure, la retraduction », dans *Palimpsestes*, 4, 1990, pp. 63-80.
– Roux (Georges), « L'*Adyton* de Delphes », dans *REG*, 82, 1969, pp. IX-XI.
– Roux (Georges), *Delphes, son oracle et ses dieux*. Paris, Les Belles Lettres, 1976.
– Rudhardt (Jean), *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. Paris, Picard, 1992[2].
– Sardin (Pascale), « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », dans *Palimpsestes*, 20, 2007, pp. 121-135.
– Slings (S.R.), « D. Kovacs, *Euripidea* (Mn. Suppl. 132). Leiden, E.J. Brill, 1994 », dans *Mn*, 50, 1997, pp. 102-104.
– Taillardat (Jean), *Les Images d'Aristophane*. Étude de langue et de style. Paris, Les Belles Lettres, 1965.
– Theunissen-Faider (Marie), *D'une correspondance l'autre*. Lettres de Marie Delcourt et d'Aloïs Gerlo, traducteurs de l'*Opus epistolarum* (1964-1979). Édition et notes par Marie Theunissen-Faider. Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme e Renaissance », n° 106, 2012.
– Wartelle (André), *Histoire du texte d'Eschyle*. Paris, Les Belles Lettres, 1971.
– Weil (Henri), *Aeschyli Tragoediae*. Iterum edidit reuisas Henricus Weil. Leipzig, Teubner, 1910[3].

EUGÈNE HINS

Anne DELIZÉE et Olga GORTCHANINA
Université de Mons

EUGÈNE HINS, UN REGARD ÉCLAIRÉ SUR LA RUSSIE

Eugène Hins est surtout connu comme figure emblématique de la Première internationale en Belgique et ardent libre penseur. Ce semeur d'idées faisait en effet partie de la glorieuse phalange des Hector Denis, César de Paepe, Désiré Brismée et autres Jules Destrée qui bataillaient ferme pour l'émancipation des masses. Mais derrière cette image de militant rebelle que l'Histoire a retenue se cache un homme à la personnalité éclectique : pédagogue, journaliste et chroniqueur, anthropologue amateur, linguiste, philologue et, enfin, traducteur de plusieurs langues.

C'est cette dernière facette de la personnalité de Hins que cet article tentera d'éclairer en se concentrant avant tout sur l'intérêt de ce Belge hors du commun pour le monde russe. Née d'un mariage avec une Russe, d'un long séjour en Russie ainsi que d'une curiosité philologique naturelle, cette passion le pousse, pendant plus de dix ans, à écrire sur la Russie et sur les lettres russes alors quasi inconnues dans le monde francophone et à traduire des extraits d'œuvres qu'il juge marquantes afin de partager sa découverte de la littérature russe avec ses contemporains. Ces écrits révèlent un véritable expert en civilisation et lettres russes, que son esprit pionnier, son originalité, sa perspicacité et la qualité de ses traductions distinguent de la plupart des autres slavisants de l'époque[*].

À LA RECHERCHE DE L'HOMME

Commençons par rappeler au lecteur les traits saillants de sa biographie[1] ainsi que les éléments qui permettent de mieux cerner pourquoi et

[*] Nos plus vifs remerciements vont à Bénédicte Van Gysel pour sa relecture attentive.

[1] Conter par le menu la longue vie mouvementée d'E.Hins dépasserait largement le cadre de cet article. Nous renvoyons donc le lecteur désireux de faire connaissance de manière plus approfondie avec le militant et le libre penseur à l'étude magistrale de Marc Mayné (1994), que nous remercions par ailleurs vivement pour ses précisions et ses conseils avisés.

comment Eugène Hins a choisi, présenté et traduit quelques auteurs russes pour un public francophone qui commençait seulement à découvrir cette littérature et dont l'opinion était encore à forger.

Eugène Hins naît à Molenbeek-Saint-Jean le 5 novembre 1839 d'un père qui consacre sa vie à son métier d'enseignant et d'une mère femme au foyer et écrivaine à ses heures. Une famille traditionnelle qui prêche les valeurs religieuses mais également intellectuelles car les études et l'écriture étaient mises à l'honneur chez eux. Par exemple, l'oncle maternel de Hins, Ferdinand Gravrand, est également enseignant, journaliste et traducteur. Et si Eugène Hins se détourne résolument de la religion à l'âge de 22 ans pour s'engager jusqu'à la fin de sa vie dans la lutte pour la Libre Pensée, il va en revanche rester fidèle aux valeurs intellectuelles qui lui ont été inculquées dès son jeune âge, et c'est sans doute son attachement à ces valeurs qui le poussera plus tard à apprendre le russe et à s'intéresser à la vie, à la culture et à la littérature d'un pays que la plupart de ses compatriotes traitent encore de barbare à l'époque.

Le parcours scolaire et universitaire de Hins est assez classique : d'abord élève à l'école moyenne de Stavelot, puis au Collège épiscopal de Saint-Trond et ensuite étudiant à l'École normale des Humanités de Liège. En 1860, il reçoit le titre d'aspirant professeur agrégé de l'enseignement moyen du degré supérieur et s'engage dans une spécialisation en lettres, toujours à Liège, lorsque l'année suivante, une crise d'ophtalmie l'oblige à renoncer temporairement à poursuivre ses études. Cette année 1861 semble être une charnière dans la vie de Hins car c'est précisément à ce moment-là qu'il renonce à la foi ; le jeune homme se met alors à la recherche d'autres idéaux et d'autres horizons. Il s'inscrit à l'Université libre de Bruxelles, fondée une petite trentaine d'années auparavant sous l'impulsion de quelques francs-maçons enthousiastes désireux de combattre les préjugés dont le monde universitaire d'alors était empli. Choix qui engagera toute sa vie puisque c'est à l'ULB qu'il se rapprochera de Guillaume De Greef, d'Émile Féron et surtout d'Hector Denis qui initiera son nouveau camarade aux idées socialistes auxquelles Hins restera fidèle jusqu'à la fin de ses jours.

Atteint d'une seconde crise d'ophtalmie et forcé d'interrompre à nouveau ses études, Hins part pour le Brésil où il est engagé comme précepteur dans la famille d'un notable local ; dès son retour, Hins contera son expérience brésilienne longue de dix mois dans une série d'articles originaux publiés dans *La Revue trimestrielle* ; ce sont ses débuts littéraires, Hins a 25 ans.

Les événements et les succès s'enchaînent alors frénétiquement au cours de la décennie qui suivra : obtention du titre de docteur en philosophie

et lettres en 1865, travail au ministère des Travaux publics de 1865 à 1868, lancement d'un programme de cours populaires publics avec Paul Robin en 1866, participation aux différents congrès internationaux – à Bruxelles en 1867 et 1868 et à Bâle en 1869 –, reprise du journal socialiste *La Liberté*, adhésion à l'Association internationale des Travailleurs en 1867, mariage en automne 1868 avec Jeanne Brismée, la fille cadette de l'imprimeur socialiste Désiré Brismée, élection, un peu plus tard la même année, au poste de secrétaire général et de correspondant officiel pour la région de Verviers du Conseil général belge de l'A.I.T., nombreuses rencontres avec des militants socialistes d'autres pays, et notamment avec Bakounine…

La vie et les activités militantes de Hins battent donc leur plein en cette année 1869 lorsque les événements prennent une tournure dramatique : à la suite de sa participation aux grèves de Seraing et de Frameries en tant que représentant de l'A.I.T., Hins se retrouve en prison. Au bout de quelques semaines, faute de charges sérieuses, le militant est relâché mais sa jeune épouse, Jeanne Brismée, enceinte et souffrant d'une hypertrophie du cœur, affaiblie sans doute par l'angoisse, décède le lendemain de sa sortie de prison. Plus tard, lorsque Hins sera de nouveau père de famille, il sera capable de sacrifier ses idéaux au nom de la sécurité et du bien-être des siens ; cet événement tragique y est peut-être pour quelque chose.

Un an plus tard, en juin 1870, Hins rencontre à Paris celle qui deviendra sa seconde épouse : Maria Iatskévitch, originaire de Russie, est trésorière de l'Internationale parisienne. Les jeunes gens sympathisent très rapidement et en l'espace de quelques jours le mariage est décidé ; il durera près de 47 ans, jusqu'à la mort de Maria en 1917. Cette rencontre sera décisive pour Hins. C'est pour Maria et leurs filles jumelles que Hins se mettra au russe, c'est également à la fois à cause d'elles et grâce à elles qu'il passera huit années de sa vie en Russie. Car après la naissance des jumelles, en septembre 1871, Hins doit se rendre à l'évidence : la situation précaire dans laquelle le jeune couple a vécu jusqu'alors n'est désormais plus acceptable. En effet, depuis quelque temps déjà, sa réputation de militant socialiste prive Hins de moyens de subsistance stables en lui fermant les portes des établissements d'enseignement, et les autres tentatives de gagner sa vie – cours privés, cours populaires, activités de chroniqueur, etc. – demeurent insuffisantes. Le constat est simple et sans appel : s'il veut garantir à sa famille une existence digne, Hins doit refaire sa vie ailleurs qu'en Belgique.

Les Hins décident alors d'aller s'installer temporairement en Russie. Le choix est aussi logique que judicieux : Maria a encore des attaches dans le pays, et la vie en Russie permettrait au jeune couple de « remettre le compteur à zéro », sa réputation de socialiste ayant peu de chance de rattra-

per Hins dans les vastes étendues russes. De langue maternelle française, Hins est certain d'être sollicité en tant qu'enseignant dans les établissements publics et privés de ce pays où le français tient quasi lieu de deuxième langue nationale. De plus, par son soutien à la France lors du conflit franco-prussien, la Russie, jugée jusqu'alors barbare, avait redoré son image et gagné en noblesse aux yeux des Européens.

En 1872, Eugène, Maria et leurs deux filles vont d'abord à Kiev mais les meilleures offres d'emploi se trouvant en Russie, Hins se voit obligé de laisser provisoirement sa famille en Ukraine pour aller décrocher une place d'enseignant dans la capitale russe. À Saint-Pétersbourg, il s'inscrit à l'École normale des Établissements militaires d'Instruction de Saint-Pétersbourg et termine sa formation en 1874 ; il est alors nommé professeur de français au gymnase militaire de Nijni Novgorod où il passera les six années suivantes à approfondir sa connaissance de la langue russe et de sa culture. Cette immersion lui permit certainement de mieux appréhender les chefs-d'œuvre de la jeune littérature russe dont les spécificités n'étaient pas encore accessibles aux intellectuels français, *a fortiori* au grand public.

À l'arrivée au pouvoir des libéraux en Belgique en 1878, un ministère de l'Instruction publique est créé et la nouvelle politique en matière d'enseignement permet à Hins d'espérer pouvoir retrouver un poste de professeur. Les Hins décident donc de rentrer au pays vers la fin de l'été 1880. Dès octobre, Eugène Hins reçoit la charge de professeur de langues anciennes au Collège communal d'Ostende et il est nommé à la chaire de rhétorique française à l'Athénée royal de Charleroi en 1881.

« Parenthèses russes » définitivement closes pour Hins ? Loin de là, car dans la mesure où sa nouvelle fonction oblige le militant socialiste à taire ses opinions politiques, il s'exprimera notamment par le biais d'articles consacrés à la Russie et à sa littérature. Mais cela lui est insuffisant : malgré son devoir de réserve, il reprendra sa plume militante à partir de 1888 pour se prononcer sur la vie politique et sociale de son pays et du monde entier, ainsi que pour soutenir la lutte contre le cléricalisme. Il aura cependant la prudence de signer ses articles d'un pseudonyme.

Jusqu'à son décès, en 1923, Hins lutte pour les idéaux politiques, sociaux et rationalistes auxquels il a dédié sa vie. Et si sa contribution à la diffusion des lettres et de la culture russes était pour Eugène Hins une activité seconde, son importance ne doit pas en être diminuée car lorsqu'il s'agit de la découverte de la Russie par les francophones, son nom mérite d'être cité aux côtés que ceux de Leroy-Beaulieu, Courrière, Léger et Vogüé.

À LA RECHERCHE DU TRADUCTEUR[1]

Les rapports de Hins à l'écriture

La plume d'Eugène Hins est restée toute sa vie durant son outil de travail et une de ses raisons de vivre. C'est elle qui lui permit de propager ses idées progressistes et ses convictions de libre penseur, de faire écho à l'émancipation ouvrière internationale. C'est elle qui lui assura quelques moyens de subsistance, bien maigres il est vrai, lorsque ses activités militantes lui eurent fermé les portes des employeurs publics et privés en Belgique. C'est grâce à elle qu'il rédigea des ouvrages didactiques destinés à la jeunesse des écoles et put donner libre cours à son imagination d'écrivain. Et c'est tout naturellement sans doute qu'Hins en est venu à la traduction.

Polyglotte, traducteur et linguiste

Eugène Hins lisait couramment le grec, le latin, l'anglais, l'allemand, l'espagnol, l'italien et le portugais ; il a publié des traductions de l'allemand, du grec, de l'espagnol, du russe et de l'ukrainien et deux textes traduits du sanscrit dorment dans les manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique.

Hins a notamment traduit et abrégé l'*Odyssée* à destination de la jeunesse des athénées. Il a réduit l'œuvre d'Homère de moitié afin que l'intérêt des jeunes lecteurs ne faiblisse pas (Hins, 1883, p. 7). Le pédagogue a accompagné sa traduction d'une étude sur l'origine des chants homériques, les mœurs, la religion, la morale et l'esthétique de l'époque, ainsi que sur les personnages de l'*Odyssée*.

Au début des années 1880, Hins s'était mis à l'étude du sanscrit et a traduit le drame *Çakountalâ* du poète hindou Kâlidâsa dans le courant de l'hiver 1921-1922 (Sluys, 11 mars 1923). Il rédigera également une version tout à fait aboutie d'*Un conte du Pantchatantra : Un tisserand, sous la figure de Vishnou, devient l'amant d'une fille de râdjâ*, dans l'article inédit « Un précurseur deux fois millénaire de l'aviation » (Bruxelles, B.R., Mss, II 7156).

Le fait de maîtriser plusieurs langues l'a beaucoup servi dans ses activités militantes. Par exemple, lors du congrès de l'A.I.T. de Bruxelles en septembre 1867, Eugène Hins fut chargé d'accueillir les participants étrangers.

Fort de la connaissance des langues anciennes, germaniques, romanes, slaves et du sanscrit, Hins mène une étude sur les origines de la langue française. Il procède notamment à une analyse comparée des modes, des temps

[1] La structure de la réflexion qui va suivre s'inspire du trajet analytique proposé par Antoine Berman, 1995.

et du lexique de ces langues, en y ajoutant quelques points de référence au celte, au breton, et même au patois de Liège. Il aboutit à la conclusion que les langues romanes ne sont pas dérivées du latin : elles en sont les sœurs, et non les filles (B.R., Mss, II 7161, Cahier III). La première version de cette thèse fut couronnée d'un prix par une société française en 1884 (Sluys, 11 mars 1923) ; retravaillée et étoffée par la suite, elle resta néanmoins à l'état de manuscrit.

Éditorialiste, chroniqueur et publiciste

En 1867, Hins fit partie du groupe qui fonda la seconde *Liberté*, journal hebdomadaire socialiste, rationaliste et proudhonien ; il y tint une rubrique intitulée *Au hasard*, rebaptisée en 1871 *Coups de pioches*, où il commentait les événements politiques et parlementaires de la semaine (Mayné, 1994, pp. 47 et 119). Il devint secrétaire de rédaction en 1871 et fut une des chevilles ouvrières de la parution quotidienne du journal bruxellois. Ses connaissances linguistiques peu communes lui permirent d'y faire notamment paraître un *Bulletin du Mouvement ouvrier international* inspiré de la lecture de divers organes socialistes (Sluys, 4 mars 1923), véritable mine d'informations sur l'évolution du mouvement ouvrier international en Europe et dans le reste du monde à cette époque. À la même époque et jusqu'en 1872, Hins collabore régulièrement au journal *L'Internationale*, dont il est l'un des secrétaires de rédaction à partir de 1869. Hins part ensuite en Russie, restant en contact avec le comité de rédaction de *La Liberté* et continue à leur faire parvenir de temps à autre son *Bulletin du Mouvement ouvrier* jusqu'à la parution du dernier numéro, le 29 juin 1873.

De retour en Belgique en 1880, il s'engage dans la carrière d'enseignant. Cette fonction, nous l'avons vu, l'enferme dans un devoir de réserve auquel il tente d'échapper grâce à quelques articles écrits sous pseudonyme. De 1883 à 1888, il signe du nom de Diogène une chronique hebdomadaire, *Au courant de la plume*, dans la *Gazette de Charleroi* (Sluys, 11 mars 1923), feuille libérale modérée. Il y défend, avec la verve dont il est coutumier, les idées rationalistes. En 1888, Hins passe à *La Réforme*, quotidien radical bruxellois, où il publie sous le pseudonyme de Hamed plusieurs articles par semaine dans lesquels il défend avec vigueur les idées progressistes et prend acerbement position contre le joug clérical. Il quitte *La Réforme* en 1890 et ne trouve plus, par la suite, de journal acceptant ses articles (Mayné, 1994, p. 217).

Autre échappatoire à son devoir de silence, ses différents écrits sur la Russie, sa culture, sa politique, bref, sur l'évolution de la vie dans ce pays que les Européens étaient en train de découvrir : un sujet qui passionne Hins

et qui ne se trouve pas en contradiction avec sa situation professionnelle. Nous commenterons en détail ses écrits sur la littérature russe et ses traductions par la suite. Mentionnons ici les articles de Hins consacrés aux questions d'actualité politique et sociale de la Russie d'alors, relativement nombreux, rédigés entre 1873 et 1921. Les analyser démontrerait facilement l'esprit pénétrant de Hins et sa profonde connaissance du contexte historique de ces événements. Mais, hélas, cela dépasserait largement le cadre de notre article[1]. Nous ne pouvons donc ici que souligner l'essentiel : les buts poursuivis par l'intellectuel lorsqu'il s'exprime sur la Russie et sa position vis-à-vis de ce pays.

Hins désirait clarifier certains points relatifs à l'évolution de la société russe afin d'apporter un nouvel éclairage aux problèmes que connaissait à l'époque la société belge et européenne. Voilà pourquoi il examina les conséquences de l'émancipation des serfs (1873) ainsi que celles découlant de l'évolution de la propriété terrienne en Russie (1885) et mena une réflexion approfondie sur le nihilisme (1881). Également désireux de donner son avis sur les bouleversements majeurs vécus par la Russie et l'Europe, il se pencha sur le conflit entre la Russie et l'Angleterre (1885), sur la guerre russo-japonaise (1904), ainsi que les changements survenus en Russie à la suite de la révolution de 1917 (1921).

La position de Hins vis-à-vis de la Russie et de son évolution est double : d'une part, Hins souhaite démontrer que l'Empire russe est désormais loin des stéréotypes qui ont alimenté l'imaginaire européen des siècles durant, qu'il s'agit d'un pays développé et puissant qui mérite amplement sa place sur la scène politique internationale. Hins admire par ailleurs certains aspects louables et dignes d'être imités du peuple russe, notamment son esprit collectif et sa solidarité. D'autre part, Hins n'hésite pas à critiquer la politique du gouvernement russe dont les différentes réformes ne tiennent pas compte, selon lui, des réalités russes et sont donc vouées à l'échec.

Ce n'est qu'à l'heure de la retraite, en 1900, que cet homme de convictions retrouve enfin sa liberté d'expression. Les chroniques politiques, sociales et antireligieuses lui servent d'exutoire : elles paraissent de 1901 à 1914 dans la *Gazette de Charleroi* puis dans le *Journal de Charleroi*. En outre, dès 1904, Hins réutilise ses talents de polyglotte pour éplucher les journaux rationalistes de nombreux pays et publie hebdomadairement, dans ce même *Journal de Charleroi*, un *Bulletin international de la Libre Pensée* (Sluys, 11 mars 1923). En 1905, il fonde *La Pensée*, organe de propagande

[1] Nous renvoyons une nouvelle fois nos lecteurs désireux de se pencher sur les articles de Hins sur la Russie à l'étude de Mayné (1994, pp. 193-196) ainsi qu'à son article de 1989 qui analyse tout particulièrement cet aspect.

anticléricale, et le dirige et y publie jusqu'en 1921, son état de santé chancelant l'obligeant alors à mettre un terme à cette activité. Hins crée également la *Bibliothèque de la Pensée*, utilisant cette fois la brochure comme moyen de propagande, et il en publie vingt en tant qu'auteur (Sluys, *ibidem*).

Pédagogue

Fils d'enseignant, pédagogue né, Hins a consacré plus de vingt-cinq ans de sa vie à la pédagogie. Il adhéra à la « Ligue de l'enseignement » en 1866 et en devint membre d'honneur en 1914. L'enseignement était pour Hins à la fois un moyen d'assurer une existence décente à sa famille et une véritable vocation. Il a commencé sa carrière d'enseignant dès la fin de ses études pour ne plus jamais abandonner ce métier. Hins a enseigné partout où la vie l'a mené : en Belgique, bien sûr, mais également au Brésil ou encore en Russie, il a enseigné à tous – aux pauvres comme aux riches, et sous toutes les formes possibles aussi – cours privés, cours publics, conférences…

Outre sa traduction réduite de *l'Odyssée*, il fit paraître *Des aspects de la conjugaison française* et suggéra à ses élèves une approche critique de la littérature grâce à ses modèles d'analyse du *Cid* et du *Misanthrope*.

C'est probablement mû par la volonté de faire découvrir l'inconnu à un large public et par son désir de s'exprimer sur la réalité sociale d'autres pays qu'il publie en 1884 le journal de son voyage au Brésil[1]. De manière didactique, il décrit la société brésilienne de l'époque, observe finement les différentes classes sociales et explore les relations économiques liant grands propriétaires et esclaves. Et c'est sans doute dans le même état d'esprit qu'il se lance dès 1883 dans la diffusion des lettres et de la civilisation russes. Mentionnons encore qu'à la même époque, il rédige ses *Notes sur la Russie (*B.R., Mss, II 7163, 1885) ; Hins a pour projet d'y articuler ses souvenirs en une série de causeries. Dans un premier chapitre, *Tableaux d'hiver*, Hins nous lance, d'un ton badin et aimable, une véritable invitation au voyage à travers la Russie enneigée. Devant le lecteur surgissent troïkas et passants en touloupe, les poêles ronronnent et des personnages hauts en couleur dégustent blinis et kvas tout en conversant. Il est bien regrettable qu'Hins n'ait pu faire aboutir ce projet.

[1] Hins avait publié ce récit de voyage sous forme de feuilleton dans la *Revue trimestrielle*, en 1866 et 1867. Ce sont ces articles quelque peu retravaillés qu'il publiera en un volume en 1884.

Écrivain

Hins participa au concours 1884-1885 de l'Union littéraire belge en proposant *Les Confessions d'un assassin*, sorte de continuation du roman de Dostoïevski *Crime et châtiment*, dans lesquelles Hins approfondit tout particulièrement l'idée de rédemption. Le livre de Hins est primé à l'unanimité des voix et les exceptionnelles qualités psychologiques de l'auteur sont soulignées (Mayné, 1994, p. 190). Dans sa préface rédigée en octobre 1884 et non publiée, Hins explique qu'il s'est inspiré de l'œuvre de Dostoïevski et qu'il doit en outre à l'auteur et à la littérature russe en général la profondeur de son analyse psychologique (B.R., Mss, II 7163, octobre 1884, ff. 5 et 6).

Son poste de fonctionnaire au ministère des Travaux publics, de 1865 à 1868, lui inspira *Une « idylle bureaucratique » : Athanase Champinet*, publié en 1892. Ayant constaté par lui-même le lamentable rendement de la machine gouvernementale (Sluys, 23 février 1923), Hins écrivit ce récit à la Daudet, à l'humour fin et ironique, sur la vanité des êtres qui se croient indispensables.

Ce n'est qu'au cours de sa retraite qu'Hins fut repris par l'envie d'écrire de la fiction. Toujours sur le mode satirique et fidèle à ses convictions anticléricales, il rédigea une comédie en quatre actes et douze tableaux, *Le Curé Jadouille* (B.R., Mss, II 7158, sans date), ainsi qu'un *Conte wallon (idem*, II 7157, sans date) mettant en scène un curé Goffard aux prises avec un vicaire voulant se mêler de politique. Ces parodies, abouties, sont malheureusement restées à l'état de manuscrits.

Comme nous le constatons, si l'écriture est essentielle dans la vie d'Eugène Hins, la traduction n'est pas son activité principale. Il n'y est pas venu par nécessité matérielle, mais par conviction. Ce fin fleuret de la langue française s'est allié au polyglotte, à l'homme d'idées et au pédagogue pour choisir des textes en lesquels il croyait et les diffuser auprès du public francophone. C'est sur ses traductions du russe ainsi que de l'ukrainien que nous allons nous pencher à présent.

SON HORIZON TRADUCTIF

Hins propose ses traductions à une époque où une véritable vague de russomanie se met à déferler sur le monde francophone. En effet, si les premières traductions des auteurs russes commencent timidement à appa-

raître en France dès la seconde moitié du XVIIIe siècle[1], il faudra attendre les années 1870 pour que le public francophone découvre véritablement la jeune littérature russe.

Le mouvement débute juste après la guerre franco-prussienne ; dans cette épreuve douloureuse qu'a été la guerre contre la Prusse pour tous les Français, le gouvernement russe et les habitants de ce pays ont fait preuve d'un grand soutien vis-à-vis de la France[2]. Conséquence : pour la première fois dans l'histoire des relations franco-russes, les Français jettent un regard différent sur ce peuple qu'ils croyaient barbare et se mettent à s'intéresser à leurs « nouveaux » amis.

C'est dans ce contexte-ci que paraît en 1873, dans la *Revue des deux mondes*, une série d'articles signés par Leroy-Beaulieu sur les différents aspects de la vie en Russie, et que sont lancés, à partir de 1875, des cours de langue russe dans les écoles de langues vivantes à Paris, Dijon, Lille ou encore Lyon. C'est cette même année que voit le jour l'*Histoire de la littérature contemporaine en Russie* de Courrière, tandis que *La Russie épique* de Rambaud paraît en 1876. C'est à partir de 1879 qu'Eugène-Melchior de Vogüé commence à publier sur la littérature russe[3]. Notons ici que le premier article d'Eugène Hins consacré à la Russie et traitant de l'émancipation des serfs date de 1873 ; il s'inscrit ainsi dans la toute première vague d'intérêt du public francophone pour ce pays.

Dans la préface à sa première traduction du russe et de l'ukrainien publiée en 1883, *La Russie dévoilée au moyen de sa littérature populaire*, Hins affirme : « Jusqu'à présent, trois romanciers seulement étaient connus par des traductions dans les pays de langue française : c'étaient Pouchkine, Gogol et Tourguéniev; il vient de s'y adjoindre un quatrième : Tolstoï. » (P. XII.) Cette opinion résume bien l'état de connaissance des auteurs russes par le lecteur francophone du début des années 1880. Les noms de Gogol, Pouchkine et Tourguéniev étaient en effet les plus évocateurs à cette époque-

[1] Il s'agit tout d'abord de la traduction d'une œuvre de Soumarokov réalisée en 1751 par le prince Alexandre Dolgorouki, et ensuite de celle de l'*Histoire de la Russie ancienne* de Lomonossov faite à partir d'un texte allemand par Marc-Antoine Eidous en 1768.

[2] Pensons notamment, dans le cas qui nous occupe, à la volonté de s'engager manifestée par les membres de la diaspora russe en Europe dès le début de cette guerre. Eugène Hins, quant à lui, a largement participé à la publication de divers textes et discours au sujet de la guerre franco-prussienne avant d'essayer, quoique vainement, de s'engager dans l'armée pour soutenir la cause française.

[3] En 1879, Vogüé écrit une brève critique de *Guerre et paix* de Tolstoï pour la *Revue des deux mondes* de Buloz. Il y mentionne pour la première fois l'étude générale qu'il prépare au sujet de la littérature russe. Ces articles, publiés entre 1883 et 1886 dans *La Revue des deux mondes*, furent rassemblés en 1886 en un seul ouvrage, *Le Roman russe*.

là et leurs œuvres étaient relativement répandues et populaires grâce aux traductions de Dupont, Mérimée, Viardot, Charrière, Marmier, Delaveau et d'autres encore[1].

Lorsqu'on considère le travail de tous ces traducteurs de la première heure, on se rend compte à quel point leur tâche était ardue : il s'agissait de faire apprécier des auteurs inconnus en transmettant en français des œuvres qui reflétaient une mentalité et des coutumes qui n'avaient que peu de choses en commun avec ce que le public francophone connaissait. De plus, très souvent, leur connaissance du russe était limitée, voire inexistante, comme dans le cas de Viardot. Toutes ses traductions à partir du russe ont en effet été réalisées en collaboration avec des amis russophones, Ivan Tourguéniev en premier lieu. D'autres, comme Charrière, Marmier ou Mérimée, avaient appris le russe à l'une ou l'autre étape de leur vie, lors de son travail en tant que précepteur dans la famille de comte Sollogoub pour le premier et durant un de ses voyages dans les steppes russes pour le second. Mérimée, quant à lui, s'était pris de passion pour la Russie, les Russes et leur langue en fréquentant les salons russes à Paris. Mais il est permis de douter de leur maîtrise de cette langue et de la culture dans laquelle elle s'inscrivait. Un des exemples les plus typiques et célèbres est assurément la traduction des nouvelles de Tourguéniev par Charrière ; parue en 1854 sous le titre *Mémoires d'un seigneur russe ou Tableau de la situation actuelle des nobles et des paysans dans les provinces russes*, elle pèche par un très grand nombre d'inexactitudes qui en font plutôt une interprétation libre des *Récits d'un chasseur*.

Face à toutes ces difficultés, beaucoup d'œuvres russes ont ainsi été adaptées plus ou moins librement et commentées plutôt que d'être traduites, telle la version des *Frères Karamazov* de Dostoïevski proposée par Halpérine-Kaminsky et Morice en 1888.

Certains auteurs russes ont dû attendre patiemment leur tour pour être traduits et donc découverts et adoptés par les lecteurs français. Par exemple, si le nom de Tolstoï est parvenu au public français en 1863, lorsque l'*Enfance* est parue dans la *Revue des deux mondes* dans la traduction de Forgues, il a tout de même fallu attendre les années 1870 pour que ses autres œuvres soient traduites sous l'impulsion d'Ivan Tourguéniev, un de ses plus fervents admirateurs. Et ce n'est que dans les années 1880, après la parution du *Roman russe* de Vogüé, que l'œuvre de Tolstoï devint véritablement connue et admirée en France.

[1] Nous ne détaillons ici ni la chronologie ni la spécificité de toutes les traductions effectuées par ces premiers découvreurs de la littérature russe, cette question ayant été suffisamment bien éclairée dans les ouvrages de Hemmings (1950) et de Boutchik (1947).

Le chemin de la reconnaissance de Dostoïevski par les lecteurs francophones fut plus long et plus difficile encore. Les premières traductions de ses œuvres, effectuées par Douhaire, paraissent en 1853 mais il ne s'agit que de quelques extraits des *Pauvres gens* et de *La Brodeuse* qui ne retiennent pas alors l'attention du public. Les extraits de trois autres œuvres de Dostoïevski, *Crime et châtiment* en 1866, *La Douce Créature* en 1877 et *Insultés et offensés* en 1881, sont publiés en français dans le *Courrier russe* pour le premier et dans le *Journal de Saint-Pétersbourg* pour les deux autres, mais il s'agissait de revues françaises circulant à l'intérieur de la Russie et dont l'impact était donc plutôt limité auprès du public français. En 1875, alors que la renommée de Dostoïevski n'est plus à faire en Russie, Courrière consacre une partie de son *Histoire de la littérature contemporaine en Russie* à présenter aux lecteurs quelques œuvres de Dostoïevski (*Pauvres gens*, *Crime et châtiment*, *Humiliés et offensés* et *Les Possédés*). Il s'agit de la première critique de son œuvre rédigée en français. L'analyse de Courrière ne semble cependant pas encore percevoir, selon certains experts dont Hemmings (1950, p. 11), tout le génie de Dostoïevski. Toutes ces publications, si elles ont le mérite d'exister, n'ont pas eu pour conséquence de faire connaître et apprécier les romans de Dostoïevski par le grand public ; il n'est donc pas étonnant que la mort du grand écrivain, survenue en 1881, soit passée pratiquement inaperçue en France. Seule la *Revue politique et littéraire*, la future *Revue bleue*, a publié quelques mots assez généraux à cette occasion grâce à la collaboration de Jean Fleury, correspondant de la revue à Saint-Pétersbourg. Il faudra donc attendre 1883 pour voir paraître une première traduction des *Pauvres gens* par Derély, rapidement suivie par d'autres traductions réalisées par le même traducteur ainsi que par un grand nombre de ses collègues, Halpérine-Kaminsky en premier lieu.

Si nous nous sommes tant attardées sur le cas de Dostoïevski, c'est qu'il s'agit d'un écrivain qu'Eugène Hins semble avoir apprécié tout particulièrement. Nous reparlerons plus en détail de la manière audacieuse dont il l'a présenté dans *Projet de traduction*.

Notons enfin que, de manière générale, la Belgique se caractérise par l'intérêt précoce qu'elle manifeste envers les lettres russes[1] ; les découvreurs belges n'ont pas attendu que leurs collègues français, Vogüé, Derély ou Halpérine-Kaminsky au premier chef, se penchent sur les auteurs russes. Bien sûr, pour ce qui est des romanciers russes traduits ou ayant attiré la critique dans les revues belges entre 1885 et 1899, Dostoïevski, Gogol, Tolstoï et Tourguéniev figurent sans surprise au premier plan. C'est, par

[1] L'analyse présentée dans ce paragraphe est tirée du catalogue bibliographique de Delsemme, 1973, pp. 826-836.

ordre d'importance, dans *La Société nouvelle*, la *Revue de Belgique* et *La Jeune Belgique* que l'on publie le plus sur la littérature russe[1]. Hins se distingue cependant de ses collègues traducteurs belges non seulement par le nombre de traductions de fragments de romans parues, mais également par l'originalité de ses choix ; il est de plus le seul à traduire de l'ukrainien. Esprit pionnier, original et perspicace en la matière : c'est ce que nous allons à présent nous attacher à mettre en lumière.

SON PROJET DE TRADUCTION

Hins commence à travailler sur les œuvres russes à partir de 1881 ; il traduit le premier chapitre d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine. Il se lance dans une version versifiée, risque que Viardot et Tourguéniev ne prendront pas ; cette traduction admirable à bien des égards ne sera malheureusement pas publiée. Choix classique, Pouchkine étant le fondateur de la littérature russe moderne. Très rapidement cependant, Hins se tourne vers un auteur quasi inconnu à l'époque : il traduit trois extraits des *Frères Karamazov* de Dostoïevski en 1882 mais ses articles ne seront publiés qu'en 1885. Ce n'est donc qu'en 1883 que paraîtra pour la première fois une traduction de Hins : son ouvrage *La Russie dévoilée au moyen de sa littérature populaire* présente longuement les caractéristiques de ce genre littéraire en Russie et propose des contes traduits du russe et de l'ukrainien. Il publie également la même année une critique, singulière pour l'époque, de l'œuvre de Tourguéniev. Hins sera ensuite le seul traducteur belge à proposer des extraits de Melnikov (1885), de Gontcharov (1886) et de Chevtchenko (1887). À la fin de l'année 1887, les lecteurs de *La Société nouvelle* pourront goûter à une autre traduction de Hins, celle de *La Foire de Sorotchinetz* de Nicolas Gogol. Une très longue pause suivra ; ce n'est en effet qu'en octobre 1919 qu'Hins fera paraître sa traduction suivante, celle du *Repos* de Léonid Andreïev. Il traduira également deux nouvelles d'Anton Tchekhov, *À qui la faute* et *Un roman dans une contrebasse*, non publiées.

Hins s'attache donc à présenter des auteurs encore souvent ignorés du grand public. Ses articles sont toujours organisés de la même manière : il s'agit d'une traduction précédée d'une analyse éclairée, souvent originale, de l'œuvre de l'écrivain choisi[2].

[1] *La Jeune Belgique* se tournera davantage vers la poésie russe : Léopold Wallner y publiera, entre 1892 et 1895, plusieurs dizaines de textes poétiques (Trousson, 2001, p. 561).

[2] Seule la traduction du *Repos* de L. Andreïev, 1919, n'est pas précédée d'une analyse introductive.

Pourquoi Hins, qui lisait tant d'autres langues, a-t-il opté pour la littérature russe ? Qu'est-ce qui a motivé les choix des auteurs et en quoi peut-on qualifier ses analyses de perspicaces ?

Citons-le : il s'agit d'une littérature « […] que nous n'hésitons pas à proclamer la première de l'Europe. Pour nous, nous le répétons, le peu que nous pouvons avoir, nous en sommes redevables à cette école » (B.R., Mss, II 7163, octobre 1884, f. 6). Pour ce socialiste féru de réalisme, cette littérature, qu'il qualifie d'« ethnographique » (1883, p. XII), fait « […] défiler devant vous, sous forme d'études et de nouvelles, toutes les classes de la société, tous ces petits milieux divers dans lesquels elle se fractionne : et cela, non pas seulement comme cadre de l'intrigue, mais avec l'intention de vous les faire connaître comme si vous vous y trouviez » (*ibidem*). Voici qui répond à la première question.

Hins, fidèle à ses convictions, se voulait à l'écoute du peuple. Voilà pourquoi il se tourne notamment vers la traduction de contes russes et ukrainiens, grâce auxquels « […] nous voyons le peuple peint par lui-même […] » (1883, p. XIII). « Ici, c'est dans l'âme d'un peuple que nous pénétrons. » (P. XIV.) Le but de Hins, en traduisant ces contes, est donc de faire connaître tout un peuple, et non pas une âme isolée que l'on analyserait dans un roman. Rappelons que le recueil de Hins est publié en 1883 déjà, alors que c'est surtout à partir des années 1890 que la littérature populaire russe traduite connaîtra son essor en France (Boutchik, 1935, pp. 8-31).

Eugène Hins était par ailleurs à la recherche du réalisme qu'il qualifiait d'*objectif*, bien différent de ce qu'il appelait le « […] *réalisme subjectif* qui voit les choses et les hommes en s'y tenant à l'écart » (septembre 1885, p. 285), caractéristique d'un Flaubert ou d'un Zola, selon Hins ; il s'agit là d'un « […] réalisme extérieur : l'homme intérieur nous échappe » (*ibidem*). « Tout autre est le *réalisme objectif*, le peuple peint par lui-même, tel qu'il se voit. » (*Ibidem.*) Ce qui fascinait Hins, c'était la capacité d'un auteur à « […] entrer dans la peau de ses personnages, à vivre de leur vie, sentir de leurs sentiments, connaître leurs idées et leurs préjugés, leurs affections et leur haine, leurs vertus mieux encore que leurs vices, car les premières sont plus cachées » (*ibidem*). C'est ce qu'il avait découvert chez certains auteurs russes : leur capacité à percer l'âme de tout un peuple.

On comprend dès lors mieux les choix de Hins.

Pour lui, « Melnikov, lui, s'est fait tout peuple, et c'est pour cela qu'il est poète. » (*Idem*, p. 286.) Celui dont le nom de plume était André Pétcherski et que Hins a qualifié de « poète-réaliste » a dépeint la population qui habitait le long de la Volga, au cœur de la Russie. Il pénètre les mœurs et les coutumes de ces Vieux-Croyants et décrit avec justesse les éléments reli-

gieux qui se mêlent à tous les actes de la vie de cette communauté. Hins nous offre, en 1885, la traduction de deux fragments du roman *Dans les bois* qui illustrent la résistance des traditions païennes : *La Nuit de la Saint-Jean* et *L'Invisible Ville de Kitige*. Il s'agit, à notre connaissance, de la première traduction des œuvres de Melnikov en langue française. La suivante ne paraîtra pas, selon Boutchik, avant 1935. Vogüé, quant à lui, n'a fait que citer furtivement Pétcherski (1886, p. 146).

En Chevtchenko, Hins a apprécié le poète populaire qui « […] s'adressait aux masses, était l'écho de leurs sentiments, l'interprète de leurs souffrances et de leurs aspirations » (mai 1887, p. 503). Chevtchenko pouvait d'autant mieux parler du peuple qu'il était né serf. « Toute l'Oukraïne est dans son œuvre : les luttes héroïques et les gloires du passé, les souffrances du présent, les espoirs de l'avenir. » (*Idem*, pp. 503-504.) Hins a publié une traduction du poème *Katérina* en 1885 alors que la première anthologie de la littérature ukrainienne, reprenant quelques poèmes de Chevtchenko, paraîtra en français en 1922 seulement (Boutchik, 1935, pp. 3-4).

À la recherche de personnages à la psychologie fouillée et bien ancrés dans leur époque, Hins se tourne vers Gogol, auquel il reconnaît un immense talent, mais fait également un reproche : dans *Les Âmes mortes*, Gogol « […] a mis toute la Russie aux temps du servage – hormis les serfs » (oct. 1887, p. 310). De plus, s'« […] il a profilé des types féminins, il ne nous a pas donné la femme » (*ibidem*). Hins a traduit *La Foire de Sorotchinetz*, extrait des *Veillées au hameau près de Dikanka*. Il a choisi cette œuvre de jeunesse de Gogol, car on retrouve là, selon lui, toutes les caractéristiques du grand écrivain avant que celui-ci ne soit miné par la maladie : l'esprit d'observation, la fidélité aux détails, la poésie et ce sens du comique qui le distingue de tous les autres auteurs de l'époque. Hins publie cette nouvelle en français en 1887 déjà, alors que la version de Halpérine-Kaminsky ne paraîtra que trois ans plus tard.

La figure du paysan, c'est chez Tourguéniev qu'Hins la trouvera, quoiqu'incomplète ; l'auteur russe « […] s'attacha à le peindre tel qu'il était, mais sans l'envisager sous toutes ses faces, comme on l'a fait depuis » (octobre 1883, p. 207). C'est lui également qui aborda la femme dans *Une nichée de gentilshommes*, mais la Lisa de Tourguéniev lui « […] paraît bien occidentale et plutôt sortie de l'imagination de l'écrivain que le résultat de son observation » (*idem*, p. 208). Et lorsque Tourguéniev tente de caractériser la jeunesse progressiste dans *Pères et enfants*, il n'y parvient pas par « […] manque de tempérament et, en partie, manque de talent » (*idem*, p. 210). Selon Hins, cette dégradation de son talent est due à son exil en France ; l'écrivain russe s'était coupé de ses sources et l'observation avait

laissé place à l'imagination. Hins lui reproche la fadeur psychologique de ses personnages et son incapacité à enraciner ses héros dans une époque. « Tourguénieff est donc loin d'être le premier des littérateurs russes de l'époque contemporaine », assène Hins (*idem*, p. 211). Il est intéressant de comparer cette opinion à celle de Vogüé, spécialiste par excellence du roman russe. Vogüé tient Tourguéniev pour un auteur de tout premier plan et estime qu'il personnifiait les qualités maîtresses du vrai peuple russe (1886, p. 148). Pour le critique, l'écrivain possédait le don de l'observation minutieuse et avait logé toute la société russe dans son œuvre ; il avait notamment réussi à fixer admirablement l'état d'esprit de la nouvelle génération, ce qu'il avait baptisé *nihilisme* (*idem*, p. 173). L'avis de Hins contredit donc résolument celui de son confrère et va courageusement à contre-courant de l'opinion répandue à l'époque en France. Aujourd'hui, avec le recul de plus d'un siècle, on ne peut lui donner ni tort ni raison : il s'agit là d'un avis très personnel, projeté à travers le prisme de son vécu et de ses opinions politiques. Pour notre part, nous n'avons pas de mal à nous imaginer qu'Eugène Hins, homme au caractère bien trempé, pouvait trouver la prose de Tourguéniev un peu insipide.

C'est Gontcharov qui fera véritablement surgir, selon Hins, des personnages de chair et d'os, car il est « […] sans égal dans l'étude approfondie d'un caractère » (octobre 1883, p. 211). Dans son analyse de 1886, Hins souligne qu'Oblomov personnifie toute une époque, celle de la fin du règne de Nicolas Ier, lorsque les seigneurs sentaient venir la fin du servage et pressentaient la nécessité de préparer leurs enfants à un nouveau type d'existence sans que rien, pourtant, ne permît à Oblomov de sortir de l'apathie caractéristique de sa génération et de se lancer dans une vie plus active. Hins dépasse donc la perception courante à l'époque qui ne faisait d'Oblomov que le fruit d'une excellente peinture de mœurs d'un certain type russe quasi intemporel[1] pour affirmer qu'il ne pouvait être que le produit de la génération de transition entre Nicolas Ier et Alexandre II ; selon Hins, on ne peut comprendre Oblomov que si on le replace dans son époque, là où Courrière estimait au contraire que « Gontcharof n'avait fait que des tableaux abstraits, en dehors de la vie » (1875, p. 289). En outre, là où les critiques du XIXe siècle estimaient que le personnage de Stolz, l'anti-Oblomov, incarnait l'idéal de l'homme d'affaires industrieux capable, lui, d'affronter le réel (par exemple Combes, 1896, p. 357), Hins soulignait que le seul tort de Gont-

[1] Léger en avait fait « la personnification d'un vice national » (1907, p. 52), Sichler celle « des qualités et des travers du Russe en général, tel que l'avait fait la vie de propriétaire campagnard » (1886, p. 322), Deulin celle « de la paresse rêveuse et indécise particulière au tempérament russe » (1877, p. 8).

charov avait au contraire été de l'idéaliser : l'activité de Stolz ne visait en effet pas la prospérité de la nation, mais uniquement sa propre satisfaction matérielle. Ce membre gangrené de la société était encore pire, selon Hins, qu'un inutile Oblomov. Hins montre donc encore une fois ici la finesse de son discernement alors que Vogüé, lui, se contentera de mentionner Gontcharov en tant qu'« […] auteur de ce roman si caractéristique, *Oblomof* » (1886, p. 146), sans aucun autre commentaire. Hins affirme dans son étude que « […] malheureusement il n'en existe pas de traduction à laquelle nous puissions renvoyer nos lecteurs » (mai 1886, p. 479). Il en existait cependant une traduction antérieure, à vrai dire une version tronquée, datant de 1877 et effectuée par Artamoff et Deulin, mais Hins n'en avait apparemment pas connaissance ou a préféré en taire pudiquement les insuffisances. Il faudra attendre 1891 pour que le grand public découvre Gontcharov grâce à un article de Wyzema dans la *Revue bleue* (17 octobre 1891) ; selon toute vraisemblance, l'étude de Hins, « […] la plus complète et la plus pénétrante avant celle de Wyzema […] » (Mortier, 1967, p. 787), était passée inaperçue en France.

Mais le maître incontesté en matière d'exploration psychologique est, pour Hins, Dostoïevski : « […] comme il saisit au vol non seulement ces pensées, mais même ces embryons de pensées, qu'on ne s'avoue pas à soi-même ! » (octobre 1883, p. 212). Comme en témoigne l'introduction de son premier article sur Dostoïevski, c'est en 1882 déjà qu'il rédigea une analyse critique de l'œuvre de cet auteur sous le titre de *Un romancier-psychologue russe* et traduisit trois extraits des *Frères Karamazov* : *Les frères font connaissance*, *La Révolte* et *Le Grand Inquisiteur*. Pour Hins, Dostoïevski est un écrivain supérieur car il a le don de saisir ce qui échappe au domaine de l'observation. Et s'il éprouve une prédilection pour les types extrêmes, il décrit toujours ses personnages de manière réaliste et nuancée en les présentant fidèlement dans toutes leurs contradictions, se gardant bien de toute conclusion moralisatrice. Hins souligne les dimensions spiritualiste, réaliste et sociale de l'auteur. Il a donc le désir de présenter Dostoïevski au public francophone dès 1882, alors qu'il est inconnu en France jusqu'en 1881 et n'y fera une véritable percée qu'en 1884 (Mortier, 1967, pp. 787-788), et propose notamment *Le Grand Inquisiteur* alors qu'il sait que la lecture n'en est pas des plus faciles : « On trouvera peut-être que la discussion tire en longueur, qu'il y a des redites, que le discoureur principal perd souvent le fil de son discours et se livre à des digressions qui empêchent de bien suivre son raisonnement » (février 1885, p. 185). Hins justifie son choix par son souci de présenter des personnages vivants, réalistes, qui, en conversant, se laissent souvent emporter par leurs pensées. Hins semble fasciné par la conver-

sation entre les deux frères et tout particulièrement par le désespoir d'Ivan, poussé à croire par son cœur et éloigné de la foi par la raison. Halpérine-Kaminsky et Morice n'ont pas eu l'audace de Hins et sacrifièrent ce passage dans leur adaptation française parue en 1888[1]. Il faudra attendre 1923 pour que la première traduction intégrale du roman et conforme au texte russe voie le jour[2]. Par contre, en 1886, Derély avait eu la même intuition que Hins et avait fait paraître dans *La Revue contemporaine* ce qu'il qualifiait d'« épisode le plus saisissant » du roman de Dostoïevski.

C'est donc plus tôt que les autres traducteurs et critiques, en 1882, que Hins avait pressenti tout le génie que Dostoïevski avait mis dans les *Frères Karamazov*, et tout particulièrement dans le passage du *Grand Inquisiteur*. Il est très regrettable que les rédacteurs de la *Revue de Belgique* aient cru bon d'attendre 1885 avant de publier ces articles, lorsque Dostoïevski avait quelque peu gagné en popularité en Occident. Lorsqu'on sait que l'article de Vogüé sur Dostoïevski est paru dans la *Revue des deux mondes* en janvier 1885[3], on ne peut que déplorer le fait qu'*Un romancier-psychologue* de Hins ne parût que quelques mois plus tard. Si l'on compare ces deux articles, l'article de Vogüé, foisonnant d'informations, semble être supérieur à celui de Hins, en tout cas de prime abord. Il est effectivement bien plus long que l'introduction à l'œuvre de cet écrivain rédigée par Hins : le critique français donne d'abondants détails sur la vie du romancier et passe ses principaux romans en revue. Cependant, Vogüé est bien loin de l'admiration éprouvée par Hins et de sa pertinence. S'il reconnaît à Dostoïevski des talents de psychologue, c'est lorsqu'il se penche sur les âmes noires ; et s'il le qualifie de dramaturge habile, il lui reproche de se borner aux scènes d'effroi et de pitié (1886, p. 267). Il désapprouve le naturalisme cru de l'auteur, la construction brouillonne de ses romans et ses longueurs intolérables, surtout dans *Les Frères Karamazov* qui retient peu son attention et que peu de Russes, selon lui, ont eu le courage de lire jusqu'au bout (*idem*, pp. 255, 265 et 266). Ici encore, Hins se distingue donc par la lucidité de son choix et de son analyse, et fait œuvre de pionnier. Qu'il nous soit permis de suggérer que l'engouement suscité alors par Dostoïevski en Belgique est dû, en partie du moins, aux réflexions pénétrantes de Hins et à son admirable traduction.

En hommage à Léonid Andreïev, décédé en septembre 1919 et qu'il qualifie d'un des plus grands écrivains de la Russie, Hins publie sa traduc-

[1] *Les Frères Karamazov.* Traduit et adapté par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice, Paris, Plon, 1888.
[2] *Idem.* Traduit par H. Mongault et M. Laval. Paris, Bossard, 1923.
[3] E.-M. de Vogüé, « Les Écrivains russes contemporains. F.M. Dostoïevski », dans la *Revue des deux mondes*, janvier 1885.

tion du récit *Le Repos* (octobre 1919), dialogue satirique entre le diable et un fonctionnaire à la fois désireux de trouver le repos et hésitant à s'y plonger. Les premières traductions de récits et de nouvelles d'Andreïev, publiées en volumes, sont parues au début du XXe siècle (Boutchik, 1935, pp. 36-37) ; Hins s'inscrit donc dans cette vague. *Le Repos* n'y figure cependant pas.

Nous constatons aisément qu'Eugène Hins fait œuvre de pionnier en présentant et traduisant des auteurs russes peu ou pas connus, généralement avant ses contemporains. Il prend des risques en publiant des extraits de Dostoïevski qui pourraient désarçonner le lecteur ou en introduisant des écrivains dont les thèmes et les personnages sont éloignés de ceux dont le public cultivé de l'époque était friand : « Mais il était relativement facile à ces écrivains [Tourguéniev, Tolstoï] de se faire goûter de notre public : leurs héros sont généralement pris dans ce milieu qui correspond plus ou moins à notre bourgeoisie, ou dans les sphères aristocratiques. Plus difficile sera d'amener le lecteur à s'intéresser aux ouvrages qui mettent en scène le peuple, le paysan. » (Septembre 1885, p. 283.) Dans ses études, Hins exprime un avis éclairé, original, perspicace ; son opinion va souvent à contre-courant des opinions des russisants de l'époque. Mais dans la vie, on est un rebelle ou on ne l'est pas, n'est-ce pas ?

Par ses choix et ses critiques, Hins participe de manière active à diffuser la littérature russe dans le monde francophone sans que cette mission soit au cœur de sa vie : Hins ne propose que des extraits, trop occupé sans doute par ses multiples activités professionnelles. Il jette des ponts, indique la voie ; au lecteur ensuite de cheminer sans lui.

SA POSITION TRADUCTIVE

Nous ne disposons pas aujourd'hui de documents qui témoignent de son niveau de maîtrise du russe. Mais elle devait être remarquable, certains faits nous l'indiquent indirectement. En effet, il a passé huit années en Russie et parvient même, grâce à ses rapides progrès en langue russe, à obtenir un diplôme de l'École normale des Établissements militaires d'Instruction de Saint-Pétersbourg en un an alors que l'enseignement devait s'étendre sur deux ans. Il y acquiert également une connaissance approfondie de la littérature russe et ukrainienne, comme le prouvent ses analyses fouillées. Ses années de travail en tant que publiciste et éditorialiste ont par ailleurs exercé sa plume. Sa connaissance de plusieurs langues a sans aucun doute élargi sa vision du monde et précisé sa perception de leurs particularités expressives. Autant d'atouts qui ne pouvaient que servir le traducteur.

Hins n'a pas laissé, à notre connaissance, de réflexion sur l'art de la traduction en général ; tout au plus précise-t-il parfois sa manière de transmettre tel ou tel auteur. Dans sa première traduction du russe publiée, il nous livre sa conception de la fidélité : « Le même désir d'être le plus fidèle que possible m'a engagé à serrer le texte russe de plus près que ne le permet la langue française : j'espère que le lecteur me pardonnera la barbarie de ma traduction en faveur de ce qu'elle me permet de donner une idée plus exacte des tournures et de la manière de parler russes. » (1883, pp. XXII-XXIII.) Fidèle, donc, jusqu'aux barbarismes. Ce qui n'étonne guère, car si « […] l'auteur et son œuvre sont le produit d'une époque, le traducteur ne l'est pas moins, il participe de son temps et, à ce titre, cède aux pressions de son environnement culturel, voire politique dans certaines circonstances. » (Balliu, 2002, p. 51.) Eugène Hins ne pouvait pas, en effet, ne pas être sensible aux conceptions du traduire de son époque. Et au XIXe siècle, l'heure est à la « fidélité » comprise alors comme un retour à la littéralité, tant dans le contenu que dans la forme (Horguelin, 1981, p. 148). En général, calques et mot à mot scrupuleux sont légion.

Imprégné de cette conception de la fidélité, Hins se met à l'ouvrage tout en s'excusant souvent auprès de ses lecteurs de ne pas pouvoir leur offrir l'équivalent total – à supposer qu'il puisse exister – de l'original. Outre le commentaire cité précédemment, il ne nous a laissé, à notre connaissance, que quatre autres brèves observations[1] seulement sur sa manière de traduire, soulignant toutes sa volonté de « […] rester aussi littéral que possible […] » (B.R., Mss, II 7160, 1881, Préface) et de « […] rendre fidèlement la pensée et les expressions de l'auteur […] » (février 1885, p. 185).

À en juger par ces commentaires généraux, Hins semble donc privilégier systématiquement les *verres colorés* du traducteur (Mounin, 1955, p. 91) afin de préserver la couleur de la langue russe, de l'époque et de la civilisation dans lesquelles s'inscrit l'original. Comment Hins va-t-il appliquer ce crédo traductif ? Sa position va-t-elle évoluer dans le temps ou varier en fonction de l'original ? C'est ce que nous allons nous attacher à mettre en évidence grâce à l'analyse de ses traductions.

[1] Dans l'introduction à ses traductions d'*Eugène Onéguine* (B.R., Mss, II 7160, 1881), de *Dostoïevsky* (février 1885, p. 185), de *Gontcharof* (mai 1886, p. 479) et de *Chevtchenko* (mai 1887, p. 504).

Dans *La Russie dévoilée au moyen de sa littérature populaire* (1883), Hins procède par collage des différentes versions transcrites par Afanassiev et Roudtchenko, choisissant quasi systématiquement les variantes les plus détaillées afin de donner au lecteur francophone, pour chaque conte, un seul texte aussi complet que possible (1883, p. XVII).

Hins désirait donc « serrer le texte russe » de près. Sont ainsi traduits mot à mot les expressions figées :

> Dans les vieilles années, dans les vieilles d'autrefois, par un rouge (beau) printemps, par un chaud été, survint un fléau, qui fut à charge au monde. (P. 169.)

ainsi que les compléments épithétiques des noms propres : « Cosme Vite-Enrichi », « Le poisson brochet, veuve honnête et par surcroît pas débauchée ».

Les traits dialectaux sont rendus soit dans un français moins usité ou familier (« *смачненько* позавтракаем », dialectisme du sud de la Russie ou de l'Ukraine – « nous déjeunerons *succulemment* », p. 30), soit littéralement, avec le rendu du sens entre parenthèses ou en note :

> […] la chèvre s'en alla ayant mangé ces choux sans sel (ayant reçu cet affront). (P. 55.)

Les *realia* sont soit transcrits et accompagnés d'une note détaillée :

> […] la grue a préparé une okrochka (1) […].
>
> *1. Soupe froide au kvas (boisson fermentée fabriquée avec du grain), dans laquelle on met de la viande hachée, des oeufs durs, des oignons et du fenouil.* (P.157.)

soit, plus rarement, transmis par leur équivalent en français assorti d'une traduction littérale

> […] ce n'est pas une vie cela, mais un vrai mardi gras (1).
>
> *1. En russe semaine à beurre.* (P. 132.)

Hins pousse le littéralisme jusqu'à transcrire les onomatopées russes puis à en donner un équivalent en français, souvent dans le corps du texte (« Aj ! Aj ! Aj ! (aïe) », p. 51) et laisse les cris des animaux tels qu'ils sonnent en russe (« Le coq de nouveau : Koukourékou. » P. 115).

Les longues structures rythmées sont la plupart du temps conservées telles quelles ; Hins maintient même souvent en français les virgules qui précèdent toute subordonnée en russe, voulant sans doute renforcer encore la mélodie syncopée de l'original :

> Plein de compassion, il courut à elle et elle commença à *se plaindre, qu'on*[1] l'avait battue si cruellement que la moelle était sortie de tous les os. (P. 27.)

La répétition des substantifs et des verbes est systématiquement transmise en français :

> La renarde saisit le bon moment et se mit à jeter tout doucettement hors de la charrette poisson à poisson, et poisson à poisson. (P. 24.)

En ce qui concerne les rimes, Hins privilégie le sens, quitte à justifier un résultat quelque peu abscons en note. C'est par exemple la rime qui donne toute sa valeur au passage « Ты, сверчок, сядь на кочок — курить табачок ». Hins n'en rend cependant que le contenu : « Toi, grillon, assieds-toi sur une motte et enivre-toi de tabacs (1) » et précise en bas de page « *1. Ce mot est amené par la rime.* » (P. 170.)

Cette première publication de Hins relève donc de la traduction photographique. Hins justifie son choix par son désir d'amener le lecteur au peuple russe, de lui faire saisir toute la saveur pittoresque de sa langue populaire. Pour ce faire, il reproduit mot à mot les formes naïves de l'original et mène une sorte de dialogue avec le lecteur en insérant des commentaires dans le texte ou en bas de page. Le résultat en est un texte à la fois plaisant par la fraîcheur de son expression, et déroutant par son exotisme exacerbé.

C'est cette stratégie qu'Eugène Hins a appliquée à la traduction des deux extraits de *Dans les Bois* de Melnikov (1885) ; Hins transmet la puissance idiomatique du russe et reproduit le mouvement de la phrase russe, sans cependant pousser le littéralisme aussi loin que dans sa traduction des contes :

> Mère-terre humide se lamente : « Tu n'as pas pitié, Iarilo, de moi, malheureuse […]. Aie compassion au moins de ton enfant de prédilection, qui, à tes discours tonnants, a répondu par le mot prophétique, par la parole ailée. » (P. 290.)

Si l'on compare sa version de *La Foire de Sorotchinetz* (1887) avec celle de Halpérine-Kaminsky (1890), cette dernière semble d'emblée plus homogène et plus accessible au lecteur francophone : il y retrouve de bout en bout sa langue, parsemée çà et là de *realia* russes et ukrainiens (par exemple, *kissel*, *svitka*, *parobok*) explicités en notes de bas de page. Le texte de Hins est plus inégal : le français s'y fait tantôt fluide et aisé, tantôt fortement russisé. Mais cette inégalité n'est pas due au hasard. Hins travaille au décalque les dialogues et les expressions populaires afin de transporter le francophone au beau milieu de ces gens à l'esprit de répartie joyeuse et imagée : sentez comme on vit et on parle par là-bas ! Cependant, Hins reprend un

[1] C'est nous qui soulignons dans les exemples.

français beaucoup plus naturel lorsqu'il aborde les descriptions et les considérations philosophiques. Précisons également que la version de Hins est plus rigoureuse et complète : il ne commet aucune erreur de sens, au contraire d'Halpérine, et a traduit les épigraphes, rédigées en ukrainien, ce que n'a pas fait son contemporain.

Voici quelques exemples afin d'illustrer notre propos :

Original	Version de Hins, 1887	Version de Halpérine-Kaminsky, 1890
Traitement des dialogues	Fidélité au sens, calque des expressions imagées	
« *Славная дивчина!* » продолжал парубок в белой свитке, несводя с нее глаз. « Я бы отдал всё свое хозяйство, чтобы поцеловать ее. »	« *Une bien belle fille !* […] Je donnerais tout mon ménage pour l'embrasser. » (P. 314.)	« *Une riche fille !* […] Je donnerais bien tout ce que je possède pour l'embrasser. » (P. 22.)
Traitement des clichés populaires	Fidélité au sens, calque des structures et des épithètes folkloriques	
Подперши *локтем* хорошенький подбородок свой, задумалась Параска, одна, сидя в хате. […], и какое-то радостное чувство подымало темные ее брови; то снова облако задумчивости опускало их *на карие, светлые очи.*	Son joli menton appuyé sur son *coude*, songeait Paraska, assise seule dans la chaumière. […] et un sentiment de joie relevait ses noirs sourcils***** ; et parfois un nuage de mélancolie les faisait se rabaisser vers *ses clairs yeux bruns.* (P. 523.) ******Épithète classique des jeunes filles dans la littérature ukrainienne.*	Son joli menton dans *la main,* Paraska était assise songeuse et seule dans la khata. […] et une sorte d'émotion joyeuse soulevait ses sombres sourcils. D'autres fois, un nuage d'inquiétude les abaissait de nouveau *sur le brun de ses yeux.* (P. 73.)
Traitement des considérations philosophiques	Fidélité au sens et à la forme de l'original, clarté de l'exposition	
Не так ли резвые други бурной и вольной юности, по одиночке, один за другим, *теряются по свету* и оставляют наконец одного *старинного брата*	*N'est-ce pas ainsi* que les joyeux amis de l'orageuse et libre jeunesse, un à un, l'un après l'autre, *se perdent par le monde*, laissant seul à la fin leur	*Ainsi* les espiègles amis d'une jeunesse agitée et libre *se perdent* un à un et laissent finalement seul leur *ancien frère. L'ennui s'étend sur l'abandonné, son cœur se*

их? *Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу,* и нечем помочь ему.	*frère d'autrefois ? Triste, le délaissé ! Un lourd chagrin pèse sur son cœur,* et son mal est sans remède ! (P. 525.)	*serre* et rien ne peut le consoler. (P. 78.)

Hins traduit le poème *Katérina* de Chevtchenko (1887) en prose, transmettant avant tout le sens. De la forme de l'original, il a gardé le rythme, quelques bouts rimés, ainsi que certaines expressions figées, qu'il explique en notes :

> Katérina, mon cœur, quel malheur est le tien ! Que deviendras-tu au monde avec le petit orphelin ? (P. 506.)
>
> « Pardonne-moi, mon cher père, ce que j'ai fait ! Pardonne-moi, mon pigeon (1), mon faucon chéri ! » […] Le vieux père et la mère restèrent orphelins (2).
>
> *(1) Les mots de pigeon et de faucon sont d'usage courant, tant en russe qu'en oukraïnien, comme petit nom d'amitié. (2) Ce mot, dans les deux langues précitées, a une acception plus large qu'en français.* (P. 509.)

En ce qui concerne les extraits d'*Oblomov* de Gontcharov (1886) et du *Repos* d'Andreïev (1921), Hins nous présente un texte qui a conservé par endroits le coloris de la langue russe grâce au calque de certaines expressions idiomatiques ou la transcription de *realia*, mais il est très loin du traitement littéral de l'ensemble de l'original réservé aux contes russes ou, dans une moindre mesure, à Melnikov. Sa volonté est ici de favoriser l'appréhension des idées grâce à un français très souple, tout en préservant délicatement la tonalité de la langue, de l'époque et de la civilisation russes.

Dans sa traduction du *Grand Inquisiteur* (1882), nous retrouvons le bretteur d'idées, l'éditorialiste rompu aux subtilités de l'argumentation. Hins va en effet non seulement transmettre les idées de Dostoïevski avec exactitude et exhaustivité, ce qui ne sera pas toujours le cas de Derély, mais, tout en restant proche de la forme de l'original, il va subrepticement user de la restructuration, de la ponctuation, de l'explicitation, de la répétition, de la contextualisation des pronoms, des liens logiques et de la pertinence des choix lexicaux pour éclairer le raisonnement. De l'ensemble se dégage une impression de limpidité et de fluidité, tant au niveau de la forme que du fond ; cette version témoigne d'une réelle préoccupation du lecteur, pour lequel Hins a sans aucun doute voulu créer ici une « traduction-confort » (Balliu, 2002, p. 55) afin de rendre accessible un texte chargé presque à saturation de mots et d'idées.

C'est bien sûr l'ensemble de ces retouches subtiles qui renforce la clarté de l'exposition ; le bref extrait ci-dessous ne peut en donner qu'un faible aperçu.

Original	Version de Hins, 1882, p. 72.	Version de Derély, 1886, p. 14.
Нет ничего обольстительнее для человека, как свобода его совести, но нет ничего и мучительнее. […] Вместо того чтоб овладеть людскою свободой, ты умножил ее и *обременил ее мучениями душевное царство человека вовеки.* Ты возжелал *свободной любви* человека, чтобы свободно пошел он за тобою, прельщенный и плененный тобою. Вместо *твердого* древнего закона — свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве твой образ пред собою, — но неужели ты не подумал, что он *отвергнет же наконец и оспорит* даже и твой образ и твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора?	Il n'y a rien de plus flatteur pour l'homme que la liberté de sa conscience, mais aussi il n'y a rien de plus douloureux. […] Au lieu de t'emparer de la liberté humaine, tu l'as augmentée et tu as *condamné pour les siècles à la souffrance le for intérieur de l'homme.* Tu as désiré que l'homme *t'aimât librement,* te suivît librement, séduit et captivé par toi. Au lieu de l'ancienne loi *immuable*, l'homme devait dorénavant décider de lui-même, d'un cœur libre, ce qui était bon et ce qui était mauvais, sans autre guide que ton image devant les yeux. Mais n'as-tu pas pensé qu'il *contesterait et rejetterait* à la fin ton image et ta vérité, si elles l'opprimaient d'un fardeau aussi effrayant que la liberté du choix ?	Rien ne séduit plus l'homme que la liberté de sa conscience ; rien aussi ne le tourmente davantage. […] Au lieu de confisquer la liberté humaine, Tu l'as élargie et Tu as *introduit pour toujours de nouveaux éléments de souffrance dans le domaine moral de l'homme.* Tu désirais que celui-ci T'aimât *d'un libre amour,* qu'il Te suivît librement, séduit, subjugué par Toi. Au lieu de la *dure* loi ancienne, il devait d'un cœur libre décider désormais lui-même ce qui est bon et ce qui est mauvais, n'ayant devant lui pour se guider que Ton image, mais comment n'as-Tu pas pensé qu'il finirait par *repousser et par contester* même Ton image et Ta vérité, s'il était chargé d'un fardeau aussi terrible que la liberté du choix ?

Soulignons que les traductions de Halpérine et de Derély ne sont pas exemptes d'erreurs de sens parfois grossières, tandis que la solide compréhension du russe de la part de Hins ne nous a pas permis une seule fois, au cours de nos lectures, de le prendre en défaut de ce point de vue, ce qui le distingue déjà de la plupart des traducteurs du russe de l'époque. Un exemple parmi d'autres :

La Foire de Sorotchinetz	Version de Hins, 1887, p. 412.	Version de Halpérine-Kaminsky, 1890, p. 33.
[…] наш Голопупенков сын однако ж, не теряя времени, решился в ту же минуту *осадить нового своего знакомого.*	Cependant, notre fils de Golopoupenko, sans perdre de temps, résolut d'*entamer aussitôt le siège de sa nouvelle connaissance.*	Cependant notre fils Holopoupenko, sans perdre de temps, se hâta de *couper court à cette démonstration.*

Notons encore que le pédagogue transparaît dans toutes ses traductions, commentant et explicitant en notes les traits culturels propres à la Russie :

> Le mort pensa longtemps. […] Et ceux qui voyaient, reposant sur son coussin, son visage extraordinairement sévère et grave ne se doutaient pas des songes étranges qui se déroulaient sous son crâne refroidi (1).
>
> (1) *En Russie, les morts sont portés à l'église dans un cercueil découvert.* (Oct. 1919, p. 5.)

Précisons enfin qu'à une époque où les graphies françaises des noms propres russes pouvaient encore être très disparates, s'inspirant souvent des variantes allemandes, Hins a proposé dès sa première publication du russe un système cohérent s'appuyant sur la prononciation française, très semblable à la table de transcription courante appliquée de nos jours.

L'analyse de ses traductions nous permet donc de préciser ce que Hins entendait par des considérations aussi générales que « fidélité » et « reproduction textuelle » (mai 1886, p. 479). Sa conception n'a pas évolué dans le temps mais dépendait fortement de ce qu'il entendait transmettre de chaque passage des originaux. Hins, fervent socialiste, désirait amener le public bourgeois francophone à la découverte du peuple russe, de ses spécificités psychologiques, lui faire apprécier la saveur de son parler. Pour transmettre les conversations de tous les jours, la littérature populaire, Hins a recours à la traduction philologique, reproduisant littéralement, quoiqu'à divers degrés selon les textes originaux, les caractéristiques du texte source. Le résultat en est un français lesté d'étrangeté ; Hins donne alors en notes les explications nécessaires à la compréhension. Mais lorsqu'il aborde les passages plus universels tels que les descriptions, les moments de réflexion, les échanges de point de vue, on retrouve l'esthète, le publiciste rompu à l'art de la dialectique, l'homme habitué à considérer la forme non plus comme fin en soi mais comme outil pour servir ses idées ; son français redevient alors naturel et idiomatique, ne dégageant plus qu'un subtil parfum d'étranger.

RÉCEPTION DE SES ANALYSES ET TRADUCTIONS

Hins sème donc une petite dizaine d'auteurs russes et ukrainiens sur le sol francophone, espérant qu'ils y prennent racine. A-t-il atteint son but ?

Il est difficile de quantifier l'impact des traductions de Hins, mais une chose est évidente : cet aspect de sa vie a suscité peu d'échos dont on ait gardé des traces. Selon Mortier, la raison en est que Hins a essentiellement publié dans des revues au lieu de rassembler ses articles en volume, comme

l'ont fait Vogüé ou Wyzema (Mortier, 1967, p. 779). De plus, Hins ne publie que des extraits ou des petites nouvelles, ne donnant ainsi qu'un aperçu de l'auteur et de son œuvre.

Ne sous-estimons cependant pas le rayonnement de la *Revue de Belgique* et de *La Société nouvelle.* Si la seconde *Revue de Belgique*, fondée en 1864 par Charles Potvin, a surtout vocation historique, politique et économique, elle a également pour préoccupation de tenir son public bourgeois cultivé au courant de l'évolution des lettres contemporaines allemandes, russes, anglaises, scandinaves et polonaises. On y trouve essentiellement des chroniques d'information mais Trousson y relève trois articles de fond publiés au cours des années 1880, dont celui de Hins sur Dostoïevski (Trousson, 2000, p. 308). Francis Nautet, historien des lettres belges, fut très impressionné par la découverte des extraits des *Frères Karamazov* et écrit dans *La Société nouvelle* :

> Je ne perdrai jamais peut-être le souvenir de ce soir où Georges Eekhoud, Gilkin, Giraud et moi, nous lûmes *L'Inquisiteur*. […] C'est par un soir d'orage, un soir étouffant d'été, que Giraud nous fit la lecture du conte fantastique [*sic*] de Dostoïevsky. Eekhoud avait découvert cette traduction, due à M. Eugène Hins, dans une livraison de la *Revue de Belgique*, qui n'a pas l'habitude de publier souvent de pareils morceaux. Nous fûmes bouleversés. (Nautet, avril 1886, p. 375.)

Quant à *La Société nouvelle,* fondée en 1884 par Fernand Brouez, elle était diffusée en Belgique, en France, en Suisse et aux Pays-Bas et on en retrouve un nombre important d'exemplaires en Italie, au Canada et aux États-Unis (Wilvers, 2002, p. 102). Son tirage était de 1500 exemplaires, ce qui était déjà non négligeable pour une publication littéraire ; de plus, le nombre de lecteurs devait être plus important que le nombre d'exemplaires, étant donné que ces revues se prêtaient volontiers (*idem*, p. 53).

> *La Société Nouvelle*, lancée par MM. F. Brouez et A. James, est la plus posée, la plus éclectique des revues. Elle a – plus qu'elle n'affecte – certaines allures de jeune *Revue des Deux Mondes*. […] Elle constitue, même en dehors de la Belgique, un des périodiques les plus renseignés et les plus sérieux au point de vue des idées nouvelles, quelles qu'elles soient. (Nion, août 1892, p. 101.)

> Il se publie en Belgique un magazine : *La Société Nouvelle*, de reproductions internationales en effet, et qui est bien le plus intéressant […] de tous les recueils imprimés en langue française. (Barrès, juillet 1892, p. 1.)

En ce qui concerne *L'Épopée animale* d'Eugène Hins, Auguste Gittée souligne dans son étude sur le conte populaire que la littérature russe orale n'est accessible au public francophone que dans un choix fort restreint et mentionne le livre de Hins comme étant l'une des trois seules sources disponibles, regrettant que le traducteur n'ait pas publié les volumes ultérieurs

initialement prévus (Gittée, avril 1889, p. 371). Soulignons encore que c'est précisément de *L'Épopée animale* de Hins que s'inspire Sichler, critique français, pour donner les caractéristiques de ce genre de littérature (Sichler, 1886, p. 117).

Hins était donc connu du public averti, et apprécié par la fine fleur littéraire de l'époque, en Belgique certainement et sans doute en France également, quoique dans une moindre mesure.

CONCLUSION

Nous connaissions déjà le Hins pionnier du mouvement socialiste et de la Libre Pensée en Belgique. Il nous restait à remettre en lumière les indiscutables talents de Hins critique et traducteur, talents qui ont favorisé la diffusion de la civilisation et de la littérature russes dans le monde francophone. Lorsqu'on examine de près sa contribution de qualité, pionnière et perspicace dans ce domaine, l'on ne peut que s'étonner qu'elle soit si peu connue. Même si Eugène Hins n'a jamais considéré ses activités de passeur de culture russe comme l'objectif essentiel de sa vie professionnelle, même si l'on admet qu'elles soient en partie le fruit de son besoin d'échapper à son devoir de réserve, elles méritent d'être connues et reconnues.

Nous rendons donc hommage ici à Eugène Hins traducteur et lui rendons la place qu'il mérite parmi ceux qui, au XIXe siècle, ont permis au public francophone d'apprendre à connaître, et sans doute à apprécier, la Russie et sa littérature.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Sources*

A. Archives : manuscrits d'Eugène Hins

Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, section des manuscrits (B.R., Mss), II 7154 à II 7164.

B. Articles de périodiques

– Barrès (Maurice), « La Querelle des nationalistes et des cosmopolites », dans *Le Figaro*, n° 186, 4 juillet 1892, p. 1.
– Gittée (Auguste), « Le Conte populaire en Russie », dans *Revue de Belgique*, 15 avril 1889, pp. 370-289.
– Mortier (Roland), « La Pénétration de la littérature russe à travers les revues belges entre 1880 et 1890 », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 3, 1967, n° 3, pp. 777-794.

– Nautet (Francis), « Dostoïevsky », dans *La Société nouvelle*, 15 janvier 1886, pp. 190-199, et 15 avril 1886, pp. 365-387.
– Nion (François de), « Le Mouvement littéraire en Belgique », dans *Le Mouvement littéraire*, n° 11, 8 août 1892, pp. 101-102.
– Sluys (Alexis), « Discours à la mémoire d'Eugène Hins », dans *La Pensée*, n° 8, 23 février 1923, p. 2 ; n° 9, 4 mars 1923, p. 3, et n° 10, 11 mars 1923, p. 3.

C. Études

– Balliu (Christian), *Les Traducteurs transparents*. Bruxelles, Les Éditions du Hazard, 2002.
– Berman (Antoine), *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard, 1995.
– Boutchik (Vladimir), *Bibliographie des œuvres littéraires russes traduites en français*. Paris, Orobitg, 1935.
– Boutchik (Vladimir), *La Littérature russe en France.* Paris, Champion, 1947.
– Combes (Ernest), *Profils et types de la littérature russe*. Paris, Fischbacher, 1896.
– Courrière (Céleste), *Histoire de la littérature contemporaine en Russie*. Paris, Charpentier et Cie, 1875.
– Delsemme (Françoise), *Les Littératures étrangères dans les revues littéraires belges entre 1885 et 1889*. Bruxelles, Commission belge de bibliographie, 1973, 3 vol.
– Léger (Louis), *Histoire de la littérature russe*. Paris, Larousse, 1907.
– Hemmings (F.W.J.), *The Russian Novel in France : 1884-1914*. Oxford, 1950.
– Horguelin (Paul), *Anthologie de la manière de traduire : domaine français*. Montréal, Linguatech, 1981.
– Mayné (Marc), « Hins et son expérience russe », dans E. Stols et E. Waegemans édit., *Montagnes russes. La Russie vécue par des Belges*. Bruxelles et Anvers, Éditions EPO, 1989, pp. 43-55.
– Mayné (Marc), *Eugène Hins, une grande figure de la Première internationale en Belgique*. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Classe des Lettres, 3e série, t. 11, 1994.
– Mounin (Georges), *Les Belles Infidèles*. Paris, Presse universitaire de Lille, 1955.
– Sichler (Léon), *Histoire de la littérature russe depuis les origines jusqu'à nos jours*. Paris, Dupret, 1886.

– Trousson (Raymond), « La Revue de Belgique et le cosmopolitisme littéraire », dans D. Dupont, G. Périlleux, A. Piette édit., *Au plaisir du texte*. Paris, Didier, 2000, pp. 295-308.
– Trousson (Raymond), « La Jeune Belgique et les lettres russes », dans J. Herman, L. Tack et K. Geldof édit., *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*. Louvain, Presses universitaires de Louvain, « Symbolae », 2001, pp. 555-564.
– Van Hoof (Henri), *Histoire de la traduction en Occident*. Louvain-la-Neuve, Duculot, « Bibliothèque de linguistique », 1991.
– Vogüé (Eugène-Melchior de), *Le Roman russe*. Paris, Librairie Plon, 1886.
– Wilvers (Fabrice), *La Société nouvelle et L'Humanité nouvelle*. Mémoire de fin d'études inédit. Bruxelles, ULB, 2002.

D. Versions effectuées par d'autres traducteurs que Hins et analysées dans notre article

– Gogol (Nicolas), *La Foire de Sorotchinetz*. Traduit par E. Halpérine-Kaminsky. Paris, Marpon et Flammarion, 1890.
– Gontcharov (Ivan), *Oblomoff. Scènes de la vie russe (1859)*. Traduction de P. Artamoff revue, corrigée et augmentée d'une notice sur l'auteur par Ch. Deulin. Paris, Perrin, 1877.
– Dostoïevski (Fedor), *Le Grand Inquisiteur*. Traduit par V. Derély dans la *Revue contemporaine*, 1886, disponible sur http://bibliotheque-russe-et-slave.com/index1.html (page consultée le 15 octobre 2011).

2. *Les œuvres de Hins*

A. Traductions du russe et de l'ukrainien et analyses de la littérature russe

– Pouchkine (Alexandre), *Eugène Onéguine, premier livre*. Traduction inédite d'Eugène Hins, B.R., Mss, II 7160, 1881.
– *La Russie dévoilée au moyen de sa littérature populaire. L'épopée animale*. 2e édit. Paris, L. Baillière et H. Messager, 1883.
– « Ivan Tourguénieff », dans *Revue de Belgique*, t. 45, 15 octobre 1883, pp. 206-212.
– *Préface* [aux *Confessions d'un assassin*]. Inédit. B.R., Mss, II 7163, octobre 1884.
– « Un romancier-psychologue russe. Féodor Mikhaïlovitch Dostoïevsky. 1. Les frères font connaissance », dans *Revue de Belgique*, t. 49, 15 février 1885, pp. 178-193 ; « 2. La révolte », t. 49, 15 mars 1885, pp. 299-314, et « 3. Le Grand Inquisiteur », t. 50, 15 mai 1885, pp. 61-84.
– « Un réaliste poète : Melnikof », dans *La Société nouvelle*, 25 septembre 1885, pp. 283-305.

– « Ivan Alexandrovitch Gontcharof. Oblomof », dans *La Société nouvelle*, mai 1886, pp. 472-493.
– « Un poète oukrainien. Tarass Grigoriévitch Chevtchenko », dans *La Société nouvelle*, mai 1887, pp. 501-518.
– « Nikolaï Vassiliévitch Gogol. La Foire de Sorotchinetz », dans *La Société nouvelle*, octobre 1887, pp. 308-316 ; novembre 1887, pp. 411-421 ; décembre 1887, pp. 517-525. Les articles ont ensuite été publiés en un volume : Nicolas Gogol, *La Foire de Sorotchinetz*. Traduit du russe par E. Hins. Bruxelles, 1887.
– « Léonide Andréief, Le Repos », dans *La Pensée*, n° 27, 5 octobre 1919, pp. 2-3.
– Anton Tchekof, *À qui la faute ?* et *Un roman dans une contrebasse*. Traductions inédites. B.R., Mss., II 7155, s.d.

B. Traductions à partir d'autres langues que le russe et l'ukrainien citées dans l'article

– Homère, *L'Odyssée, avec une étude sur Homère*. Traduit du grec par E. Hins. Mons, 1883.
– *Un conte du Pantchatantra : Un tisserand, sous la figure de Vishnou, devient l'amant d'une fille de râdjâ*, dans l'article inédit intitulé « Un précurseur deux fois millénaire de l'aviation », traduit du sanscrit par E. Hins. B.R., Mss, II 7156, s.d.

C. Études consacrées à la Russie

– « Russie : Émancipation des serfs », dans *La Liberté*, n° 8, 23 février 1873, p. 4.
– [Hins, E.], « Alexandre II et le nihilisme », dans *Revue de Belgique*, 15 mai 1881, pp. 23-25.
– « L'Évolution de la propriété terrienne en Russie », dans *La Société nouvelle*, 20 mars 1885, pp. 314-325.
– Heenens Gui [anagramme d'Eugène Hins], *Notes sur la Russie. I. Tableaux d'hiver.* B.R., Mss, II 7163, 1885.
– « Le Conflit anglo-russe et le nouvel équilibre européen », dans *La Société nouvelle*, 25 mai 1885, pp. 29-46.
– Hamed, « Veut-on faire des nihilistes ? », dans *La Réforme*, 18 décembre 1888.
– « La Politique de la Russie. I. La question de l'Orient », dans *Revue de Belgique*, 15 juin 1889, pp. 109-132, et « II. En Asie », 15 juillet 1889, pp. 205-232.

– « À propos de la chute de Port Arthur », dans *Journal de Charleroi*, 8 janvier 1905.
– « La Situation en Russie », dans *Journal de Charleroi*, 11 juin 1905.
– « L'Année 1920 », dans *La Pensée*, 2 janvier 1921.

D. Chroniques et rubriques périodiques

– [Hins, E.], « Au Hasard », dans *La Liberté*, de 1867 à 1871.
– [Hins, E.], « Coups de pioches », dans *La Liberté*, de 1871 à 1872.
– [Hins, E.], « Bulletin du Mouvement Ouvrier international, dans *La Liberté*, de 1871 à 1873.
– Diogène, « Au courant de la plume », dans *Gazette de Charleroi*, de 1883 à 1888.
– Hamed, chronique hebdomadaire anticléricale, politique et sociale, dans *La Réforme*, de 1888 à 1890.
– Diogène, chronique hebdomadaire antireligieuse, dans la *Gazette de Charleroi*, de 1901 à 1902.
– [Hins, E.], chronique dominicale sociale, politique ou rationaliste, dans *Journal de Charleroi*, de 1903 à 1914.
– [Hins, E.], « Bulletin international de la Libre Pensée », dans *Journal de Charleroi*, 1904.

E. Ouvrages didactiques rédigés par Eugène Hins

– *Des aspects de la conjugaison française.* S.l.n.d.
– *Modèle d'analyse littéraire : Le Cid de P. Corneille.* Gand, 1886.
– *Modèle d'analyse littéraire : Le Misanthrope, comédie en cinq actes de Molière.* Gand, 1886.

F. Œuvres littéraires et récits de voyage rédigés par Eugène Hins

– *Un an au Brésil*, Mons, 1884.
– *Les Confessions d'un assassin*, dans *Union littéraire belge. Concours 1884-1885*, Bruxelles, 1885, pp. 158-309.
– *Une « idylle bureaucratique » : Athanase Champinet*. Bruxelles, 1892.
– *Conte wallon*, inédit. B.R., Mss, II 7157, s.d.
– *Le Curé Jadouille*, inédit. B.R., Mss, II 7158, s.d.

FRANÇOIS JACQMIN

Photo Marie-Françoise Plissart.
© Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature,
fonds de la Promotion des Lettres.

Sabrina PARENT
Université libre de Bruxelles

FRANÇOIS JACQMIN, ENTRE LANGUE MATERNELLE ET LANGUE D'ADOPTION : LA PRATIQUE DE LA POÉSIE À LA LUMIÈRE DE L'ENTREPRISE DE TRADUCTION

Le vingtième anniversaire de la mort de François Jacqmin, en 2012, nous invite à découvrir ou à creuser – c'est selon – l'œuvre de ce poète belge qui, bien qu'il ait reçu quelques reconnaissances[1] de son vivant, demeure trop peu connu. Au nombre des terres peu explorées par la critique, figure l'activité de traduction de l'auteur, pourtant cruciale, tant dans sa vie professionnelle que dans sa pratique d'écrivain. François Jacqmin est en effet l'homme de deux langues : le français et l'anglais. Fuyant la Belgique occupée, ses parents trouvent refuge en Angleterre, près de Londres, en 1940. Alors dans sa onzième année, Jacqmin vivra son apprentissage de l'anglais comme « un événement psychologique important, qui ébranle à jamais la fondation de l'individu » (Jacqmin, 1992, p. 16). Même si l'anglais a été la langue dans laquelle le poète dit s'être « éveill[é] à l'essence du signe, [...] à la poésie » (*idem*, p. 17), il renonce tôt à la langue de Shakespeare pour l'écriture poétique[2] personnelle et se contraint à l'usage du français, dont il se plaint néanmoins de « la pauvreté de ses moyens poétiques » ainsi que

[1] Le prix Max Jacob à Paris, le Grand prix quinquennal de la Communauté française de Belgique et le prix Vossaert de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

[2] Comme il l'indique dans *Le Poème exacerbé*, Jacqmin a quand même à son actif « une production littéraire anglaise », mais qui est restée « inédite » et qui « dura jusqu'à l'âge de vingt et un ans » (Jacqmin, 1992, p. 18). Pour ce qui est des circonstances liées à son retour en Belgique, l'on n'en sait que peu de choses. En fonction des sources, la date varie : 1948, selon le Service du livre luxembourgeois (http://www.servicedulivre.be/sll/ fiches_auteurs /j/jacqmin-francois.html, consulté le 17 juillet 2012), ou 1949, d'après Pierre-Yves Soucy (1996, p. 15, n. 3). L'on peut néanmoins émettre l'hypothèse qu'il revient au pays dans le but d'y faire son service militaire : « En 1949, je me retrouve à Bruxelles, jeune milicien accomplissant mon service militaire. » (Jacqmin, 1992, p. 18.)

« de [son] indigence de lyrisme, [son] aridité et [sa] sécheresse jacobine » (*idem*, p. 18).

Dans le quotidien de sa vie active, traducteur aux usines Cockerill, Jacqmin fait cohabiter efficacement ses langues maternelle et d'adoption. Mais qu'en est-il de la traduction dans le domaine de la création ? Que et qui traduit-il ? À quelles occasions et pour quels projets ? Sont-ce des commandes ou des coups de cœur ? À quelle communauté symbolique l'activité de traduction scelle-t-elle son appartenance ? Voilà un premier type de questions auquel nous souhaiterions répondre dans cet article. Pour ce faire, nous recourrons principalement aux archives. Une exploration attentive du catalogue des Archives et Musée de la Littérature, *Plume*, nous a amenée à consulter divers dossiers, dont les plus pertinents sont, d'une part, ceux intitulés « Traductions », portant les cotes ML 08422 à 08424, et d'autre part, celui dont le titre est « La Solitude du traducteur » à la cote ML 08357/001-004[1]. Dans un second mouvement, nous espérons que l'examen approfondi de ces dossiers pourra nous éclairer quant à la connivence entre entreprise de traduction et fabrique poétique.

« TRADUCTIONS »

Un premier dossier – ML 08422/1 à 9 – fait état d'un projet datant de 1983. Dans une lettre adressée à François Jacqmin, Piet De Groof, le « général situationniste »[2], Général-Major aviateur dans l'armée belge, remercie son ami d'avoir écrit et prononcé quelques mots pour le vernissage d'une exposition de Jean Hick[3], un ami commun. Ainsi, en tant que responsable de l'organisation culturelle « Oasis », Piet De Groof promeut des artistes tels

[1] Faute de temps, nous regrettons de n'avoir pu consulter le dossier ML 8343 intitulé « Quelques remarques à propos de la traduction en langue anglaise ». Il pourrait s'agir, selon Catherine Daems, responsable du classement du fonds, d'un texte (6 pages) retranscrivant une intervention de Jacqmin dans le cadre d'une classe d'anglais enseignée par Christine Pagnoulle. Pour la même raison, nous n'avons pas consulté les dossiers ML 8347 et ML 8349 qui sont des carnets de notes avec des définitions et/ou traductions de mots de vocabulaire anglais.

[2] C'est ainsi que le désigne le livre recueillant ses entretiens avec Gérard Berréby et Danielle Orhan (Allia, 2007). Piet De Groof mena une carrière brillante dans l'armée de l'air tout en étant un membre actif du milieu des avant-gardes de la Belgique des années 1950-60. Pour un compte rendu du livre et des précisions quant aux activités de Piet De Groof, voir le blog de *Ça ira* : http://caira.over-blog.com/article-16026072.html (consulté le 17 juillet 2012).

[3] Jacqmin réalisera un de ses derniers projets, *Nuits*, avec Jean Hick : il s'agit d'un album constitué de poèmes de Jacqmin et de gouaches de Jean Hick. Le site Internet suivant fournit quelques renseignements sur le peintre ainsi que quelques reproductions : http://cabinet desestampes.be/spip.php?article65 (consulté le 17 juillet 2012).

que Jean Hick, Bram van Velde[1], Pierre Alechinski et José Picon[2]. Dans cette même lettre, Piet De Groof fait part de la publication, par le fonds Mercator, d'un livre sur le peintre bruxellois néo-expressionniste Maurice Wyckaert (1923-1996), avec reproductions de peintures et textes d'écrivains accompagnant les œuvres[3]. Afin d'assurer la diffusion de la publication à un niveau international, ces textes sont, d'une part, signés par des auteurs renommés tels que Hugo Claus, Christian Dotremont ou Max Loreau, et, d'autre part, écrits ou traduits en néerlandais, français, italien, allemand et anglais. C'est dans ce cadre que Piet De Groof, « connaissant [l]a grande maîtrise de l'anglais » de Jacqmin, lui demande « une vérification », voire « les corrections nécessaires » d'une traduction d'un texte du philosophe, critique et poète Max Loreau, décrivant le paysage chez Wyckaert. De Groof exprime certaines réserves quant à cette traduction, sollicitée auprès des professeurs de langue de son École technique de Safraenberg. « Je n'avais pas demandé une traduction littérale, précise-t-il, mais malgré cela, j'ai certains doutes sur la qualité. » (ML 08422/1, p. 2.)

À cette requête datant du 4 juillet 1983, Jacqmin répond une semaine plus tard :

> Il est techniquement impossible de corriger la version que tu me soumets. À mon avis, il faut refaire entièrement le travail ; en effet, les modifications à apporter sont trop profondes et ne pourraient être faites sans une altération radicale du texte.
>
> Je tiens d'autre part à préciser qu'il n'est aucunement question de diminuer le mérite de cette traduction ; je fais simplement remarquer à son sujet qu'elle me paraît trop littérale, au point de susciter quelques obscurités. Il faut convenir aussi que le texte à traduire présente de redoutables difficultés syntaxiques et formelles : Max Loreau n'est pas aisé.

[1] Pour de plus amples renseignements biographiques ainsi que pour quelques reproductions de peintures, voir : http://www.mchampetier.com/biographie-Bram-Van.Velde.html (consulté le 17 juillet 2012).

[2] Informations complémentaires sur : http://www.museeartwallon.be/spip.php?article33 (consulté le 17 juillet 2012).

[3] Le fonds Mercator semble avoir publié, en 1986, un premier ouvrage sur Wyckaert dont le maître d'œuvre fut Freddy De Vree. En 2000, a paru le catalogue de l'exposition sur Wyckaert qui s'est déroulée au PMMK d'Ostende, catalogue intitulé *Maurice Wyckaert. Traité du paysage*, édité au Fonds Mercator en 1986 (http://www.fondsmercator.be/#/fr/art-moderne /maurice-wyckaert/, consulté le 14 décembre 2011). Aucun des deux projets ne correspond exactement à la description originale de Piet De Groof. Cependant, l'approche globale du paysage proposée dans l'exposition éclaire *a posteriori* le texte de Max Loreau, qui décrit un paysage qui « le plus souvent » offre au spectateur « une grande déchirure ». Il ne parle pas d'un cas particulier, mais généralise ce que l'on peut trouver dans les paysages de Wyckaert. Pour un hommage au peintre incluant un aperçu des œuvres, voir : http://shigepekin.over-blog.com/article-hommage-a-maurice-wyckaert-a-bruxelles-56929147.html (consulté le 17 juillet 2012).

> Si tu le veux, je puis te proposer une traduction dont la caractéristique serait de suivre l'esprit plutôt que la lettre. (ML 8422/2, p. 1.)

Délicatesse de Jacqmin qui, face à une traduction médiocre du texte de Loreau – nous en montrerons un extrait pour preuve –, suggère néanmoins l'aspect méritoire de cette traduction littérale tout en soulignant la difficulté du texte de départ. Jacqmin fournit déjà les clés d'une traduction d'une meilleure qualité : « suivre l'esprit plutôt que la lettre », ce qui ne peut être envisagé que par un traducteur sensible à la matière traduite, en l'occurrence le jeu entre l'écrit et l'œuvre plastique, un exercice que Jacqmin n'a cessé de pratiquer lors de collaborations[1] avec des peintres ou artistes aux pratiques variées (peinture, sculpture, photographie, etc.), tels que Léopold Plomteux[2] ou Serge Vandercam[3], pour ne citer que ces deux-là[4].

Un mois tard, le 12 août, Jacqmin annonce à De Groof qu'il lui enverra bientôt sa traduction, par courrier séparé, et qu'il serait heureux si un exemplaire du livre de Wyckaert lui était réservé – en guise de remerciements, faut-il entendre ici, pour avoir fait « de [son] mieux – *[his] very best* »[5]. Il explique dans cette missive que sa traduction « diffère sensiblement de celle dont [il a] pris connaissance ». « Mon souci majeur, explique-t-il, a été de donner *une allure anglaise*[6] à l'ensemble du texte. Car, vois-tu, si certaines traductions ne manquent pas de mérite, un grand nombre d'entre elles font songer à l'anglais de Maurice Chevalier, c'est-à-dire un anglais prononcé à la parisienne. » (ML 8422/3.) S'ajoute à la sensibilité artistique de Jacqmin une autre qualité fondamentale pour l'entreprise de traduction : l'« allure anglaise », soit une maîtrise de la langue de traduction, qui relève quasi de l'intuition du *native speaker*, ce que Jacqmin possède, grâce à son parcours.

Les autres éléments figurant dans le dossier 08422 sont le texte de Max Loreau sur Maurice Wyckaert (ML 08422/4), le texte traduit en anglais par les collègues de De Groof (ML 08422/5) ainsi que trois versions successives de la traduction en anglais effectuées par Jacqmin (ML 08422/7 à 9), la

[1] Sur Jacqmin et la peinture, voir l'article de Pierre-Yves Soucy, « L'Écart improbable (Jacqmin et la peinture) », dans *Textyles*, n°35, pp. 95-103.
[2] Voir la présentation du peintre flémallois par Serge Goyens de Heush sur le site http://www.kaosmos.be/Oeuvres/Artistes/PortraitLeopoldPlomteux.htm (consulté le 17 juillet 2012).
[3] Le Musée des Beaux-Arts de Mons a consacré en 2010 une belle exposition sur cet artiste aux talents multiples : http://www.bam.mons.be/les-expos/bam-1/expos-precedentes/expo-en-cours (consulté le 17 juillet 2012).
[4] Voir la bibliographie finale pour les références aux ouvrages.
[5] Nos italiques.
[6] Nos italiques.

troisième étant la version définitive. Afin d'évaluer la supériorité de la traduction de Jacqmin, nous proposons ci-dessous un extrait, le début, (1) du texte de Loreau, (2) de la traduction en anglais envoyée par De Groof et (3) de la version définitive de Jacqmin :

> (1) Un paysage. Au centre, le plus souvent, une grande déchirure, un gigantesque accroc béant, une espèce d'échancrure ou de grosse poche étrange, inexplicable, inconvenante, qui appelle le regard et dont la forme n'a rien à voir avec ce qui généralement peuple les paysages. Sans doute est-ce bien un paysage mais avec quelque chose qui cloche. Que lui est-il donc arrivé ? (ML 08422/4.)
>
> (2) A landscape. In the centre, mostly, a broad crack, a huge yawning hook, a kind of indentation or a large air bubble. This pocket is impossible to situate or to explain, it's even unseemly. But still it is striking although rather unusual in a landscape. Undoubtedly, there is a landscape, but something does not fit. What has happened to the landscape. (ML 08422/5.)
>
> (3) A landscape. The centre usually represents an enormous gap, a huge yawning scar, a rugged void or uncouth pit : hardly the sort of thing one expects to find in what is generally held to be a landscape. Sure enough, the landscape is there, but it is deprived of its normal devices. The question is to know what actually happened to it. (ML 08422/9.)

Outre la distance prise par rapport à la lettre du texte original (« Au centre, le plus souvent, une grande déchirure » traduit par « In the centre, mostly, a broad crack [...] » devient, chez Jacqmin, « The centre usually represents an enormous gap [...] ») – ou mot à mot qui engendre une certaine « obscurité », comme le souligne par ailleurs Jacqmin –, le texte proposé par le poète témoigne de son aisance en anglais (l'expression « Sure enough » qui remplace, de façon plus heureuse, le « undoubtedly »). En définitive, Jacqmin n'offre pas à l'audience l'expérience d'une lecture dans laquelle survit le sentiment d'une défaillance par rapport à l'original – que l'on possède sous les yeux ou non. Au contraire, il convie à l'expérience d'une lecture dont le code langagier serait partagé par l'auteur et son lecteur. La traduction a consisté en une (r)écriture.

Le deuxième projet dont ont gardé trace les archives (ML 08423/1 à 4) date de 1988[1]. Il s'agit de la traduction, du français à l'anglais, d'une pièce radiophonique, *Rumeurs de l'âme*, de Jean-Louis Jacques, producteur d'émissions littéraires et dramatiques à la RTBF. Pour cette commande, Jacqmin sera *a priori* rémunéré. Dans la lettre qu'il adresse à Jacqmin, Jacques est

[1] Le dossier complet comprend la lettre de Jacques à Jacqmin (ML 08423/1), un petit mot adressé à Jacqmin accompagnant le texte de présentation de la pièce (ML 08423/2), le texte de la pièce en français (ML 08423/3), une traduction de Jacqmin datant du 27 juin 1988, avec corrections (ML 08423/4) et une dernière version datant du 11 juillet 1988 (ML 08423/5) contenant encore quelques corrections, mineures.

bien conscient des qualités non seulement de traducteur, mais aussi de poète, de son allocutaire : « Une traduction de qualité est un atout non négligeable, et je souhaitais que mon texte soit traduit par quelqu'un qui en perçoive et en restitue ce que j'ai tenté d'y mettre comme musique (oserais-je écrire : comme poésie ?). Avec vous, je me sens comblé. » (ML 08423/1, p. 1.) Jacques confie donc son projet à quelqu'un dont le statut d'écrivain le fait espérer une sensibilité qu'il pourra véhiculer en anglais.

Notons une des particularités du projet de Jacques : souhaitant une composition « polyphonique » (ML 08423/3, p. 2), il puise certaines répliques de ses personnages dans des « livres d'auteurs connus » (ML 08423/3, p. 1), tels que *Coco perdu* de Louis Guilloux, *L'Archéologue* de Philippe Beaussant ou *La Femme gauchère* de Peter Handke. Par ces reprises, que Jacques considère non pas comme des « citations », mais des « interrogations faisant écho à [s]es propres interrogations », le metteur en voix illustre « la réflexion fascinante de J.L. Borges suivant laquelle tous les livres, tous les textes ne sont que des fragments d'un seul et même grand livre » (ML 08423/3, p. 2). Ce travail intrinsèquement intertextuel insiste aussi sur l'aspect sonore, l'immatérialité et la musicalité de la parole, ce qui le rend proche d'un travail de type poétique, comme cela est exprimé dans la lettre.

Les annotations sur le texte en français de Jacques portent quelques traces de la façon dont Jacqmin a procédé pour restituer l'originalité de cette parole orale. Ainsi, pour traduire le terme « gestes » issu du début de phrase « Dans les corps et les gestes et les regards absents », Jacqmin note à la main : « *ways*[1] [souligné deux fois] les [A]nglais ne font pas de gestes » (ML 8423/3, p. 9). Un peu plus loin, pour traduire un passage extrait de Guilloux – « je sors du COMMERCE avec l'idée d'aller manger quelque chose, mais je ne sais pas où puisque LE PARISIEN est fermé » – Jacqmin inscrit, à côté du « Parisien » « restaurant » et se demande si « le commerce » est « un café ? » (annotation sur le tapuscrit), auquel cas, il propose, par l'inscription d'une flèche, la traduction « *pub* ». Ces deux types d'annotations révèlent l'importance, pour le traducteur, de l'ancrage de la langue dans le réel. Au-delà de la traduction de mots en particulier, Jacqmin se pose la question de la « traduction du réel » : à quelle réalité ce mot précis correspond-il dans l'autre système ?

Le dernier projet de traduction – à notre connaissance – conservé dans les Archives (ML 08424/1 à 5) date d'août 1985 et concerne un film des vi-

[1] Nos italiques.

déistes Danièle et Jacques-Louis Nyst, intitulé *Hyaloï*de[1]. Le nom de François Jacqmin figure sur la fiche technique finale, en tant que traducteur. Outre le synopsis, Jacqmin a aussi traduit le texte des acteurs. D'ailleurs, dans sa lettre à Jacqmin, Nyst, qui souhaite que la traduction de la vidéo soit réalisée plus tôt qu'initialement prévu, ajoute en « P. S. » : « N'oublie pas que la version anglaise de Hyaloïde sera doublée par des acteurs... Ceci pour la longueur des phrases. » (ML 08424/5.) François Jacqmin s'est acquitté de son travail le 20 août 1985, conformément aux *desiderata* de Nyst qui souhaitait la traduction « aux environs du 20 août ».

Outre ces trois projets dont les brouillons préparatoires ont été conservés dans les archives, il faut aussi mentionner la traduction, en collaboration avec Tialans, d'un travail de l'artiste Robert Fillou[2], *Idiot-ci, idiot-là* (en anglais, *Ample food for stupid thought*), datant de 1977. Il s'agit de 90 cartes postales sur lesquelles sont inscrites une question, telle que : « Comment allez-vous, et pourquoi ? », « Que valez-vous ? », « Pensez-vous souvent ce que vous dites ? », etc. Sans connaître les liens qui unissaient Jacqmin à Filliou, l'on peut supputer que c'est l'aspect ludique *et* poétique de l'entreprise qui a dû motiver Jacqmin pour ce projet.

En guise de conclusion provisoire, ce que donnent à voir les archives est l'image d'un poète ne traduisant pas… de poésie, mais des textes en prose, écrits ou oraux, plus ou moins littéraires, relevant du descriptif en matière picturale, de la production dramatique, de la conversation filmique, de l'art ludique. Ce qui démontre un intérêt éclectique, une curiosité vers d'autres formes, une ouverture vers d'autres possibilités d'écriture. De plus, qu'il s'agisse de commandes ou de demandes amicales, ce que révèlent ces projets, c'est la grande confiance des solliciteurs à l'égard de la compétence langagière de Jacqmin. Par compétence, il faut comprendre la connaissance de l'anglais à la manière d'un natif, bien entendu, mais aussi une certaine sensibilité à la poésie du langage. Jacqmin est un traducteur hors pair, car il est d'abord un poète hors pair : puisqu'il sait faire de la « musique » (ML 08423/1, p. 1) avec les mots, il saura conserver cette musicalité dans un autre code. Enfin, pour ce qui est de sa façon de procéder, Jacqmin ne semble pas

[1] Ce dossier comprend le texte français avec le synopsis (ML 08424/1), la traduction anglaise de François Jacqmin sur laquelle est indiquée « Remis le 20 août 1985 » (ML 08424/2), le synopsis et la fiche technique de la vidéo *Hyaloïde* (ML 08424/4), ainsi que la lettre de Jacques-Louis Nyst à François Jacqmin (ML 08424/5). Le synopsis et la fiche technique d'une autre vidéo de Nyst, *La tête qui tourne*, sont également inclus (ML 08424/4). Pour une présentation détaillée du couple d'artistes, voir l'article de la revue *Slunk !* : http://www.sklunk.net/spip.php?article931 (consulté le 17 juillet 2012).

[2] Pour une présentation succincte du travail de Filliou, voir : http://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Filliou (consulté le 14 décembre 2011), qui renvoie à d'autres sites.

traduire du mot (« geste ») vers le mot (« *gesture* »). Sa démarche rend nécessaire le passage par la réalité propre que décrit chaque langue : « les [A]nglais ne font pas de gestes » (ML 8423/3, p. 9) ; il faut donc traduire par « *ways* » pour mieux rendre le sens originel.

« LA SOLITUDE DU TRADUCTEUR »

Le dossier d'archives ML 08357/001-004 comprend les brouillons, et donc les différentes étapes, d'un texte intitulé « La Solitude du traducteur » qui a paru dans la revue *La Traductière, poésie – art visuel*[1] en 1985. La revue, comme son titre l'indique, est une revue consacrée à la traduction, de poésie essentiellement, et est associée à un festival franco-anglais de poésie – en l'occurrence le 7e festival pour ce numéro trois. Comme l'indique le directeur de la revue, Jacques Rancourt, l'idée directrice du festival et de la revue est de proposer, en concertation avec les auteurs, des poèmes dans leur langue originale ainsi que des traductions concurrentes – pour ainsi dire – en anglais : « Ils [les poètes] nous ont indiqué les traductions de leurs poèmes qu'ils souhaitaient voir publier, et l'ordre de préférence. » (Rancourt, 1985, p. 7.) Voilà pour la manière. Quant à l'objectif poursuivi, Rancourt explique :

> L'effet de miroir demeure notre préoccupation essentielle : « donner à voir » le poème de référence sous des jours différents, donner à voir son envahissement sur l'univers particulier d'autres poètes placés en position de traducteurs, et inversement donner à voir les couleurs de chacun par sa manière, au fil des poèmes traduits, de détourner la parole de l'autre. (*Ibidem.*)

Ce « donner à voir » tend à expliquer le sous-titre de la revue : *poésie – art visuel*. La traduction poétique ouvrirait ainsi le texte à la *vision* d'autres univers : tandis que le poème modifie la perception même du traducteur, celui-ci, par une traduction qui révèle son entrée dans le monde de l'autre, bouleverse la vision originelle proposée par le poème.

Cette ouverture aux arts (visuels) est une démarche qui nous fait peut-être mieux apprécier le rôle de certains des travaux de traduction entrepris par Jacqmin : en faisant cohabiter création non langagière et langagière, dans une langue et dans une autre, Jacqmin nous propose des modulations, des versions, des visions de « mêmes » mondes. Ou plutôt, comme le souligne encore Rancourt, ces allées et venues de la poésie vers les arts visuels, et d'une langue à l'autre suggèrent que « la traduction parfaite n'existe pas », que c'est de l'ordre de l'« incongru » que de « penser réduire à l'identique des altérités » (*ibidem*) et qu'il ne reste plus qu'à « célébr[er] l'altérité »

[1] Pour de plus amples renseignements sur les activités liées à la revue et au festival, voir : http://www.festrad.com/ (consulté le 16 décembre 2011).

(*idem*, p. 8) : « La découverte du singulier, de l'un dans le multiple, de l'unité dans la complexité, est à ce prix. C'est la richesse de la traduction, de la poésie aussi, quand, en prise sur le réel, elle tire sa cohérence de la profusion même du monde. » (*Ibidem*.)

La part de Jacqmin dans ce numéro de la *Traductière* est double. Tout d'abord, figurent, après une brève bio-biblio de l'auteur (p. 25), deux de ses poèmes (p. 26), traduits vers l'anglais à la page suivante (p. 27) par deux auteurs différents : le poète, critique et traducteur anglais Anthony Rudolf ainsi que le poète australien Chris Wallace-Crabbe. Trois poèmes de Jacqmin apparaissent de nouveau (p. 28) suivis de leur traduction anglaise par Liliane Welch. Bien que ce matériau soit en lui-même intéressant à examiner, nous ne nous y attarderons pas ici. Par contre, nous nous focaliserons sur le second apport de l'auteur, « La solitude du traducteur », un texte relevant davantage de l'essai, et se trouvant une centaine de pages plus loin (pp. 123-125) dans la revue. Nous le reproduisons en annexe[1].

Ce texte mérite que l'on s'y attarde dans le détail. Cependant, dans le cadre des limites imparties, nous nous attacherons à mettre en évidence ce qui, dans ce texte, rapprochent les conceptions ou le travail de Jacqmin poète et ceux de Jacqmin traducteur, c'est-à-dire les éléments que l'auteur met en exergue pour la traduction et qui recoupent ses préoccupations en tant que poète. Pour ce faire, l'analyse du texte publié sera complétée par le recours aux dossiers d'archives ML 08357/001-004, que nous n'avons pas encore abordés. Il s'agit des quatre étapes qui précèdent la version définitive, publiée dans *La Traductière*. Du premier état au quatrième, nous sommes passés de dix pages tapées à la machine (ML 08357/001) à quatre (ML 08357 /002 et ML 08357/003), puis trois (ML 08357/004), ce dernier état étant tout proche du texte publié si ce n'est pour deux corrections manuscrites mineures. Le recours à la version initiale, plus longue, (ML 08357/001) se justifie si l'on veut lever le voile sur la version définitive, parfois obscure, parce que très condensée.

Ne fût-ce qu'au niveau strictement formel, « La Solitude du traducteur » possède un air de famille avec la poésie de Jacqmin dans la mesure où sa pensée réflexive s'y exprime sous forme d'aphorismes, de formulations concises – avec alinéa au milieu de la phrase pour le pénultième paragraphe –, assez proches finalement de la démarche vers-libriste de Jacqmin[2]. En outre, les brouillons exhibent un processus d'écriture similaire. Pour ce qui

[1] Nous tenons à remercier Jacques Rancourt pour nous avoir autorisée à reproduire le texte de Jacqmin.

[2] Si ce n'est que le vers libre de Jacqmin se retrouve toujours au sein d'une forme poétique stricte (poèmes de six, sept ou dix vers, par exemple).

est de la poésie, l'on sait en effet que Jacqmin mettait à sa disposition des séries ou ensembles de poèmes sur un sujet, dans lesquels il allait ensuite puiser pour composer des recueils de textes. Pour l'essai aphoristique, il en est de même : l'on passe d'un texte de dix pages duquel Jacqmin « prélève » trois pages qui lui semblent dignes d'être définitives. Il semble aussi que Jacqmin ait voulu garder la cohérence d'un ensemble de dix éléments : les dix pages se réduisent à dix paragraphes.

Dans le texte final, le titre paraît, non pas obscur, mais tout au moins sans rapport direct avec le contenu du texte. Sa pertinence est davantage explicite si on le replace dans le contexte du texte initial, où le syntagme « la solitude du traducteur » figure en première page (et non comme titre), accompagné, dans la phrase qui suit, de l'idée selon laquelle traduire est « une manière de faire son propre examen de conscience », une formulation qui apparaît dans le quatrième paragraphe du texte final, mais déconnectée du titre[1]. Dans le texte préparatoire (ML 08357/004, p. 1), Jacqmin complète cette idée d'examen de conscience en faisant de « l'origine du désir de traduire » une question « morale », une « forme d'introspection ». Il semble distinguer clairement ce qui, dans la traduction, relève de l'ordre du superficiel – les « préoccupations strictement pratiques de l'acte de traduction » ou la « translation physique d'une langue à l'autre » – et de l'enjeu moral. Par enjeu « moral », il faut comprendre, nous semble-t-il, enjeu « existentiel » ou « ontologique » qui contraint le traducteur à l'« introspection » et le confronte au sentiment d'une grande solitude, proche de l'ascétisme.

Si l'expérience de la traduction est telle, c'est que, similaire à l'écriture créative, elle place l'individu face à la question du langage, qui porte, chez Jacqmin, la marque de l'absolu. En effet, comme nous le soulignions en ce qui concerne le recueil *Les Saisons*, « l'insuffisance du verbe, de la parole, qui ne permet pas au moi de se réconcilier avec le monde, de réopérer une union entre sujet et objet » (Parent, 2004, p. 175) engendre souffrance chez le sujet scripteur. Dans le sixième paragraphe du texte définitif de « La solitude du traducteur », Jacqmin écrit : « Il [le traducteur] est davantage l'artisan qui s'applique à la restauration d'un verbe intégral ; il s'en prend à une *absence*, voire à une *déchirure*. »[2] La pratique de la poésie comme l'entreprise de traduction renouvellent l'expérience du drame humain qui se joue au niveau du langage : malgré notre désir de « totalité » – Jacqmin utilise les expressions « langage total » et « langage intégral » –, le langage ne parvient pas à nous faire adhérer au monde. Poésie comme traduction nous

[1] Pour citer le texte définitif, nous renvoyons aux paragraphes du texte retranscrit en annexe de cet article.
[2] Nous soulignons.

mettent ainsi en présence de l'insuffisance du langage, de la faille qu'il entretient entre nous et le monde, de la béance qu'il maintient entre nous et les autres : « [L]a traduction ne soulève pas le voile de la signification d'une langue, elle soulève le voile de la signification même, de notre accès à la signification, de notre pauvreté[. À][1] deux pas de votre porte des êtres humains ne vous comprennent pas… » (ML 08357/004, p. 5.)

Enfin, le dernier point que nous examinerons, commun à l'exercice de la traduction et de la poésie, est la position du scripteur par rapport au statut de l'œuvre, traduite ou écrite. Le septième paragraphe du texte définitif aborde « l'art du traducteur » qui consiste à « porter le sous-jacent à son plus haut niveau ». Cette remarque n'est, pour ainsi dire, que la partie visible d'un iceberg qui consiste, dans le texte préparatoire, à mettre en avant le résultat au détriment de l'instrument qu'est le traducteur. « [L]a perfection, écrit Jacqmin, est de ne pas être vu : cette perfection serait au profit du langage dans lequel le premier texte serait transposé… [I]l n'y a pas de victoire pour le traducteur: seul le langage recueille les lauriers… » (ML 08357/004, p. 7.) La position du traducteur est donc celle du « retrait », il s'agit d'un « art d'être, de rester en-dessous, dans une situation de réserve… » (*Ibidem*.) Et ce, afin que l'œuvre, et l'œuvre seule, triomphe, dans un souhait de la rendre tel un « galet », à son « anonymat originel » (Jacqmin, 1992, p. 10).

L'incursion dans les dossiers d'archives relatifs à la traduction révèle l'intrication entre pratique poétique et entreprise de traduction. Elles sont l'avers et le revers d'une même angoisse existentielle face au Verbe, cette « déchirure » ou plaie béante entre le monde et le sujet, qui demeure condamné à la « solitude ». Les deux activités manifestent également des similarités quant à leur fabrique : de mêmes procédés d'écriture sont à l'œuvre.

À un niveau plus concret, les archives témoignent aussi de la manière de traduire de Jacqmin, qui cherche à capturer et à se faire le passeur de « réalités » – manières d'être au monde, manières de faire – plutôt qu'à simplement exceller dans la transposition des mots. En outre et pour finir, les divers projets de traduction sont révélateurs de l'ouverture de Jacqmin à d'autres arts, à d'autres appréhensions ou créations du réel, ce que l'on peut interpréter comme une sorte d'exploration de la possibilité d'une appartenance-au-monde qui passe par le langage, mais différemment, voire qui l'évince.

[1] Dans le brouillon ne figurent ni le point ni la majuscule.

ANNEXE

La solitude du traducteur

pour Jacques Rancourt

Comment faudra-t-il s'y prendre, pour traduire la rose en dahlia ?

___

Le langage souffre d'un mal incurable : son origine.

Aucun art ne l'emportera sur le fait que Shakespeare écrit en anglais, et que Molière s'exprime en français. En quelque sorte, ces auteurs sont contraints de s'exprimer en leur langue pour être pleinement ce qu'ils sont.

___

La traduction parfaite serait un paradoxe, un dilemme à l'intérieur d'un dilemme. L'habileté suprême serait de faire usage d'une sorte de maladresse, afin que le texte traduit demeure porteur des virtualités et de cette part de non-dit qui constitue l'essence de l'écrit originel.

___

Traduire pourrait fort bien être une manière qu'a le traducteur de faire son examen de conscience.

___

Je suis quelques fois de l'opinion que le traducteur doit être meilleur stratège que linguiste.

Chaque mot pratique une guérilla urbaine : chaque expression est une jacquerie.

___

Le traducteur n'est pas à proprement à la croisée des langues. Il est davantage l'artisan qui s'applique à la restauration d'un verbe intégral ; il s'en prend à une absence, voire à une déchirure.

___

L'art du traducteur : porter le sous-jacent à son plus haut niveau.

___

Il arrive un moment où l'on abandonne une traduction. On ne peut aller plus loin ; on a lutté en solitaire pour amener un continent culturel à un autre diapason. Ici comme ailleurs on ne maîtrise pas l'essentiel.

___

Vous faites entrer chez vous des poètes dont vous ne connaissiez ni les traits ni les écrits. Ils investissent votre bibliothèque, ils accaparent vos armoires. Ils vous harcèlent, ils vous contraignent de les écouter. Et voilà maintenant que vous les aimez.

___

À sa façon, le coquelicot aussi est traducteur.

François Jacqmin

– Filliou (Robert), *Idiot-ci, Idiot-là*. Traduction et adaptation française par François Jacqmin et Richard Tialans. Liège, AA Éditions / Yellow Now, 1977.
– Jacqmin (François), *L'Amour la terre.* Dessins de Léopold Plomteux. Liège, GDM / Éditions de la Boutique, 1954.
– Jacqmin (François), « Camera Oscura », illustrations d'Armand Silvestre, dans *Temps mêlés* (Verviers), n° 141, juin 1976.
– Jacqmin (François), *Terres détournées.* Sculptures de Serge Vandercam photographiées par Raymond Konig. La Louvière, Le Daily Bul, 1985.
– Jacqmin (François), « La Solitude du traducteur », dans *La Traductière*, n° 3, été 1985, pp. 123-124.
– Jacqmin (François), *Le Poème exacerbé*. Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 1992.
– Parent (Sabrina), « Événement et poétique des *Saisons* de François Jacqmin », dans Didier Alexandre *et alii* édit., *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2004, pp. 167-175.
– Rancourt (Jacques), « Introduction », dans *La Traductière*, n° 3, été 1985, pp. 7- 8.

HÉLÈNE LEGROS

Hélène Legros (à droite), témoin de Marie Delcourt
à son mariage avec Alexis Curvers (1932).
Archives Curvers.

Catherine GRAVET et Pauline STOCKMAN
Université de Mons

HÉLÈNE LEGROS, TRADUCTRICE PATHÉTIQUE

VIVRE…

D'Hélène Legros (1874-1933), véritable graphomane, ne sont publiées, par la Nouvelle Revue française (maison d'édition adossée à la célèbre revue, créée par André Gide), que trois traductions de l'allemand : *Voyage dans l'Inde* de Waldémar Bonsels (1924), *Le Rêve et son interprétation* de Sigmund Freud (1925) et *Dostoïevski à la roulette. Textes et documents* de René Fülöp-Miller et Friedrich Eckstein (1926). Sans doute a-t-elle écrit des articles ou des nouvelles dont nous n'avons pas encore retrouvé la trace. Avaient été retrouvées par contre, dans un grenier parisien, 625 lettres qu'Hélène Legros a adressées à sa cousine et amie Berthe Willière, grand-tante de l'écrivain Dominique Halévy, qui a réalisé une édition très partielle des premières lettres d'Hélène, écrites avant 1900 – les plus significatives à ses yeux[1]. Les quelques cahiers d'Hélène conservés dans les archives du romancier liégeois Alexis Curvers datent principalement des années 1910 et constituent une sorte de triple journal. Elle décrit sa vie quotidienne confinée dans la maison de son père à Barvaux-sur-Ourthe, elle confie ses secrets les plus intimes, voire « compromettants » (notamment son addiction à la morphine qu'elle dérobe dans la pharmacie de son père médecin[2]), et elle note

[1] Les lettres dont sont publiés des extraits datent de 1890-1898 – « les plus impulsives, les plus fragiles, les plus abandonnées » dit Dominique Halévy. *Les Lettres d'Hélène*. Recueillies par Dominique Halévy. Présentées par Didier Sénécal. Paris, Éditions Hermé, 1986 (« Introduction », p. 8 – désormais L.H. dans les références). Les lettres d'Hélène ont inspiré à Anne Martin-Fugier une communication, « La Correspondance d'Hélène Legros », en 1989, au colloque de Cerisy, *L'Épistolarité à travers les siècles*, sous la direction de Mireille Bossis et Charles A. Porter – les actes de ce colloque paraissent en 1990 (Stuttgart, Franz Steiner Verlag).

[2] Le docteur Léon Legros, né en 1840 à Virton, s'installe à Barvaux, vers 1866, invité par son beau-frère Willière, ingénieur à la construction du chemin de fer, qui ne trouve personne pour

ses projets littéraires et ses commentaires de lectures qui sont aussi, parfois, des brouillons de lettres. À ces carnets, s'ajoutent des lettres d'Hélène Legros à Marie Delcourt et à Alexis Curvers, lettres pour la plupart non datées, qui doivent s'étaler sur une vingtaine d'années (1910-1931).

Quelques secrets d'Hélène Legros, « l'épistolière de Barvaux-sur-Ourthe[1] », ont ainsi survécu. Ses exaltations, ses regrets, ses angoisses, ses amours déçues éveillent notre compassion. Quelques remarques pêchées de ci de là dans ces documents nous aident à comprendre comment Hélène Legros parvient à publier ses traductions.

Il faut remonter en 1888 pour trouver une première influence, féminine. Hélène, 14 ans, quitte (déjà) l'institution laïque, 24, rue de la Paille à Bruxelles (aujourd'hui lycée Dachsbeck) où elle a eu comme professeur de français Mlle Augustine de Rothmaler, qui l'a initiée aux langues étrangères, à l'amour, à la littérature… Hélène gardera toujours une grande admiration[2] et une grande tendresse pour Augustine de Rothmaler (1859-1942), qui deviendra directrice de cette institution prestigieuse, la deuxième école non religieuse à ouvrir ses portes aux jeunes filles en Belgique ; Augustine, traductrice, dont Hélène dressera un élogieux portrait graphologique, comme elle le fera d'ailleurs pour André Gide.

En 1890, Hélène quitte la Belgique pour passer une année en Allemagne, dans un pensionnat de religieuses, et c'est alors qu'elle commence à écrire à sa cousine. La première lettre du recueil de Dominique Halévy est datée du 2 octobre 1890 : Hélène quitte Barvaux pour Nonnenwerth[3], une île

soigner les ouvriers blessés ou malades. Il épouse Elvire Reclaire (1846-1879), avec qui il a trois enfants : Robert (1872-1933), Hélène (1874-1933) et Maurice, surnommé « le Fize » (1876-1919). Le père d'Hélène meurt en 1915.

[1] Le « Bulletin du Cercle historique de Durbuy (Histoire, archéologie, folklore) », dans *Terre de Durbuy*, évoque à plusieurs reprises Hélène Legros : J. Bernard, « La Maison Legros », dans *Terre de Durbuy*, 4e année, n° 14, 1985, pp. 45-49 ; Ad. Pickart, « Une épistolière barvautoise nous révélée par un écrivain français », 6e année, n° 22, 1987, pp. 38-46 ; *idem*, « Échos de la Première Guerre mondiale à Barvaux d'après les lettres d'Hélène Legros », 8e année, n° 29, mars 1989, pp. 1-18 ; *idem*, « La Genèse de la Bibliothèque communale de Barvaux d'après les lettres d'Hélène Legros », 8e année, n° 32, décembre 1989, pp. 52-59 et François Bellin, « Les Lettres d'Hélène Legros de Barvaux s/O. revisitées », 22e année, n° 85, mars 2003, pp. 34-51 ; « Jacques Dwelshauvers, l'unique amour d'Hélène Legros », 25e année, n° 100, décembre 2006, pp. 5-29. Nous remercions tout particulièrement François Bellin pour son aide précieuse.

[2] Cette remarque trahit l'exaltation : « Ne saurais-je donc jamais admirer de sang-froid sans que tout mon cœur et tout mon être s'en mêlent ? » (dans un carnet d'Hélène Legros, à la date du 22 mai 1892). Les citations ci-dessous, sans référence plus précise, sont tirées des archives Curvers.

[3] Un couvent bénédictin y fut fondé en 1126 par l'archevêque de Cologne. Sévèrement endommagé en 1477, un incendie le détruit en 1773. Ensuite rebâti (style baroque), il est sécula-

sur le Rhin près de Bad Honnef, dans le Palatinat rhénan. Elle plaisante : « [S]i j'allais devenir dévote et me sentir tout à coup la vocation de la vie religieuse ! Je prendrais le voile à Nonnenwerth. Mais cela n'arrivera pas, je serai bien trop contente de revenir ici » (H.L., p. 16). Même si elle éprouve quelque difficulté à communiquer : « On trouve ici que je ne suis pas assez bavarde, cela ne t'étonne pas ; mais je ne peux rien trouver à dire aux Allemandes […]. Il me semble toujours que mon allemand n'est pas le même que celui que j'entends » (29 octobre 1890, H.L., *ibidem*) – à cause, sans doute, de son caractère ou d'une formation trop orientée sur l'écrit[1] – elle perfectionne sans conteste son allemand. Dès son retour, durant l'été 1891, elle lit couramment en allemand[2] et donne ainsi la réplique à sa cousine : « s'il te prend fantaisie de me parler algèbre ou géométrie, je te parlerai allemand et nous serons quittes » (26 octobre 1891, H.L., p. 20). Les soirées se passent d'une manière peu banale à Barvaux, du moins quand les hommes se prêtent au jeu[3] : on lit, on traduit, on compare les traductions, on retraduit… Ainsi en janvier 1893, Hélène parle-t-elle du *Werther* de Goethe : « Figure-toi que nous en avons quatre exemplaires à la maison ! Papa en possédait une traduction, Maurice l'a lue et en a été tellement enchanté qu'il s'en est acheté une également – puis il l'a acheté en allemand, puis de nouveau une petite traduction française horriblement faite qu'il a achetée pour s'amuser à la corriger. » (H.L., pp. 49-50.) De même pour Homère – quoiqu'Hélène n'ait probablement que peu de notions de grec : « Il [Maurice] en a acheté la traduction de Leconte de Lisle[4], je me réjouis de la lire car celle de Woss[5] est

risé en 1802. En 1854, le bâtiment est racheté par une communauté de franciscaines qui y établissent un nouveau couvent. L'île est célèbre pour avoir reçu la visite de Franz Liszt qui y aurait composé *Die Zelle in Nonnenwerth*.

[1] Dans la même lettre, p. 17, elle écrit encore : « L'allemand est une belle langue, mais nos études de l'année dernière, je les aimais encore mieux, et je donnerais le Rhin et toutes ses légendes pour passer une après-midi à causer ensemble. »

[2] On croit comprendre qu'elle lit même *La Case de l'oncle Tom* en allemand (H.L., p. 19).

[3] « C'est vendredi soir que ce brave Fize nous reviendra, et sa brave petite sœur s'en réjouit terriblement. Nous allons discuter, blaguer, lire de l'allemand et dire beaucoup de sottises. » (décembre 1892, H.L., p. 39.) « Robert a commencé à me parler du darwinisme (sa passion, à lui) et des ressemblances entre l'intelligence de l'homme et celle des animaux, et des actes instinctifs et des actes raisonnés » (janvier 1893, H.L., p. 46). Les remarques de ce genre sont nombreuses.

[4] Charles Marie René Leconte de Lisle (1818-1894) publie notamment l'*Iliade*, en 1866, et l'*Odyssée*, en 1868, à Paris, chez Alphonse Lemerre.

[5] Johann Heinrich Voß, parfois traduit en français par Jean Henri Voss (1751-1826), critique et poète allemand, mais surtout traducteur : « activité où il a su se faire une originalité que le genre ne semblait pas comporter, et donner des exemples merveilleux de la souplesse de la langue allemande. Les traductions de Voß, qui ont rempli près de quarante ans de sa vie, exploitent au mieux la capacité exclusive de l'allemand, parmi les langues européennes, à se

terriblement raboteuse ; c'est parfois un vrai casse-tête de débrouiller les phrases, aussi, malgré toute sa beauté, je n'avance pas vite. » (9 février 1893, H.L., p. 52.) Quelques jours plus tard, la traduction est encore à l'honneur : « Ce que j'ai ri avec Leconte de Lisle ! Papa s'était permis de critiquer une toute petite chose, aussitôt voilà Maurice sur ses grands chevaux ; ils ont discuté pendant une heure, et Maurice, à bout d'arguments, a déclaré "que la traduction n'était pas faite pour les imbéciles". Papa, à mon grand étonnement, n'a pas répondu, mais il n'a pas paru charmé. » (15 février 1893, H.L., p. 53.) On notera bien d'autres activités formatrices : « À propos d'anglais, j'essaye de traduire des petits bouts de Lord Byron[1] » (8 mars 1893, H.L., p. 58). « À propos, mes projets d'instruction, comme tu dis, consistaient à étudier l'italien avec Robert, si ce dernier y consent. Il a eu l'année dernière l'intention de le faire, il a étudié les quinze premières leçons, fait des thèmes, puis en est resté là. Je suis donc en train d'étudier ces premières leçons, puis quand je serai au même point que lui je lui proposerai de continuer ensemble. Je ne laisserai pas l'anglais pour cela, mais de ce dernier j'en sais assez pour lire avec le dictionnaire, je ne fais plus de thèmes, c'est trop sciant. » (Novembre 1893, H.L., p. 65.) « Maurice a rapporté de Bruxelles plusieurs traductions allemandes d'Ibsen – je les ai lues – c'est drôle, je ne trouve pas cela très beau, et cependant je l'aime parce qu'en le lisant je pense à une masse de choses et longtemps après j'y pense encore. » (30 mars 1894, H.L., p. 75.) Quelques lignes de lettres à Berthe non publiées (des photocopies en sont conservées au Musée de Wéris, Durbuy), prouvent qu'Hélène Legros a participé – mais dans quelle mesure ? – à la traduction de l'essai de Max Stirner, *L'Unique et sa propriété* (1845)[2]. Ainsi Hélène s'attendrit-elle à la vue du chat blanc, Mouni : « devenu très grand et très gras, […] quand on a commencé à traduire Stirner, il n'était pas né ». Le pseudonyme du traducteur, Robert L. Reclaire, trahit cette collaboration entre frère et sœur Legros.

conformer, par mètres équivalents, à la langue grecque pour reproduire tous les effets de sa versification. Ses premières et les meilleures sont celles de *l'Odyssée* et de *l'Iliade* (Altona, 1793, 4 vol. ; 5e édit., Göttingen, 1821) qui inaugurent ce système de fidélité absolue, qui reproduit à la fois l'esprit et la lettre du modèle, la pensée et le style, tous les détails de la forme, et jusqu'aux moindres accidents du rythme. » (Wikipédia.)

[1] Mais aussi Pétrarque (p. 159), Leopardi (p. 246), Frédéric Mistral (p. 325), etc.

[2] Paris, Stock, 1899. Dans la même lettre, datée probablement de décembre 1899, Hélène ajoute : « pour Stirner, c'en est fait ! les dernières épreuves sont parties avant-hier, nous attendons nos volumes, notre monnaie ; et probablement aussi toutes sortes d'injures de Monsieur Stock, qui est indigné parce que Robert fait trop de corrections sur les épreuves – il prétend que les frais de composition vont lui coûter le double. »

Ces rares moments de bonheur intellectuel, Hélène Legros, qui a perdu sa mère, Elvire Reclaire, à l'âge de 5 ans, les vit dans la grande « Maison Legros », ancienne gentilhommière bâtie au XVIIIe siècle, que la famille Legros a héritée des Reclaire. On ne peut pas dire qu'elle y soit seule. Entourée de son père, de ses deux frères, de sa grand-mère et de ses tantes, Hélène paraît pourtant bien solitaire. Ce que sa correspondance et ses cahiers nous apprennent en tout cas, c'est comment la jeune femme tente de compenser ses chagrins et ses déceptions : charité[1] et politique[2], jardinage et éclectiques lectures, mais aussi études, certes peu dirigées. D'ailleurs Hélène Legros révisera sans doute le jugement qu'elle portait en 1893 sur les « femmes savantes » : victime des préjugés de son temps, convaincue de la supériorité intellectuelle de ses frères sur elle, elle écrivait à Berthe : « je ne trouve rien de plus horrible au monde qu'une doctoresse en droit. Instruisons-nous tant que nous voulons pour notre plaisir, mais quant à s'affubler de ces bêtes de titres et à en faire parade dans les journaux ! Il me semble qu'au lieu d'élever la femme, c'est en donner une très pauvre idée que de considérer comme une chose extraordinaire qu'une femme soit doctoresse. C'est beau aussi de voir un chien donner la patte, mais ce n'est pas parce qu'un de ces animaux le fait qu'il faut considérer toute la race comme méconnue. » (L.H. p. 47.) Elle s'insurge pourtant, non contre les théories de Schopenhauer sur le rôle subalterne des femmes, leur puérilité, leur faiblesse et leurs limites, « c'est encore plus sensé que le mouvement féministe » écrit-elle à Berthe, mais simplement contre sa formule « la femme, ce numéro deux de l'espèce humaine » (L.H. p. 51). À plusieurs reprises, elle se montre quand même furieuse d'être une jeune fille (d'ailleurs pas très moderne), condition qui la prive des libertés accordées à ses frères, et la prive surtout de « l'espoir d'arriver à quelque chose, l'espoir d'être utile, d'être quelqu'un et d'être libre. » Elle aspire à devenir une « vieille fille », dans la perspective d'avoir alors un peu plus de liberté (L.H. p. 193). Mais encore une fois, selon elle, les ennemis du féminisme ont raison : en octobre 1895, elle constate que les femmes ne sont pas faites pour les études puisque, chaque fois qu'elle-même en a entrepris, c'était pour des raisons bien détournées : l'anglais pour l'amour de Mlle de Rothmaler, l'italien et la peinture italienne, pour celui d'un ami de son frère,

[1] Durant la Première Guerre mondiale, elle distribue nourriture et vêtements aux Barvautois démunis, aux soldats alliés de passage.

[2] Hélène n'a pas le droit de vote, comme aucune femme de son temps, mais les élections au village l'amusent : il s'agit pour les « vieux libéraux » comme son père d'« aplatir les imbéciles », de faire cesser les iniquités et surtout « le règne du curé ». (Par exemple, L.H., p. 166.)

Jacques Dwelshauvers[1] qu'elle n'a vu qu'une fois et dont elle s'est éprise (L.H. pp. 167-168) ?

Quand Hélène rencontre-t-elle la trop possessive et sentimentale poétesse, Jean Dominique (1873-1952)[2] ? Marie Closset, alias Jean Dominique, dans un portrait émouvant et élogieux d'Hélène Legros[3], non daté, se souvient :

[1] Et non Divelshauvers comme l'indiquent les éditeurs des *Lettres d'Hélène*. Jacques Dwelshauvers, dit Jacques Mesnil (Bruxelles, 1872-1940), militant anarchiste, journaliste, historien et critique d'art, passionné de peinture, de littérature et de philosophie, étudie la médecine à l'Université libre de Bruxelles. Il obtient une bourse et part à l'Université de Bologne en Italie, en 1894. Il s'y lie avec des anarchistes comme Enrico Malatesta et Armando Borghi. En 1897, il « se fiance » à Clara Koettlitz, collègue de l'anarchiste Élisée Reclus – scandaleuse union libre. Après un séjour de dix ans à Florence, le couple se fixe en France, en 1906, où il fréquente le milieu libertaire. En 1914, choqué par la déclaration de la guerre et l'invasion de la Belgique ainsi que par la défection de certains pacifistes et libertaires qui rejoignent « l'Union sacrée », Jacques s'éloigne des anarchistes et collabore à *L'Humanité* puis à *Au-dessus de la mêlée*. Attiré par la Révolution russe, il évolue vers le communisme et assiste au congrès de la IIIe Internationale communiste durant l'été 1921 à Moscou. En désaccord avec la dictature bolchevique, exclu de *L'Humanité*, il renoue avec les libertaires en collaborant à *Révolution prolétarienne*. Outre ses articles dans la presse anarchiste italienne, belge et française entre 1894 et 1914, il est l'auteur de plusieurs brochures sur *Le Mouvement anarchiste* (1897), *Le Phénomène Lombroso* (1900), *Le Mariage libre* (1901), *Esprit révolutionnaire et syndicalisme* (1914), et des ouvrages sur la Renaissance florentine : *L'Art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la Renaissance* (1911), *Masaccio et les débuts de la Renaissance* (1927), *Botticelli* (1938), *Raphaël* (1943 ?), etc.

[2] Dans ses papiers, Hélène Legros fait quelques allusions à sa contemporaine, Marie Closset, qui prouvent son intimité avec la poétesse. L'enseignement d'Isabelle Gatti de Gammond a incité Marie Closset à créer à Bruxelles, avec l'anarchiste Élisée Reclus (1830-1905), une éphémère « École des petites études » (1895). Sous le pseudonyme de Jean Dominique (1873-1952), Marie publie son premier recueil de poèmes, *Un goût de sel et d'amertume*, chez Paul Lacomblez en 1899. Encouragée par Théo Van Rysselberghe, André Gide et Émile Verhaeren, elle publie ensuite au Mercure de France. Elle crée et dirige l'Institut de Culture française à Bruxelles ; et vit, dans la commune d'Uccle, rue de l'Échevinage, avec deux amies, Blanche Rousseau (écrivain) et Marie Gaspar (enseignante). Théo Van Rysselberghe représente les trois amies, qui se surnomment « les Peacock's », dans son tableau *Les Femmes en blanc* (1901). Au sujet de Jean Dominique, voir H[enri] G[héon], « Un "Institut de culture française" à Bruxelles », dans *La Nouvelle Revue française*, 1914, pp. 736-738 ; *Poèmes choisis*. Hommage de Francis de Miomandre. Bruxelles, La Renaissance du livre, 1955, et Patricia Izquierdo, « Jean Dominique ou le "don silencieux" », dans *Nord'*, n° 40, décembre 2002, pp. 67-79.

[3] Conservé à Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Archives et Musée de la Littérature, ML 8623/10/1. Le précieux portrait-récit a été écrit peu avant la mort de la poétesse mais le séjour à Barvaux a eu lieu vers 1919. Voir l'édition de ce texte dans Aline Mayrisch-de Saint-Hubert et Marie Delcourt-Curvers. *Correspondance 1923-1946. Avec quelques lettres d'Aline Mayrisch à Hélène Legros, Alexis Curvers, Denise Halkin.* Édition établie par Catherine Gravet et Cornel Meder. Introduction de Catherine Gravet. Luxembourg, Cercle des Amis de Colpach, 2009, pp. 447-455.

> Je me sentais embarrassée et gauche : il est troublant de s'approcher d'une personne dont on croit connaître les profondeurs, dont on a de très loin, par lettres, osé regarder l'âme, mais dont l'être physique n'a jamais, au cours des échanges spirituels, pris des contours et des couleurs précises. J'allais donc à la rencontre d'une âme – et d'une âme qui m'attirait. Sinon, pourquoi eussè-je accepté cette invitation, cette offre gracieuse et simple de venir refaire à Barvaux ma santé chancelante ? Je savais sur Hélène et sur son milieu tout ce que m'en pouvaient apprendre des amies de mon âge (c'était aussi le sien) qui l'avaient connue autrefois ayant été ses condisciples. Quant à moi, j'avais fait ailleurs des études qui me préparaient à l'enseignement et c'est le hasard seul qui m'avait jetée, entre vingt et vingt-cinq ans, dans le cercle charmant, spirituel, de goûts fins et de vie facile où le nom d'Hélène Legros était souvent cité, environné d'admiration, de respect et d'une gêne légère. Cette gêne n'avait d'autre cause que la surdité d'Hélène[1]. Car l'infirmité de ses oreilles aggravait singulièrement sa timidité native. C'était une épreuve presque douloureuse de briser la zone de silence où la jeune fille se tenait toujours enfermée. Même dans une compagnie joyeusement cordiale, elle demeurait taciturne, ses grandes paupières souvent baissées. […] Je vois aussi son vêtement : sa robe plutôt paysanne que bourgeoise – d'une simplicité presque pauvre, les manches relevées au-dessus du coude pour une besogne qu'elle allait entreprendre ou qu'elle avait interrompue, les bras secs et noueux, et les gestes de ses mains abîmées, à la fois fébriles et doux, parmi les choses familières et sur la feuille blanche qu'elle couvrait silencieusement de paroles. Quant à ses traits, ils avaient vieilli précocement […]. Mais les yeux et le front étaient d'une beauté si pure qu'on en oubliait aussitôt la bouche triste et affaissée, les rides, les joues molles et maigres, le teint à la fois brûlé et terni. Ses cheveux noirs épais qui grisonnaient un peu étaient lissés sans aucune recherche. Ils dessinaient la hauteur magnifique du front sous lequel s'abritaient, dans de profondes orbites, des yeux immenses, un peu proéminents et d'une gravité impressionnante.

Jean Dominique mentionne également la nouvelle, *Aline*, publiée par Hélène Legros[2], et en admire les qualités : « Aline enfant, puis jeune fille, fiancée, épouse et mère appartient au Rêve bien plus qu'à la Vie. L'étrangeté si belle et si prenante du style d'Hélène, en décrivant ces choses à la fois simples et obscures, vient de cette atmosphère suprêmement sensible où se déroule ce récit d'une tenue classiquement sobre et charmante. On penserait, en le lisant, plutôt à la *Princesse de Clèves* qu'au *Dominique* de Fromentin. […] [E]lle eût, en d'autres circonstances, produit une œuvre originale et forte. Elle avait peut-être un génie égal à celui des sœurs Brontë – sa solitude était plus grande que la leur, sa liberté plus limitée, sa culture plus fine. »

Dans le « cercle charmant » de Marie Closset, il faut compter Marie Delcourt (1891-1979), fidèle et chaleureuse amie, latiniste et helléniste de

[1] Le handicap de la jeune femme, jamais mentionné ailleurs, fait penser à Marie Lenéru (*Journal 1893-1918. « Je me sens devenir inexorable »*. Préface et notes de François Broche. Paris, Bartillat, 2007) et éclaire d'un jour nouveau sa réclusion à Barvaux, au service de son père et de ses frères.

[2] Sous le pseudonyme de Claude Milet, dans *La Belgique artistique et littéraire*, en novembre 1906.

renom, professeur à l'Université de Liège, qui donne parfois une conférence à Bruxelles[1]. Et la riche mécène luxembourgeoise Aline Mayrisch de Saint-Hubert, dite Loup (1874-1947), amie trop distante et trop mondaine, qui offre à Hélène, entre autres, un abonnement à la *Nouvelle Revue française*. C'est à l'âge de 29 ans qu'Hélène aurait rencontré Loup. Mais quand Léon Legros[2] s'aperçoit que Loup a prêté à Hélène *Les Liaisons dangereuses*, il interdit à sa fille de revoir cette femme qu'il se représente sans doute en Mme de Merteuil. C'est aussi en 1903 qu'Aline Mayrisch, elle, rencontre André Gide. Et c'est sans aucun doute grâce à l'aide, intellectuelle, affective ou matérielle, de ces quatre « femmes savantes », Augustine de Rothmaler, Jean Dominique, Aline Mayrisch et Marie Delcourt, toutes les quatre liées, d'une manière ou d'une autre, à André Gide, qu'Hélène Legros réussit à terminer ses traductions et à les faire publier : neuf ans après la mort de son père, l'étau s'est desserré. Des interventions d'Aline Mayrisch et de Marie Delcourt, nous avons quelques preuves. Hélène Legros elle-même écrit comment les deux femmes l'entourent :

> J'ai quitté Barvaux, sans motif bien conscient, et parce que, entre Marie et mon frère [Robert], que j'aimais également, j'avais choisi Marie – j'étais presque sans ressources et c'est Marie qui m'a aidée – elle faisait, à l'insu de sa mère – bien entendu – des articles signés d'un nom quelconque et qui étaient à mon bénéfice[3] – elle m'a aidée en tout. Et puis… je me suis aperçue d'un abîme entre nos deux natures… j'aimais immensément Marie. Mais je n'avais jamais imaginé que l'on pût mettre dans sa vie tant de soucis, tant de préoccupations, tant de règles, de nécessités, de prévoyance pour l'avenir… mais enfin mes affaires se sont arrangées, j'ai eu plus de chance que je n'en méritais – et puis cette maison où je suis chez moi, et qui appartient à Mme Mayrisch, m'a sauvée[4]…

[1] Pour une biographie succincte de Marie Delcourt, voir Lucette Graas-Hoisnard, « Marie Delcourt, Ixelles 18 novembre 1891 – Liège 11 février 1979, un esprit libre dans un corps entravé », dans *Galerie*, 20e année, n° 4, 2002, pp. 531-602.

[2] Marie Closset parle de « l'autorité despotique de son père » qui la réduit à s'appliquer aux tâches ménagères.

[3] Il n'existe pas de liste exhaustive des innombrables articles écrits par Marie Delcourt. Par amitié pour Aline Mayrisch, elle accepte, entre autres, dès 1923, de collaborer à la *Luxemburger Zeitung*. On a compté environ 200 articles signés Marie Delcourt parus entre mars 1924 et juin 1937, et Lucette Graas-Hoisnard cite une quarantaine de titres parus entre 1939 et 1940, notamment sous les rubriques « Questions actuelles » et « Lettre de Belgique ». Sans compter les articles parus sous pseudonymes. Après son mariage, Marie incite son mari à écrire aussi pour la *Luxemburger Zeitung*. Voir Catherine Gravet, « La Collaboration d'Alexis Curvers aux journaux et revues. La *Luxemburger Zeitung* (1922-1940) », dans *Galerie*, 22e année, n °3, 2004, pp. 411-448.

[4] Lettre à Alexis Curvers, non datée, 1930-31. Archives Curvers.

Marie et Loup sont toutes deux en mesure de l'aider, la correspondance échangée entre Aline Mayrisch et Jacques Rivière[1] apporte d'autres précisions[2]. Le 28 novembre 1920 d'abord, Aline Mayrisch signale au directeur de *La Nouvelle Revue française* l'intérêt de Waldemar Bonsels (1880-1952), surtout connu comme créateur de Maya l'abeille, dont *Indienfahrt* est paru en 1916[3] et dont une traduction, peut-être partielle, lui paraît intéressante[4]. Ensuite, le 28 janvier 1923, en réponse à Rivière qui lui demande de revoir la traduction de Bonsels, elle propose :

> Expédiez-moi la traduction[5] Bonsels – une amie qui sait le français 10 fois mieux que moi, et l'écrit 100 fois mieux, la reverra. Je suis contente de cette occasion de vous la faire connaître, elle se recommandera par là comme traductrice (elle sait l'allemand, l'anglais et l'italien).

Le 12 juillet 1923, elle annonce fièrement, et non sans pragmatisme :

> Mlle Legros a fini sa traduction (de Bonsels), qui est, paraît-il et cela ne m'étonne pas, de tout premier ordre. Une amie commune, que d'ailleurs vous connaissez, Marie Delcourt, la petite helléniste infirme qui a eu un déjeuner avec nous à Paris, la portera à Mr Gallimard[6] vers la toute fin du mois. Le travail est considérable comme masse, aussi pensez-vous qu'il puisse être payé tout de suite ?

[1] Jacques Rivière (1886-1925), auteur notamment de nombreuses critiques littéraires, de *L'Allemand* (1918), souvenirs de son séjour au camp de Hülsberg (Hanovre), et d'un roman *Aimée* (1922), est secrétaire de rédaction (1911), puis directeur de *La Nouvelle Revue française* (1919).

[2] Pour les allusions et citations qui suivent, voir Aline Mayrisch et Jacques Rivière, *Correspondance 1912-1925*. Édition établie et annotée par Pierre Masson et Cornel Meder. Introduction de Pierre Masson. [Lyon], Centre d'Études gidiennes, 2007, pp. 51, 117, 129, 131, 135, 138, 143-147.

[3] Nous disposons d'une édition de 1920 : Frankfurt am Main, Literar. Anstalt Rütten und Loening. Une version en anglais est disponible sur books.google : Waldemar Bonsels et Harry Brown, *An Indian Journey*. Kessinger Publishing, 2005.

[4] Elle a fait la même remarque à André Gide dans une lettre datée de la veille. André Gide et Aline Mayrisch, *Correspondance 1903-1946*. Édition établie et annotée par Pierre Masson et Cornel Meder. Introduction de Pierre Masson. Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », n° 18, 2003, p. 200.

[5] Dans sa lettre du 26 janvier 1923, Rivière se faisait l'intermédiaire : « La traduction de Bonsels, faite par une Allemande, qu'on a remise à Gallimard est très mauvaise. Il s'est demandé, puisque vous vous êtes intéressée à l'auteur, si vous n'accepteriez pas de la revoir ». (Correspondance citée, p. 114). Loup, germanophone, traduit notamment Rainer Maria Rilke pour Gide. Voir par exemple André Gide et Aline Mayrisch, *Correspondance 1903-1946*. *Op. cit.*, pp. 50 ; 58-59. Et Saint-Hubert [= Mayrisch], « Rainer Maria Rilke et son dernier livre *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », dans *La Nouvelle Revue française*, juillet 1911, pp. 32-61.

[6] Pour rappel, Gaston Gallimard (1881-1975) est d'abord gérant du « comptoir d'édition » de *La Nouvelle Revue française*, fondé en 1910 par André Gide et Jean Schlumberger. Ce n'est qu'après la Première Guerre que la maison d'édition est clairement distincte de la revue.

> J'espère qu'il classera Mlle Legros comme traductrice, ce qui en serait le principal bénéfice – car les honoraires sont dérisoires – et ce n'est pas d'ailleurs avec vous que je vais m'étendre sur l'insuffisance du salaire des travailleurs intellectuels. […] [J]e vous serais obligée de lui demander de faire bon accueil à cette charmante fille.

Le 1er août 1923, Jacques Rivière assure qu'il a recommandé Mlle Delcourt et Mlle Legros à Gallimard (mais Gallimard a prévenu qu'il ne pourrait hélas pas payer les droits avant la publication). Et le 19 août, il reparle de sa démarche, tout en assurant qu'il « tâchera […] de voir le manuscrit de Mlle Legros » et qu'il a déjà « attir[é] l'attention de Gallimard sur les mérites de son travail ». Le 1er novembre 1923, il dit avoir recommandé Mlle Legros à Grasset[1]. Enfin le 16 janvier 1924, Aline Mayrisch « voudrai[t] que vous [Rivière] fussiez rendu attentif à la manière dont Mlle Legros a traduit le fameux *Indienfahrt* de Bonsels que Mlle Delcourt vient de remettre à M. Gallimard ». On n'a malheureusement pas l'avis de Rivière. Vers août 1924, elle écrit à sa cousine Berthe :

> Je ne crois pas qu'il soit bien difficile d'obtenir des traductions à faire, ou du moins, on ne demande pas cela comme une faveur, c'est une affaire ; seulement ils vous fixent des termes et il faut travailler vite. Pour Bonsels, je me suis éreintée. Il n'a d'ailleurs pas encore paru ! J'ai maintenant un quelconque roman anglais[2].

Quelques échanges épistolaires postérieurs permettent encore de mesurer la difficulté de gagner sa vie comme traductrice et la conscience qu'en a la très pragmatique Marie Delcourt quand elle donne des conseils. En avril 1948, elle cherche à aider une autre jeune femme handicapée, Lucienne Molitor, parente du poète et ami Marcel Thiry. Elle écrit à ce dernier : « Je conseille ensuite à Lucienne de préparer une carrière de traductrice. Tous les traducteurs, à commencer par Beerblock, vont au hasard, traduisent ce qu'on leur propose, sont surmenés six mois par an et chôment le reste du temps. Que Lucienne se mette au courant de ce qui paraît, cherche des œuvres valables et les éditeurs à qui ces œuvres conviennent[3]. » Stratégie qu'elle a sans doute expérimentée précédemment : quoi de plus efficace en effet que de proposer à André Gide et à l'équipe de *La Nouvelle Revue française* les trois traductions citées ? Voyage en Inde, interprétation des rêves ou vie de Dostoïevski, ces sujets ne peuvent que les séduire. Sans compter qu'ils passionnent les amies. Marie et Hélène ont passé bien du temps à copier leurs

[1] C'est qu'Aline Mayrisch a aussi demandé à Rivière de publier un article d'Hélène Legros, elle insiste : « Je vous demande bien pardon de devoir demander ce que rapporte la page de copie à *La N.R.F.* : mon amie est sans ressources et veut gagner elle-même sa vie. »
[2] Nous ignorons tout de cette traduction. Cette lettre n'est pas éditée.
[3] Lettre de Marie Delcourt à Marcel Thiry, 13 avril 1948 (Liège, Bibliothèque des Chiroux).

rêves et à les interpréter[1]. Le 23 février 1893, Hélène confiait déjà à Berthe : « Je commence à croire que les rêves veulent dire quelque chose » (H.L., p. 55).

En janvier 1924, année de la première publication d'Hélène Legros (sa traduction du *Voyage dans l'Inde* de Waldémar Bonsels), son nom est rayé des registres de population de Barvaux. Elle cesse enfin de vivre « par procuration[2] » et sous la dépendance des Legros ; elle va avoir 48 ans. Les lettres qu'elle envoie à Marie Delcourt font état de nombreuses recherches pour trouver une maison agréable. Il faut qu'elle ait un jardin et qu'elle ne soit pas trop éloignée de Liège pour que Marie Delcourt, atteinte de poliomyélite, puisse l'y rejoindre sans trop de difficultés. Elles s'installeront à Tilff-sur-Ourthe, dans une maison achetée et offerte par Aline Mayrisch (avenue Jules Neef, 41). En 1932, Marie Delcourt, vivement encouragée par sa compagne, épouse le futur romancier de *Tempo di Roma*, le très jeune Alexis Curvers (1906-1992), qui rentre d'un séjour à Alexandrie où il a enseigné la rhétorique à de jeunes Grecs. Mais l'harmonieux « ménage à trois » est éphémère, car l'état de santé d'Hélène s'aggrave. Dans une lettre à l'écrivain Jean Schlumberger, le 16 juillet 1933, Aline Mayrisch évoque l'agonie d'Hélène[3] :

> [M]a vieille amie Hélène Legros se meurt de la manière la plus triste : par vieillesse précoce, par épuisement. Je sais maintenant comment on meurt de faim, car son organisme n'arrive plus à assimiler… Marie et le jeune Alexis[4] sont autour d'elle, admirables. Je n'ai jamais eu sensation plus vivante de la puissance de cœur de Marie[5]. Cela peut durer encore, je puis être appelée d'un jour à l'autre[6]. Ces vies pas

[1] Dans les archives Curvers sont conservés quelques carnets contenant, de la main de Marie Delcourt, des transcriptions de rêves.

[2] Combien de fois Hélène se retrouve-t-elle seule dans son village à attendre le retour d'un frère qui lui donnera peut-être des nouvelles d'un monde auquel elle n'a pas accès !

[3] Pascal Mercier et Cornel Meder, *Correspondance Aline Mayrisch – Jean Schlumberger*, Luxembourg, Publications nationales du Luxembourg, 2000, lettre d'Aline Mayrisch à Jean Schlumberger, n° 123, pp. 335, 337.

[4] Jean Schlumberger (romancier et journaliste, ami d'André Gide et d'Aline Mayrisch) connaît bien le couple : Marie Delcourt consacrera à l'écrivain un ouvrage qu'elle dit sorti des conversations qu'elle a eues avec son mari Alexis Curvers durant l'hiver 1943-1944. Marie Delcourt, *Jean Schlumberger. Essai critique*. Paris, Gallimard, 1945.

[5] L'attitude de Marie ne fait pourtant pas l'unanimité. Après la mort d'Hélène, le 20 septembre 1933, Aline Mayrisch informe Jean Schlumberger : « Figurez-vous qu'il est né une campagne de calomnie entre Barvaux et Liège, contre Marie Delcourt, que la veuve du frère d'Hélène Legros accuse à peu près d'avoir séquestré Hélène ! C'est absolument monstrueux. […] Il y a matière à roman et presque à procès ! » *Idem*, lettre n° 131, p. 358. Nous n'avons rien trouvé de la plume d'Alexis Curvers sur ces accusations.

[6] Aline Mayrisch annonce le décès d'Hélène à Schlumberger : « Hélène est morte enfin, affreusement et longuement, laissant Marie à bout de forces et dans une noire tristesse. » L'en-

> vécues, et sans aucune compensation, me montent contre la vie, me la font appeler un sale tripot, où seul règne le hasard et où on ne peut l'influencer qu'en trichant. L'aspect de ce pauvre squelette avec des yeux qui n'y voient presque plus, grands yeux de biche aux abois qui sortent de leurs orbites, sont ce qu'on peut voir de plus lamentable. Laideur de la mort, laideur de la faiblesse. J'en suis démoralisée […]. Je ne sais si vous vous rendez assez compte du terrible chagrin que sera pour Marie le départ d'Hélène Legros… Elle avait tant espéré lui trouver encore des compensations, lui donner un peu de bonheur[1]. Il ne fallait pour cela à Hélène presqu'aucun élément extérieur, elle avait toutes les qualités qui me manquent. Une faculté créatrice de bonheur, d'harmonie merveilleuse, et voilà ce que la vie lui a répondu. J'en suis couverte de confusion, moi qui n'arrive à être contente de rien… Absurdités que tout cela.

À l'âge de 59 ans, Hélène s'éteint dans les bras des deux époux. On comprend que les papiers d'Hélène aient été conservés dans les archives Curvers. Mais pour comprendre sa méthode de travail comme traductrice, ses trois traductions sont les seules à pouvoir nous éclairer.

… OU TRADUIRE ?

Voyage dans l'Inde : ce roman, parce qu'il regorge de détails sur la nature et sa magnificence, a dû plaire à Hélène Legros. Ce qui frappe le plus lorsque l'on compare sa traduction au roman allemand, ce sont les libertés qu'elle prend. Une excellente connaissance de la langue allemande lui évite les erreurs de sens. Hélène Legros ne freine pas ses émotions et va au-delà des messages que propose Bonsels. À côté d'un texte allemand en général assez neutre, le caractère très subjectif de la traduction amène à la qualifier plutôt d'adaptation. Le texte français est beaucoup plus poétique, plus imagé, et aussi beaucoup plus long. De nombreux adjectifs, des verbes renforcent une pensée, une réflexion ; des expressions longues et imagées remplacent parfois un seul mot allemand[2]. Ainsi « elle riait, et son rire, soudain, *éclaira pour moi le sens de la nuit*… » (p. 106) vient de l'expression « comprendre la nuit » en allemand, plus neutre et plate. Plus loin, on lit : « Qui sait ? la présence de Panya, à mes côtés, en cet instant, eût peut-être conjuré l'ora-

terrement d'Hélène Legros a lieu le 15 septembre 1933 et Aline Mayrisch ne sait si elle aura la force d'y aller. *Idem*, lettre n° 128, p. 351.

[1] Les actions de Marie Delcourt pour améliorer le sort ou défendre les « petits anges » sont innombrables. Alexis Curvers, qui s'adresse au critique français Yves-Gérard Le Dantec, résume ainsi les propos féministes de Marie : « Les femmes n'ont pas de chance et perdent sur tous les tableaux : quand on signale chez elle un défaut, on l'attribue à la nature féminine ; et, une qualité, on dit que c'est par exception. » (Paris, BnF, mss modernes, Fonds Yves-Gérard Le Dantec, carton n° 49.)

[2] Les ajouts de Legros sont en italique dans les citations ci-dessous.

ge. » (p. 186), alors que le texte allemand parle simplement de « maîtrise de soi » (p. 194).

Hélène Legros n'hésite pas à inverser deux phrases ou à fusionner les éléments de différentes phrases pour en former une seule. Parfois, elle décide également d'utiliser un antécédent différent, de ne pas lier un adjectif au même substantif que dans le texte original. Elle choisit de mettre des éléments de la phrase en évidence, alors qu'ils ne l'étaient pas dans le texte de départ (où, parfois d'autres éléments étaient mis en évidence). Elle ajoute des mots-liens ou des éléments subjectifs, tels que « hélas », à plusieurs reprises, et à certains endroits des « disons-le », « hé bien », « avouez que », etc. qui oralisent le récit.

En matière de ponctuation, quatre phénomènes sont récurrents. D'abord, elle insère régulièrement des points de suspension là où la phrase se termine par un simple point ou au milieu de certaines phrases – comme elle le fait d'ailleurs dans ses écrits personnels. Tente-t-elle de mettre des éléments de la phrase en évidence ? Ces points de suspension, en ralentissant la lecture, invitent à la réflexion, ajoutent de la poésie et de la profondeur au texte. Pour certaines scènes, parfois angoissantes, la tension augmente : « Au fond du couloir, une ombre menue fuyait sans bruit… elle disparut par la porte ouverte sur le jardin… je faillis m'élancer à sa poursuite… une fois de plus, la réflexion me retint. » (P. 19.) Ou encore : « Sa figure brune, coiffée du turban clair, disparaissait à demi sous un nuage de fleurs écarlates, entr'ouvertes, grosses comme des têtes d'enfants… Une phalène à moitié endormie étendit deux sombres ailes de velours… disparut, d'un vol lourd et silencieux, dans l'épaisseur du fourré. » (P. 28.) Hélène Legros fait également grand usage des points d'exclamation, quasiment inexistants dans le texte original. Autre façon de souligner.

Enfin, Hélène Legros tourne souvent des phrases affirmatives du texte original en interrogations, invitant encore le lecteur à la réflexion : impliqué dans le processus d'analyse, il devrait s'ouvrir au débat – ces idées sont au contraire présentées avec une grande assertion par l'auteur du roman original. C'est là une nouvelle preuve du caractère subjectif de la traduction d'Hélène Legros. Sans doute n'est-elle pas toujours en accord avec les idées de Bonsels qu'elle souhaite nuancer. Bien des points lui semblent dignes d'intérêt : « Comment de tels récits n'entretiendraient-ils pas chez les Hindous la terreur du tigre *?* » (p. 129) ; « Mais la chance est-elle autre chose que de l'habileté *?* et n'est-ce pas la maladresse qui se déguise sous le nom de malchance *?*... » (p. 132) ou encore « À quoi bon nous rompre la tête pour savoir si le Christ a connu ou non la sagesse des anciens *?* » (p. 232). Dans les dernières pages du roman, toutes les réflexions qui perturbent le narrateur

sont ainsi soulignées : « N'y avait-il pas ailleurs une autre contrée où d'autres luttes, d'autres devoirs m'attendaient ? N'était-ce pas le pays de ma race et de ma tradition qui devait recueillir le fruit de mes efforts ? » (p. 242). L'émotion transparaît bien davantage en français. Lorsque le narrateur se réveille d'un sommeil délirant, il demande à son serviteur : « Se peut-il que ce soit l'ancienne vie ? » (p. 114), alors que le texte allemand nous dit : « Cela ne peut pas être l'ancienne vie. » (P. 121.)

Bonsels sublime la nature, la végétation, l'espèce animale. Les animaux reflètent toujours la sagesse, la raison, certains sont dotés de la parole, parfois leur réflexion semble aller au-delà de celle des représentants de l'espèce humaine. Le chien Élias joue un rôle crucial : le narrateur le considère presque comme un être humain. Mais Hélène Legros va au-delà de cette passion en ajoutant à nouveau ses ressentis : un possessif, « *mon* chien » (p. 15), au lieu d'un démonstratif, « dieses Tier » (p. 17), ou une reformulation : « Je revins à ma chambre, et vis Élias qui dormait *paisiblement* sur mon lit. » (p. 19) – le texte allemand se contentant de « allongé sur le lit » – attirent la compassion du lecteur.

Les paragraphes dans lesquels le narrateur décrit son environnement, la beauté des paysages qui l'entourent, la pureté des nuits indiennes, etc., sont réécrits par la traductrice : elle insiste sur le « je » et tout devient plus touchant. Par exemple : « […] tandis que les cris des grillons, dans la lumière *accrue*, redoublaient, *vibraient jusqu'à m'étourdir les sens* » (p. 19). Des termes renforcent l'admiration portée à la nature : « je *prenais plaisir* à contempler les palmiers » (p. 27) ; « ils revêtent les couleurs *chatoyantes* de l'aurore » (p. 27) ; « *il est déplorable en vérité* que l'homme ait tant de goût pour les combats d'animaux » (p. 23) ; « une végétation *luxuriante* » (p. 30), etc. Le terme « Nature » porte une majuscule, emphase impossible en allemand, et la subjectivité se manifeste encore, par exemple, par sa préférence pour le tutoiement, lorsque, en allemand, le narrateur vouvoie les animaux.

Le monologue du singe Huc (pp. 56-57), plein de sagesse et de raison, montre tout l'attachement du narrateur pour l'animal ; dans la traduction, apparaissent des qualificatifs encore plus doux que ceux employés en allemand, tels que « *mon petit compagnon* de passage », et la traductrice semble accorder plus de crédit aux paroles du singe que l'auteur. Là où, en allemand, le narrateur lance à l'animal une réplique impérative que l'on pourrait traduire par « Que sais-tu donc de Dieu ! » (p. 61), elle questionne : « Un singe peut-il connaître Dieu ? » (p. 58). Plus loin, en parlant d'un autre singe, elle évoque des liens d'« *amitié* » quand le texte allemand parle de « connaissance ». En français, la scène, très prenante, où le narrateur abat une panthère, fait apparaître toute la culpabilité du tueur. Ce passage est em-

preint d'une énorme admiration pour la bête magnifique qui meurt, émotion certes présente dans le texte allemand, mais bien plus faiblement. D'ailleurs, lorsqu'il se remémore cette nuit, le narrateur déclare, dans la traduction : « [S]e levaient dans ma mémoire toutes les images du désert et celle, *entre toutes*, de l'instant *inoubliable* où j'avais entrevu la royauté du fauve » (p. 224).

Quant aux serviteurs, le texte allemand établit clairement la différence entre le maître et son domestique indien, les termes sont univoques – « domestique », « serviteur », etc. – et ne laissent pas envisager de lien d'amitié entre les deux hommes. Parfois, le narrateur fait part de son attachement à Panya mais Hélène Legros modifie véritablement la nature de cette relation. Si le texte allemand parle de « serviteur » (« Diener »), elle ajoute systématiquement le possessif et l'adjectif « *fidèle* », parfois « *brave* »… Elle parle même de « *mon fidèle compagnon* » ou évoque une « *fraternité* », inexistante dans le texte original. Elle insiste sur les qualités humaines du serviteur : « Panya, *entre autres talents*, possédait celui de… ». Plus loin, elle traduit : « il est certain que la présence de Panya me donnait un bonheur que je n'ai *plus goûté* depuis dans la compagnie d'aucun de mes semblables » (p. 135), alors qu'en allemand, le narrateur est plus nuancé : « plus que *rarement* goûté » (p. 141). Parfois, elle fait ressortir le lien qui unit le narrateur à Panya en minimisant ses relations avec d'autres ; ainsi, « la désapprobation silencieuse de *l'autre* » (p. 11), fait-elle référence à Pacha, un autre Indien. Le texte allemand, beaucoup plus neutre, sans connotation méprisante, parle de « cet homme » (p. 12). Les rapports entre les Occidentaux et les Indiens semblent plus sains, plus égalitaires. Certes les différences entre les deux populations existent, mais elle met toujours en avant les qualités des Indiens, parfois simplement physiques : quand l'auteur parle d'hommes « bruns », elle évoque des « hommes *du plus beau* brun » (p. 45). L'allemand désigne par de simples pronoms les Indiens que le narrateur rencontre au cours de son voyage ; ils deviennent « *ma petite compagne* » ou « *le pauvre diable* » en français. Lorsque le narrateur s'entretient avec Mangesche-Rao, un Indien philosophe qui occupe une position très élevée, Hélène Legros souligne le respect et l'admiration que le narrateur éprouve : « mon *compagnon* reprit avec cette simplicité *que j'admirais tant* […] » (p. 229). Notons encore cet ajout : « Dans l'Inde, au contraire, les difficultés ne sont aggravées *en rien* par le caractère des indigènes » (p. 63), alors qu'en allemand, elles ne sont « que *peu* aggravées par… ». Hélène Legros semble avoir une vision du monde plus progressiste que Bonsels. Humaniste, elle se refuse à parler de domestique et à rabaisser les représentants de ce peuple à des fonctions subalternes ; elle tente de mettre les Occidentaux et les Indiens sur le même

pied, ce qui se remarque à de petits détails : « […] dit Panya, qui ne comprenait *pas mieux que moi* ce dont il s'agissait » (p. 83) ; le texte allemand dit que Panya « n'avait pas encore compris » (p. 87). Plus loin, la réplique péremptoire du narrateur en allemand : « Je veux avoir Gong [un singe] » (p. 130) se nuance : « Je voudrais *bien* avoir Gong » (p. 124). Elle se montre sévère par rapport au narrateur. Si, en français, celui-ci dit vouloir être « un homme meilleur, qui fait honte à l'homme d'aujourd'hui » (p. 68), en allemand, il se contente de se décrire comme un homme meilleur (p. 72). Plus loin, il s'adresse à un Indien en lui disant : « Levez-vous, quand *on vous* parle » (p. 186), alors que l'allemand précise « quand JE parle » (p. 194). Par ailleurs, les mots de Panya envers un maître velléitaire sont parfois plus durs dans la traduction française : « Sahib, tu es un grand maître et tu peux faire ce que tu veux, mais voilà : tu ne *veux* rien » (p. 118) En allemand : « […] tu peux faire ce que tu veux, mais voilà : tu ne fais rien » (p. 124).

Hélène Legros semble vouer une véritable admiration personnelle à l'Inde[1], « cette *prestigieuse contrée* » (p. 9), là où l'allemand ne parle que de « ce pays » (p. 10). En outre, bien plus respectueuse de la culture indienne que Bonsels, Hélène Legros choisit de parler d'« un de ses *petits* dieux *familiers* » (p. 92), lorsque l'auteur évoque « de quelconques faux dieux » (p. 97). Le passage suivant, avec ses ajouts, illustre parfaitement ce respect pour l'Inde :

> Elle s'ouvrait du côté de l'Orient, de sorte que les rayons *de l'aurore* y mettaient un éclat *merveilleux*, que l'œil de l'homme était incapable de soutenir. Au centre de cette coupole, sous la voûte dorée, se trouvaient deux trônes royaux […] ; c'est là, dans la réverbération *prestigieuse* du soleil levant, que le roi […]. Ainsi, les veines *les plus* précieuses de ses montagnes, et *les plus chatoyants* rayons du jour, se prêtaient à sa magnificence, et les princes amis de son royaume, introduits en sa présence à l'heure du lever du soleil, entendaient résonner son salut de bienvenue au sein d'un éclat qui leur *blessait* les paupières, et les faisait tomber à genoux. (Pp. 140-141.)

L'intérêt pour les rêves et leur interprétation est déjà patent : elle emploie régulièrement les mots « rêve » ou « songe » lorsque l'allemand est plus vague : « nachdenklich », « Betrachtung », « Besinnung », « andächtig » évoquent tous la réflexion, l'imagination, mais ne font pas directement partie du champ lexical du rêve. Hélène Legros, ici, contrairement à son habitude, restreint la variété lexicale. Elle insère l'idée de rêve à des endroits où il n'en est pas question en allemand : « [il] caressait en secret *le rêve* d'habiter avec moi… » (p. 62). Et lorsqu'il est question de sommeil ou de

[1] On verra un jeu prémonitoire dans ce souvenir d'enfance, rapporté en novembre 1892 : « Jadis, au temps de notre club, tu te rappelles ? Quand Lucie et moi fabriquions "fleur de lotus" et "Sidiah l'Indienne" […]. » (L.H., p. 35.)

rêverie dans le texte original, la traductrice apporte des précisions de son cru. De simples détails de sa traduction donnent une impression d'apaisement dès que le narrateur s'endort ou sommeille : « j*'attendais* le sommeil » (p. 19) au lieu de « j'essayais de m'endormir » (p. 21). Le sommeil n'est pas source d'énervement, l'impression que dégage la traduction française est bien plus sereine : « je m'enfonçai *doucement* dans une *paix* inexprimable » (p. 101), apaisement qui n'est pas exprimé dans le texte allemand. Paradoxalement, elle parle de « nuit de *cauchemar* » (p. 161), quand le texte original se contente de parler de « nuit » (p. 168).

En laissant la part belle au rêve et à l'imagination, ce roman convient parfaitement à la traductrice. Mais traduit-on de la même manière un récit et un essai de psychanalyse ?

En ce qui concerne *Le Rêve et son interprétation*, au risque de tomber dans l'anachronisme et malgré un texte trop court pour une analyse terminologique valable, nous aurions voulu vérifier où se situaient les choix de traduction d'Hélène Legros dans la récente polémique concernant les retraductions de Freud et la publication de ses *Œuvres complètes* dirigée par Jean Laplanche. Elle n'éprouve en aucun cas le même « sentiment d'étrangeté » que Laplanche ressentirait, selon la critique de Jacques Le Rider, face à la langue de Sigmund Freud :

> Lacan […] et Laplanche, d'une façon plus austère, beaucoup moins esthétique et poétique, mais plus rigoureuse, refusent d'entendre et de lire *la langue allemande* de Sigmund Freud, pourtant si classique et si sobrement élégante, pour n'entendre que *le langage freudien.* Cette conviction que Freud aurait non seulement donné un sens plus pur aux mots de la tribu (car ce souci, tout théoricien un peu sérieux est obligé de l'avoir, quelle que soit sa langue maternelle), mais fondé, par degrés successifs, correspondant aux étapes principales du remaniement de son système théorique, son propre langage[1].

Autrement dit, aurait-il fallu, comme le souhaite Jean Laplanche, que la traduction rendît « l'étranger de la langue étrangère, l'étrangèreté qui est une étrangeté, la germanité[2] » ? Laplanche et son équipe n'ayant pas encore fait paraître leur version de *Über den Traum*[3], nous comparerons la traduc-

[1] Jacques Le Rider, « Les Traducteurs de Freud à l'épreuve de l'étranger », dans *Essaim*, vol. 1, n° 9, 2002, pp. 5-14, p. 8. Article en ligne : cairn.info/revue-essaim-2002-1-page-5.htm (consulté en décembre 2011).

[2] Cité dans Jacques Le Rider, art. cité. Voir encore plus loin : la traduction des *Œuvres complètes* « pousse la croyance en une cohérence parfaite du vocabulaire freudien jusqu'à exiger un continuum du glossaire de la traduction dans tous les types d'usage, dans tous les contextes, à toutes les époques de la vie et de l'œuvre de Freud » (p. 10).

[3] Édition utilisée : Sigmund Freud, *Über den Traum* (1901), Frankfurt-am-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2005. À ne pas confondre avec *Die Traumdeutung* (1899), *L'Interprétation du rêve*.

tion proposée par Hélène Legros à celle réalisée par Cornélius Heim en 1988[1]. Et Heim prévient d'emblée, dans une note précédant sa traduction : « La traduction […] suit le texte allemand d'aussi près que possible, en sacrifiant au besoin l'élégance à la fidélité. » (P. 40.)

Heim précise encore : « Freud, dans cet ouvrage, pratique deux genres de mises en valeur de son texte : l'*impression espacée* et l'*italique*. Les deux procédés sont réduits à un seul, l'italique, dans l'édition française. » (P. 41.) En matière de typographie, Hélène Legros procède de façon très aléatoire[2] : tantôt elle n'a pas du tout recours à l'italique, tantôt elle l'utilise pour certains mots ou expressions, comme dans le texte allemand, tantôt elle retranscrit des passages entiers en italique, alors que ce n'est pas le cas à l'origine, ou l'italique disparaît complètement[3], ainsi d'un premier rêve dans lequel on prononce la phrase « Vous avez quand même de beaux yeux ».

Heim	Legros
Il possède un seul cadeau venant de moi, une coupe antique sur le pourtour de laquelle des *yeux* sont peints ; c'est ce qu'on nomme un *occhiale* pour *protéger* du *mauvais œil*. Il est au demeurant *ophtalmologiste*. Le soir même, je l'avais interrogé sur la patiente que j'avais envoyée à sa consultation pour qu'il lui prescrive des *lunettes*. (P. 56.)	Je ne lui ai jamais fait qu'un seul cadeau, une coupe ancienne avec des yeux peints tout autour. Cela se nomme « Occhiale » et cela préserve du mauvais œil. L'ami dont je parle est oculiste. Hier soir aussi je lui ai demandé des nouvelles d'une malade que, pour une question de lunettes, j'avais envoyée à sa consultation. (P. 20.)
Une revue médicale qui s'honorait aussi de mon nom sur sa couverture avait publié, signée d'un très *jeune* collaborateur, une critique véritablement « *anéantissante* » du livre de F., mon ami de Berlin. […] Sur ce, je mis fin à mes relations avec la revue, en exprimant, dans ma lettre de rupture, l'espoir que *nos relations personnelles ne pâtissent pas de cet incident*. (P. 99.)	Une revue médicale dont j'étais membre avait publié, sous le nom d'un *très jeune* collaborateur, une *violente critique* du livre d'un de mes amis, F., de Berlin. […] Là-dessus, je rompis mes relations avec le journal, mais dans ma lettre de congé j'exprimais l'espoir que *nos relations personnelles ne souffriraient pas de cet incident.* » (P. 69.)

Dans le second extrait, l'italique « étend » pour ainsi dire la portée de l'accentuation, en y incluant un mot en plus. Peut-être accordait-elle davantage de crédit à ce deuxième rêve où Freud s'insurge contre le fait que l'un de ses amis est vivement attaqué par Goethe – attaque contenue dans le célèbre essai de l'écrivain, *La Nature*.

[1] Sigmund Freud, *Sur le rêve*. Traduction de Cornélius Heim. Paris, Gallimard, 1988. Heim a traduit diverses œuvres de Freud, mais également de Nietzsche, de Marcuse…

[2] Sans préjuger de la qualité de la version allemande dont elle dispose.

[3] Bien entendu, dans le tableau ci-dessous, l'italique ne correspond plus, comme ailleurs, aux ajouts d'Hélène Legros.

En règle générale, comme le préconise Le Rider, Legros emploie des termes plus courants (voire banals) que ceux de Heim, plus rigoureux, plus précis, et davantage liés au contexte psychanalytique. En voici quelques exemples[1] : instabilité du rêve (p. 8) / caractère fugitif du rêve (p. 46) ; excitations (p. 9) / stimulus (p. 46) ; idées et associations d'idées (p. 14) / idées incidentes (p. 51) ; vie intime (p. 22) / vie psychique (p. 57) ; renversement des valeurs (p. 53) / transvaluation des valeurs psychiques (p. 74) ; avoir recours à l'analyse (p. 92) / rétrogression dans l'analyse (p. 117), etc. Le terme « affect », utilisé à plusieurs reprises chez Heim alors que Legros parle d'affectivité, d'affection, etc., fait apparaître la question terminologique : emprunté à l'allemand, « affect » n'est attesté qu'à partir de 1942. Quant à l'amalgame entre psychologique et psychique, il peut être attribué à une intention louable. Legros écrit : « On cherche ce que signifie le rêve au point de vue *psychologique* et quelle est sa place dans la série des phénomènes *psychiques* » (p. 8), tandis que Heim propose la traduction suivante : « Elle interroge d'abord sur la signification *psychique* du rêve, sur sa position par rapport à d'autres processus *psychiques* » (p. 46). Freud, comme Hélène Legros, emploie deux termes différents, *psychisch* et *seelisch* (p. 14). Si la traduction en calque du premier terme est évidente, le français n'offre que « psychique » pour le second, préférable à « psychologique ». Le choix d'Hélène Legros semble ici peu pertinent, sa priorité étant la diversité du vocabulaire et l'élégance du style, plutôt que la fidélité au sens.

Freud emploie très souvent le mot « rêve » et Heim le suit dans sa traduction, tout en prévenant le lecteur : les répétitions sont parfois abondantes, mais fidèles au texte allemand. Legros, elle, décide souvent de supprimer ces répétitions et d'alléger le style. Comme le prouve l'extrait suivant, le plaisir de lire est bien différent :

Heim

Les autres problèmes du rêve, ceux qui se rapportent aux excitateurs du rêve, à l'origine du matériel du rêve, au sens éventuel du rêve et à la fonction de l'activité onirique, ainsi qu'aux raisons qui font oublier les rêves, je les discuterai non pas dans le contexte du contenu manifeste du rêve mais dans celui, nouvellement dégagé, du contenu latent. (P. 60.)

Legros

Les autres problèmes, concernant la nature de l'incitation au rêve, l'origine du matériel de rêve, son sens probable, sa fonction, les motifs qui en rendent l'oubli si facile, je m'en occuperai plus tard, quand je passerai de la question du rêve manifeste à celle de son contenu latent. (P. 26.)

[1] La première expression est d'Hélène Legros, la seconde de Cornélius Heim.

Heim se donne la peine d'expliquer ses choix de traduction en note de bas de page, ce dont Hélène Legros n'encombre jamais le lecteur. Et lorsqu'il s'agit de citations, ils procèdent de manière radicalement différente :

Heim

Sans que cela présente un rapport bien étroit je cite alors :

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden * (P. 54.)

*[Note du traducteur :] Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister,* livre II, chap. 13. Chant du harpiste, qui s'adresse aux « Puissances célestes » :

Vous nous faites entrer dans la vie,
Vous laissez le malheureux devenir coupable.

À noter que le mot « *schuldig* » signifie à la fois « coupable » et « débiteur ».

Legros

Et je citai, sans grand à-propos je l'avoue, deux vers de Goethe :

Vous nous donnez la vie,
Vous permettez que, pauvres, nous contractions une dette… (P. 18.)

Heim note les références de la traduction officielle qu'il cite. Hélène Legros, elle, traduit librement, mais élude la double signification du terme « *schuldig* », pourtant indispensable à signaler puisqu'elle permet d'expliquer la signification du rêve. Si le double sens de « dette » est présent, l'idée de culpabilité n'est pas explicite. Freud, lui, indique à chaque fois le terme *« schuldig »* en italique, lorsqu'il apparaît dans le vers de Goethe (p. 21), et plus loin, lorsqu'il explique les circonstances qui l'ont amené à faire ce rêve : « dem ich *Geld geschuldet* habe » [à qui *je devais de l'argent*] (p. 22). Le lecteur germanophone fait ainsi immédiatement le lien entre les deux significations du terme. Le choix sera le même pour la traduction du terme « *kosten* », pouvant signifier « coûter » ou « goûter ».

Heim

C'est pourquoi elle est remplacée par une forme nouvelle : « *J'aimerais bien jouir de quelque chose sans qu'il "m'en coûte".* » Or, le mot *coûter* [*kosten*] convient, dans son second sens, au cercle de représentations de la table d'hôte et peut trouver sa figuration dans les *épinards* servis dans le rêve. Chez nous, quand on sert un plat dont les enfants ne veulent pas, leur mère tente d'abord de les persuader par la douceur et leur demande d'en *goûter* [*kosten*] *seulement un peu.* (Pp. 77-78).

Legros

Mais cette forme est inutilisable pour le contenu du rêve, aussi est-elle remplacée comme suit : Ne jouirai-je de rien dont il ne faille payer les frais ? Le mot « frais » va prendre un sens nouveau pour passer dans le cycle d'idées appartenant à la table d'hôte, et il y sera représenté par les épinards servis sur la table. Chez nous en effet, quand on sert un plat auquel les enfants refusent de toucher, leur mère cherche à les prendre par la douceur et les persuade d'en « goûter* » seulement un peu. (p. 45)

*[Note de Legros :] Jeu de mots intraduisible en français. Le mot allemand *kosten* se traduit par le verbe « goûter » et par le substantif « frais ».

Cette fois, Hélène Legros précise le contenu du jeu de mots et rend le sens du rêve accessible, via une note de bas de page (dont elle est par ailleurs très avare). Toutefois, elle décrète le jeu de mots « intraduisible », sans penser à la forme verbale du mot « *kosten* ». Cornélius Heim trouve, lui, une solution tout à fait satisfaisante. Hélène Legros semble faire peu de cas des noms propres : elle nous donne une citation d'un soi-disant « Bing », qui est en fait « Binz » (p. 10). À la fin de l'ouvrage, elle omet de noter la paternité d'une histoire (« Qui ne connaît la joyeuse histoire du méchant garçon qui… ») (p. 101), attribuée à Balduin Groller[1] par Heim (p. 126) et, évidemment, par Freud (p. 84). Hélène Legros se montre par endroits plus catégorique que le texte original, par exemple dans l'extrait suivant[2] :

Heim	Legros
Peu influencée par ce jugement de la science et peu soucieuse des sources du rêve, l'opinion populaire *semble tenir à la* croyance qui veut que le rêve ait tout de même un sens. (P. 48.)	Le sentiment populaire, *médiocrement* influencé par ces jugements de la science et peu soucieux des origines profondes du rêve, *s'obstine dans* son antique croyance. (P. 10.)

L'adverbe « médiocrement », plus subjectif que « peu » (*« wenig »* en allemand), le verbe « s'obstiner » et l'absence de nuance (« sembler » chez Heim, « *scheint an dem Glauben festzuhalten* », p. 15, en allemand) donnent un ton plus tranché à la remarque. Ce que confirme, quelques lignes plus loin, l'expression d'Hélène Legros concernant « cette antique croyance » : « Les gens sérieux sourient de ces enfantillages » (p. 11), tandis qu'Heim parle de « tels efforts » (p. 48), reprenant fidèlement le terme allemand, neutre, « *Bemühungen* » (p. 16).

Plus loin, Legros prend, à nouveau, des libertés : « Le malade, *le plus souvent*, commence par répondre que son attention est incapable de rien saisir. » (p. 14) Heim est plus proche du sens allemand : « On écartera l'affirmation qui pourra alors s'élever […] » (p. 50). Freud n'introduit en aucun cas « le plus souvent ». On relève ailleurs de nouvelles preuves de subjectivité :

[1] Journaliste et écrivain autrichien (1848-1916). Son œuvre la plus connue est l'histoire du détective *Dagobert Trostler*.
[2] Cette fois c'est nous qui soulignons.

Heim	Legros
Dans le rêve, le moi n'est effectivement pas là seulement pour mon ami, mais aussi pour moi. (P. 100.)	[…] dans le rêve ci-dessus, c'est ma personnalité, bien avant celle de mon ami, qui se trouve représentée par le « moi ». (P. 71.)
La réponse que je connais (P. 114.).	La réponse que j'y pourrais faire[1] (P. 88.)

En outre, dès que les processus scientifiques d'analyse du rêve sont en action, on a l'impression qu'Hélène Legros néglige les explications plus poussées. Simplifie-t-elle parce qu'elle ne comprend pas ? Préfère-t-elle rester accessible ? Dans les extraits suivants, elle récrit en utilisant des termes plus simples ou en ajoutant certains éléments pour rendre son discours plus clair :

Heim	Legros
Presque dans tous les cas, un raisonnement est accompagné de son pendant contradictoire. Aucune des caractéristiques avec lesquelles la pensée éveillée nous a familiarisés ne manque à ce matériel. Si maintenant un rêve doit naître de tout cela, ce matériel psychique est soumis à une pression qui le condense énergiquement, à un émiettement intérieur et à un déplacement qui créent en quelque sorte de nouvelles surfaces et une influence sélective des parties constitutives qui conviennent le mieux à la formation de la situation. Compte tenu de la genèse de ce matériel, il est légitime de qualifier un tel processus de « *régression* ». (Pp. 93-94.)	Presque toujours, à côté d'une association d'idées, il s'en trouve une autre qui la contredit ; et ce matériel présente en somme les mêmes caractères que notre pensée à l'état de veille. Pour que tout cela devienne un rêve, il faut d'abord que le matériel de rêve soit soumis à une pression qui aura pour résultat d'abord la condensation de ce matériel, et puis l'émiettement de ses éléments internes. Ces éléments, ainsi fragmentés à l'infini, vont se reconstituer sur de nouveaux plans ; enfin, le travail de sélection viendra éliminer tout ce qui, dans ce nouveau matériel de rêve, sera jugé impropre à la représentation concrète. Eu égard aux origines de ce matériel, tout le processus que nous venons de décrire peut être considéré comme une régression. (Pp. 62-63.)
Un grand nombre d'observateurs accordent à la vie onirique la faculté de produire des opérations hors du commun, tout au moins dans certains domaines (mémoire). (P. 47.)	Il est de fait que dans certains domaines (par exemple celui de la mémoire) la plupart des observateurs attribuent aux manifestations de la vie de rêve une supériorité évidente. (P. 9.)

Hélène Legros s'embrouille parfois dans ses explications, mais ce manque de clarté peut aussi s'observer lors de passages non scientifiques. On imputera ce défaut, en partie, à une modification de la perception : un

[1] Pourquoi restreint-elle ainsi, si légèrement que ce fût, les « capacités » de Freud qui, en allemand, parle d'une « *mir bekannte Beantwortung* » (p. 74) ?

demi-siècle peut changer considérablement le niveau de langue jugé acceptable à l'écrit.

Heim	Legros
il y a quelques semaines, me trouvant au Tyrol dans une auberge d'une station de montagne, je m'irritai vivement contre ma chère femme parce qu'elle ne se montrait pas suffisamment réservée à l'égard d'un certain nombre de voisins de table avec lesquels je n'avais aucune envie d'entrer en relation. (P. 54.)	Il y a quelques semaines, me trouvant à table dans une auberge du Tyrol, j'eus une discussion avec ma femme. Il me déplaisait que celle-ci fît des avances à certaines personnes dont je voulais à tout prix éviter le commerce. (P. 18.)

Freud emploie le terme allemand « *Verkehr* » (p. 22) qui signifie, dans ce contexte, « relations, rapports ». La formulation « dont je voulais éviter le commerce » est démodée. De même n'est-il pas « politiquement correct » de parler aujourd'hui de « malade » (p. 79), ni de gens « normaux » (p. 85 par ex.). Heim parle, lui, de « patient » (p. 107) ou de sujets « bien portants » (p. 112). On notera encore quelques différences de traduction çà et là dans l'ouvrage, sans que l'on puisse vraiment porter de jugement sur l'exactitude de l'une ou de l'autre ; tout est question de sensibilité[1] : « rêves clairs […] et raisonnables » (p. 27) / « rêves sensés […] et compréhensibles » (p. 63) ; activité psychique « réduite ou fragmentée » (p. 28) / « dégradée ou morcelée » (p. 64) ; « vie quotidienne » (p. 34) / « vie diurne » (p. 68) ; « justifications et exigences » (p. 62) / « objections » (p. 93) ; « contradiction, haine et mépris » (p. 67) / « contradiction, sarcasme et dérision » (p. 97), etc. Mais parfois, les choix de Legros se révèlent douteux voire erronés, comme le montrent les deux extraits suivants.

Heim	Legros	Freud
« Sois content d'avoir des épinards », avait lancé sa mère au petit difficile. (P. 57.)	« Estime-toi heureux d'avoir des épinards », disait ma mère, qui désapprouvait ces manières […]. (P. 21.)	[…] *die Mutter* (p. 24), « *la* mère »

Freud compare ici sa propre expérience à celle d'un tiers, le contexte porte à croire que Freud parle bien de la mère de ce tiers, et non de la sienne. Hélène Legros préfère lier l'anecdote à Freud plutôt qu'à l'un de ses patients.

[1] La première traduction proposée est celle de Legros, la seconde, celle de Heim.

La traduction proposée ci-dessous par Hélène Legros, outre les détails manquants, présente des différences dans l'emploi des temps (signalées en italique).

Heim	Legros	Freud
Mais comme l'expérience *m'a montré* qu'en poursuivant les associations sans esprit critique, je peux passer, à partir de chaque rêve, à une telle chaîne de pensées, parmi les éléments de laquelle les parties constituantes du rêve reparaissent, et comme celles-ci se rattachent les unes aux autres correctement et rationnellement, il *convient certes* d'abandonner l'idée – d'une faible probabilité – que les corrélations notées dans le premier rêve pourraient être dues au hasard. Je *me tiens donc pour autorisé* à fixer par la terminologie cette vue nouvelle. (Pp. 59-60.)	Mais quand l'expérience m'*aura montré* que le premier rêve venu, dès que je le soumets à l'analyse susdite, me donne de semblables enchaînements d'idées ; que ces idées, non seulement sont judicieusement reliées entre elles, mais reproduisent en partie les éléments du rêve, *peut-être alors serai-je en droit* d'affirmer que les associations d'idées observées une première fois ne sont pas un pur effet du hasard ; et *peut-être me croirai-je autorisé* à établir la terminologie de mon nouveau travail. (Pp. 24-25.)	*Wenn mir aber die Erfahrung gezeigt hat, dass* […], *so wird die geringe Erwartung* […] *wohl aufgegeben werden. Ich halte mich dann für berechtigt* […] (p. 26).

Le texte en allemand commence certes par le mot « wenn », mais la suite est rédigée au passé, puis au présent ; Heim respecte cette concordance. Hélène Legros semble attacher davantage d'importance aux mots qu'à la grammaire et même qu'au sens de ce passage puisqu'elle introduit une erreur en présentant l'affirmation comme une supposition.

En réalité, Hélène Legros est trop intuitive pour adopter une méthode de traduction précise, si ce n'est celle de privilégier la « lisibilité ». Tout comme dans sa traduction d'*Indienfahrt*, elle traduit librement, sans se documenter sur le jargon des spécialistes. Si, dans *Voyage dans l'Inde,* la prise de libertés, la distance par rapport au texte original, les omissions et les choix, parfois curieux, pouvaient sembler justifiés, si les reformulations, la variété lexicale et la qualité du style laissaient une impression très positive, la traduction d'*Über den Traum* proposée par Hélène Legros n'inspire pas le même enthousiasme. N'a-t-elle pas la rigueur nécessaire pour traduire un ouvrage qu'on considère aujourd'hui comme scientifique, même si son auteur voulait en faire un outil de vulgarisation ? Pensait-elle qu'il était malvenu de se cantonner dans un lexique restreint et rigoureux, de limiter le monde du rêve à des notions carrées ? Peut-être partage-t-elle, justement,

cette « croyance antique » selon laquelle le rêve est prémonitoire ; les faits concrets de la journée ne suffiraient pas à les expliquer…

Le 25 juillet 1911, Hélène Legros émet le souhait d'étudier le russe, « si [elle] pouvai[t] se procurer une grammaire », même si, pessimiste, elle estime que cela ne lui servira à rien. N'aurait-elle pas eu besoin du russe pour traduire au mieux *Dostoïevski à la roulette* (traduction parue un an après l'original[1]) ? Si aucune note[2] d'Hélène Legros ne nous renseigne sur sa méthode de travail, la préface des auteurs est explicite quant au problème de traduction rencontré – Hélène Legros n'a évidemment pas accès aux manuscrits en russe –, mais aussi à l'intérêt de leur essai pour les historiens de la littérature ou les lecteurs avides d'aveux coupables :

> Les carnets qui ont été retrouvés dans les papiers laissés par Dostoïevski donnent une idée de la manière dont sont nés les grands romans de ce maître. La correspondance et les notes biographiques de sa femme et de son amie Pauline Suslowa renseignent sur les circonstances qui ont influencé son travail littéraire. Ces documents publiés fourniront enfin les matériaux à la future biographie du poète. […] Les documents qu'on va lire et les détails biographiques donnent notamment des renseignements sur la passion à peine compréhensible de Dostoïevski pour les jeux de hasard. Quoique ces écrits n'embrassent qu'une période d'environ dix ans de la vie de Dostoïevski et n'aient trait qu'à un seul aspect de son caractère, ils apportent des choses essentielles si l'on veut comprendre non seulement sa destinée, mais encore son œuvre et les sources de celle-ci. (Pp. 5-6)

L'ouvrage se compose de quatre parties : la vie de Dostoïevski (écrite en allemand) ; les extraits du journal tenu par Anna Grigorievna pendant l'année 1867[3], ainsi que quelques notes ultérieures rédigées de sa main ; des lettres écrites par Dostoïevski à sa femme et à des amis (ces parties, écrites en russe[4]) ; et enfin, des extraits de deux romans, *Le Joueur* et *L'Adolescent* (probablement pris dans une version allemande, non précisée[5]). En ce qui concerne la première partie, nous croyons reconnaître la plume d'Hélène Le-

[1] Nous n'avons pu nous procurer le volume : Anna Grigorevna Dostojevskaja, René Fülöp-Miller, Friedrich Eckstein, Dmietrie Oemanskie, *Die Lebenserinnerungen der Gattin Dostojewskis*. München, R. Piper & Co, 1925.

[2] Pas de préface, ni de note de bas de page dans les traductions, pas de remarque dans ses papiers…

[3] Le journal d'Anna Dostoïevskaïa a été publié en 1923 (elle voulait qu'il le soit après sa mort – en 1918).

[4] Probablement extraites de : [*Recueil complet de récits de F.M. Dostoïevski. Premier tome. Biographie, lettres et remarques du carnet de notes*. Avec le portrait de F.M. Dostoïevski et annexes. Saint-Pétersbourg, Typographie d'Alexeï Sergueïevitch Souvorine, 1883].

[5] Dans le catalogue de la bibliothèque nationale allemande, la traduction la plus ancienne date de 1919, par Hermann Röhl.

gros à quelques traits comme la proximité avec le personnage : « Mis en confiance par les gains inespérés de son premier voyage, *notre* poète… » (p. 19) ou la sentimentalité un peu excessive quand les auteurs évoquent l'amour de Dostoïevski pour Pauline Suslova : « et dans cette passion pour une étudiante de vingt et un ans, il va chercher l'oubli de ses peines passées » (p. 16) ; « il veut partir rejoindre son amie et l'arracher aux bras de l'Espagnol » ou « gagner l'argent nécessaire à dégager Pauline des filets de l'Espagnol » (pp. 16-17), etc. Hélène Legros est dans son élément dès qu'il s'agit de littérature, de romance, de sentiments… Quelques formulations un peu étranges font sentir la traduction : « Son coup d'essai fut pour éditer chez elle le roman des *Possédés* » (p. 242). L'interprétation semble particulièrement fine pour les lettres de Dostoïevski ou le journal de son épouse. Mais faut-il imputer les remarques qui suivent à la traductrice, aux auteurs (eux-mêmes probablement traducteurs du russe) ou à l'éditeur, voire à l'imprimeur ? Quelques fautes d'orthographe, certes sans grande gravité, surprennent en effet : « étais » au lieu de « était » (p. 59), « atention » pour « attention » (p. 154), « attendrai » pour « atteindrai » (p. 191), etc. Dostoïevski, dans une lettre à son ami Strakhov, passe, curieusement, du vouvoiement au tutoiement : « Vous le savez, l'été dernier il a été souvent question dans notre journal des Russes qui vivent à l'étranger. […] Mais je ne puis te raconter tout ici. » (P. 32.)

La syntaxe confère un style certain à la traduction, tout en rendant bien le style original, à savoir les phrases longues, typiques de la langue russe, mais aussi les idées et les réflexions un peu entremêlées d'Anna Grigorievna, ses angoisses et son mal-être. Par endroits, le texte en est considérablement alourdi, les virgules se multiplient (autre habitude de Legros).

L'adaptation des noms russes pose un problème. Par exemple, « Aimée, la fille de Dostoïevski » (p. 23) devient plus tard « Louba » (p. 213), dans les lettres adressées par l'écrivain à sa femme. Le prénom russe d'origine est « Lioubov », signifiant « Amour ». Traduire le prénom est curieux, mais n'est-il pas encore plus curieux de lui rendre sa forme originelle (ou en tout cas, un diminutif de celui-ci) par la suite ? Hélène Legros est pourtant familière de ces usages – ne surnomme-t-elle pas Alexis Curvers Aliocha ? Et elle connaît beaucoup de Russes, notamment cette jeune amie d'Aline Mayrisch, Tatiana Mikhailovna (1903-1990), dite Tania, épouse du prince Alexandre Lvoff, (1900-1976), une des petites-filles de Léon Tolstoï (1828-1910), qu'elle rencontre à Colpach, au Grand-Duché de Luxembourg, dans les années 1920[1]. La translittération ne suit pas de règle unique : Tourgue-

[1] Voir Mayrisch-Delcourt, *Correspondance*, *op. cit.* Dans les lettres de ces deux femmes, l'orthographe varie également : Lvoff, Lvov ou Lwoff… Le prince a quitté la Russie à la Ré-

neff ou Tourguenieff ; les *Frères Karamasoff*, ou les *Frères Karamazoff*. On voit même surgir « Dostoïevsky » (p. 213) au lieu de « Dostoïevski ». Le frère de l'écrivain, Mikhaïl, ou Micha, devient soudain « Michel » en français (p. 31). Parfois, la transcription allemande est conservée : la ville de Twer (p. 36) ou du personnage « Seméonowitch » (p. 244) – le son « v » se transcrit par un « w » en allemand, mais pas en français. Étrange cette ville de « Leipsig » (p. 216) pour Leipzig. Enfin, ce manque de rigueur s'observe dans les titres de magazines ou de journaux : on cite le journal *L'Époque* (p. 36), appelé *Vremia* plus haut[1], tandis que le journal *Russki Viestnik*, retranscrit de la sorte tout le long de l'ouvrage, devient subitement *Russki Wiestnik* (p. 178). Une véritable confusion règne entre les différents jours de la semaine : on lit « dimanche 17 août » (p. 155), alors qu'il s'agit d'un samedi dans la version originale ; deux pages plus loin, on passe au… « dimanche 18 août » ; le 3 juin (p. 123), aurait dû être le 3 juillet...

La fidélité au texte original du journal d'Anna Grigorievna est grande : le sens ne dévie jamais, nous l'avons vérifié grâce à une édition récente du texte, en russe et en ligne[2]. Toutefois, quelques ajouts ou reformulations peuvent être de la traductrice : « Fédia […] est parti pour la salle *maudite* » (p. 108). Le texte russe précise uniquement « la salle de jeux ». « Pauvre Fédia, il est *tout désespéré* » (p. 109). En russe : « Fédia s'inquiéta beaucoup. » « [J]e me suis senti le *cœur affreusement serré* » (p. 110) contre « J'étais tellement triste ». Ces trois phrases semblent sorties de l'imagination d'Hélène Legros, comme aussi l'habitude d'interroger le lecteur : « N'est-ce pas uniquement un prétexte pour rester plus longtemps ? » (p. 96), alors qu'en russe, Anna est sûre que son époux lui ment, qu'il invente des excuses pour pouvoir rester dans cette ville et continuer à aller au casino. Dans la phrase « Nous nous retrouvions possesseurs des cinq ducats du début, ce qui, faut-il le dire ?, nous amusa et nous enchanta. » (p. 115), l'incise interrogative traduit une expression russe signifiant « il faut bien l'avouer ». Quand, en russe, Anna déclare qu'elle ne sait pas si son mari tiendra ou non sa promesse, Hélène Legros propose : « […] non sans m'avoir donné sa parole d'honneur qu'il ne jouerait plus aujourd'hui, il était dans une telle excitation qu'il eût perdu infailliblement. Tiendra-t-il sa promesse ? » (p. 124). Dans la

volution d'Octobre et travaille comme chauffeur de taxi à Paris. Grâce à l'aide financière de Mme Mayrisch, naturalisé français en 1936, il obtiendra un diplôme d'ingénieur. Après la Seconde Guerre, Alexandre Lvoff sera engagé par les Nations Unies et travaillera à New York et Genève. Il est souvent question aussi de leur fils, Mischka (Michka, Michel…), né en 1923, que nous remercions vivement de nous avoir confié ses souvenirs.

[1] Le mot russe время [vremia] signifie le temps, l'époque.

[2] Anna Grigorievna Dostoïevskaïa, *Dnevnik 1867 goda.* Édition de Sarra Vladimirovna Jitomirskaïa. Moscou, Nauka, 1993 (az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0630.shtml.).

phrase « J'en étais hors de moi de chagrin, je crois que j'ai juré. » (p. 134), Hélène Legros est beaucoup plus brève, les plaintes d'Anna Grigorievna disparaissent : « j'ai répété à plusieurs reprises : "Oh, misère, misère, malédiction !" » Autre atténuation : « Il a pris trois pièces de dix francs en disant qu'il prenait "mon" argent, c'est la première fois qu'il parle ainsi, ne mettons-nous pas en commun tout ce que nous possédons ? » (p. 140), alors que le texte original insiste davantage sur ce comportement étonnant de Dostoïevski, notamment en soulignant : « Il m'a dit qu'il prenait *mon* argent, ce qui n'était jamais arrivé auparavant, parce que nous avions déjà décidé de ne jamais dire ni *mon* argent ni *ton* argent, mais de toujours tout considérer en commun. »

La même insistance sur le terme « rêve », traduisant divers substantifs ou idées approchantes, se retrouve ici : « [je] me pris à *rêvasser* en regardant le plafond » (p. 116) / je pensais ; « Mais quel beau *rêve* ! » (p. 122) / Ce serait tellement bien ; « son *rêve* de devenir riche » (p. 135) / souhait ; « Fédia ne renoncera jamais à son *rêve* de grand gain » (p. 143) / pensée ; « j'en veux à ce *rêve* car c'est lui qui nous mène à la ruine » (p. 150) / idée… Le rêve semble décidément obséder la traductrice.

En général, Hélène Legros récrit le journal d'Anna Grigorievna en renforçant l'expression des sentiments : sans doute a-t-elle davantage d'affinité pour cette épouse, dévouée, patiente, aimante, malheureuse de voir son mari tout perdre au jeu, et se perdre lui-même. L'épouse est mise sur un piédestal, comme si Hélène Legros voulait prendre sa défense…

Les extraits du roman *Le Joueur* sont présentés sans chronologie ni explication, ni référence à l'œuvre originale[1]. L'auteur imagine ce roman à la fin de l'été 1863, au cours d'un voyage avec Apollinaria Souslova, dite Paulina. Comme il vend, en 1865, les droits sur ses œuvres à l'éditeur Stellovski, il se trouve contraint de lui fournir rapidement un texte pour le 1er novembre 1866. Il reprend son *Joueur* (dont le titre initial est *Roulettenbourg*) et y travaille tout l'été 1866. En octobre, il engage une jeune dactylo, Anna Grigorevna Snitkine, à qui il dicte son texte et parvient à déposer la copie, in extremis, le 1er novembre. Le 8, Dostoïevski demande la main d'Anna qui la lui accorde[2]…

[1] Dostoïevski, *Polnoe Sobranie sotchineni.* [Recueil complet de récits]. T. 3, *Igrok.* Saint-Pétersbourg, F. Stellovski, 1866. Texte consulté en janvier 2012 à l'adresse : rvb.ru/ dostoevski/01text/vol4/26.htm.

[2] Dostoïevski, *L'Adolescent. Les Nuits blanches. Le Sous-sol. Le Joueur. L'Éternel mari.* Introduction de Pierre Pascal, traductions et notes de Pierre Pascal. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, pp. 1121-1122 (désormais « Pléiade »).

Si Fülöp-Miller et Eckstein citent *Le Joueur*, c'est que le narrateur, Alexei Ivanovitch, y confesse les circonstances qui l'ont mené à jouer pour la première fois à la roulette, sa « seule planche de salut » pour cesser « d'être un esclave ». La naissance de cette passion, dépourvue de scrupule, pour le jeu, est décrite dans les moindres détails et s'accompagne d'une analyse de la relation perverse qui unit le narrateur à la belle Pauline (ou Paulina) : esclavage et humiliation sont le lot du jeune homme pauvre.

Le style de l'auteur, les thèmes abordés mais aussi les situations de communication mises en scène dans le récit donneraient du fil à retordre à n'importe quel traducteur. Ainsi M. Astley et le narrateur discutent-ils en mauvais français, la grand-mère pose-t-elle de nombreuses questions au maître d'hôtel en très mauvais français, qu'Alexei est obligé de traduire ou le baron allemand gifle-t-il le narrateur parce que ce dernier s'est adressé à lui en allemand mais en ne prononçant pas à la berlinoise… Sans parler des commentaires de l'auteur sur les particularités du discours de l'un ou l'autre personnage, comme le général qui ne termine pas ses phrases, additionne les subordonnées, etc. : « discours emphatique, bourré de parenthèses, où il a fini par s'embrouiller complètement » (« Pléiade », pp. 803-804). Dans la traduction de 1956, apparaissent, en italique, de nombreux mots en français, italien, allemand[1] (comme en russe), ainsi que des russismes (accompagnés d'une note explicative de la traductrice) : *Mademoiselle Blanche, Monsieur le Comte* (*idem*, p. 804)*, Cela n'était pas si bête* (p. 807), *château* (p. 810) ; *monsignor* (p. 806) ; *Vater* (p. 826), *Ja wohl !* […] *Sind sie rasend ?* (p. 838) *Was ist's, der Teufel !* (p. 882) ; *outchitel, baboulinka* (p. 809), la *pani* (p. 899)…

La version de Legros, mise en parallèle avec l'original russe retraduit littéralement, et avec l'adaptation de Sylvie Luneau pour « la Pléiade », nous autorisera quelques remarques sans pourtant nous permettre d'apprécier réellement si le style ou l'exaltation propres à Hélène Legros transparaissent – resterait-elle indifférente à des remarques comme : « Est-il vraiment impossible de s'approcher de la table de jeu sans immédiatement subir la contagion de la superstition ? » (« Pléiade », p. 816) ? Le tableau ci-dessous donne un aperçu de particularités déjà relevées : insistance sur certaines par-

[1] « Schreiben Sie mir… », en allemand dans le texte russe de la lettre citée plus loin, est reproduit en français : « Écrivez-moi », p. 224, et accompagné d'une note de bas de page : « C'étaient les mots convenus entre mon mari et moi ; ils signifiaient que Dostoïevski avait perdu au jeu et me demandait de lui envoyer une somme fixée d'avance. » Si les auteurs n'ont pas signalé que cette phrase était en allemand, comment Hélène Legros aurait-elle pu l'imaginer ?

ties de la phrase, modifications, suppressions et ajouts, prédilection pour le tour interrogatif, etc.

En russe [traduction littérale]	Legros	« Pléiade »
[Si j'avais été seul, eh bien je pense que je serais plutôt parti et que je n'aurais pas commencé à jouer] (p. 593).	Je n'aurais pas commencé à jouer, il me semble du moins que je ne l'aurais pas fait (p. 46).	Mais, même si j'avais été seul, je crois que je serais parti au lieu de commencer à jouer (p. 813).
[C'est bien l'occupation la plus vide et la plus dépensière !] (P. 594.)	N'est-ce pas l'occupation la plus inutile, la plus vide et la plus dépourvue de sens ? (P. 48.)	Se tromper soi-même. C'est là l'occupation la plus vaine et la plus inconsidérée (p. 814).
[En soi, il y a peu de spectacles suffisamment dignes d'intérêt pour un gentleman.] (P. 595.)	Ne sait-on pas qu'aux yeux d'un gentleman il y a bien peu de spectacles qui soient dignes d'intérêt ? (P. 50.)	Et en général, il y a peu de spectacles dignes d'une attention trop soutenue pour un gentleman (p. 815).
[un joueur sur cent gagne] (p. 593).	Sur cent joueurs, il y en a un qui gagne et quatre-vingt-dix-neuf qui perdent (p. 47).	Il est vrai qu'un homme sur cent gagne (p. 813).
[quelques rangs] (p. 648).	pressées autour des tables en trois ou quatre rangs (p. 51).	Se pressaient environ cent cinquante ou deux cents joueurs, en plusieurs rangées (p. 872).
[Voilà pourquoi on fait une grande différence entre le jeu de *mauvais genre* et celui permis à un homme honnête. Il y a deux sortes de jeux : celui des gentlemen et celui de la plèbe, cupide (intéressé), le jeu de toute cette canaille. [...] En un mot, il ne doit pas considérer toutes ces tables de jeu, ces roulettes et ce *trente et quarante* comme autre chose qu'un divertissement organisé pour sa seule satisfaction.] (P. 594.)	C'est pourquoi l'on fait ici une grande différence entre le jeu de mauvais ton et celui qui est permis à un homme bien élevé. Celui-ci est aristocratique, l'autre est plébéien, avide, c'est le jeu de ces personnes que l'on appelle la canaille des salles de jeu. […] Un gentleman ne doit voir dans le jeu qu'un passe-temps amusant institué uniquement pour le distraire. (P. 49.)	Il y a deux sortes de jeux : celui des gentlemen et celui de la plèbe, jeu cupide bon pour la roture […] il ne considère toutes ces tables de jeu, à la roulette et au *trente et quarante*, que comme un divertissement organisé pour son seul plaisir. (P. 814.)
[Bien sûr, ce qui est tout à fait aristocratique, c'est de feindre ne pas remarquer	Ce qui est aussi très aristocratique, c'est de ne pas paraître remarquer la	Bien sûr, il est parfaitement aristocratique de paraître ignorer la boue et le

toute la saleté de toute cette racaille et de l'environnement. […] En effet, la canaille joue très salement.] (Pp. 595-596.)	malpropreté de la canaille et celle de tout l'entourage. [...] Il est bien vrai que la canaille joue sans propreté. (Pp. 50-51.)	décor où s'agite toute cette racaille. […] La racaille joue véritablement de façon fort malpropre. (P. 815.)

Une lettre écrite par Dostoïevski à son épouse en 1871, de Wiesbaden, vient compléter notre impression[1]. Dostoïevski y fait de nombreuses digressions, entre parenthèses, dont il use et abuse. Parenthèses qui ont disparu dans le texte d'Hélène Legros, où, contrairement à son habitude, la syntaxe est simplifiée et la ponctuation, conventionnelle. Un exemple : « Je travaillerai de toutes mes forces pour toi et pour Liouba, toute ma vie, tu verras ! J'atteindrai mon but, je vous rendrai heureuses. » (p. 227). Répétitions et majuscules rendent la phrase en russe bien plus expressive : « Maintenant, je vais travailler pour toi et pour Lioubotchka, sans ménager ma santé, et tu verras, tu verras, tu verras, toute ma vie, et J'ATTEINDRAI MON BUT ! Je veillerai sur vous. » Autre modification : « je sens que je te tuerai si je continue ainsi » (p. 227), vient du russe : « mais je sais que tu mourras si je continue à jouer ! » Hélène Legros cherche-t-elle à insister sur le côté totalement insensé et néfaste du jeu ? Porte-t-elle un jugement personnel sur ce vice ?

Incontestablement, Hélène Legros aime écrire, même « par procuration » ; on ressent le plaisir qu'elle a à transmettre des mots, des idées, des sous-entendus. Dans l'ensemble, on peut louer l'excellente connaissance de la langue allemande d'Hélène Legros ; après tout, les ouvrages traduits sont complexes et présentent chacun de grandes difficultés. Les erreurs de sens sont quasiment inexistantes, le français est, la plupart du temps, irréprochable. Il ne fait aucun doute qu'avec plus d'expérience et de temps, Hélène Legros aurait fait une traductrice hors pair.

BIBLIOGRAPHIE

– Bellin (François), « *Les Lettres d'Hélène* Legros de Barvaux s/O. revisitées », dans *Terre de Durbuy*, 22e année, n° 85, mars 2003, pp. 34-51.
– Bellin (François), « Jacques Dwelshauvers, l'unique amour d'Hélène Legros », dans *Terre de Durbuy*, 25e année, n° 100, décembre 2006, pp. 5-29.
– Bernard (J.), « La Maison Legros », dans *Terre de Durbuy*, 4e année, n° 14, 1985, pp. 45-49.

[1] Voir l'original sur le site : croquis.ru/2475.html avec pour seule référence : bibliothèque Крокус [Krokus], bibliothèque de la littérature classique et moderne, consulté en janvier 2012.

– Bonsels (Waldemar), *Indienfahrt.* Frankfurt am Main, Literar. Anstalt Rütten und Loening, 1920 (1916).
– Bonsels (Waldémar), *Voyage dans l'Inde.* Traduction d'Hélène Legros. Paris, N.R.F., 1924.
– Dominique (Jean), *Un goût de sel et d'amertume*. Paris, Paul Lacomblez, 1899.
– Dominique (Jean), *Poèmes choisis*. Hommage de Francis de Miomandre. Bruxelles, La Renaissance du livre, 1955.
– Dostoïevski, *Polnoe Sobranie sotchineni.* [*Recueil complet de récits*]. T. 3, *Igrok.* Saint-Pétersbourg, F. Stellovski, 1866.
rvb.ru/dostoevski/01text/vol4/26.htm.
– Dostoïevski, [*Recueil complet de récits. Premier tome. Biographie, lettres et remarques du carnet de notes*. Avec le portrait de F.M. Dostoïevski et annexes]. Saint-Pétersbourg, Typographie d'Alexeï Sergueïevitch Souvorine, 1883.
– Dostoïevski, *L'Adolescent. Les Nuits blanches. Le Sous-sol. Le Joueur. L'Éternel Mari.* Introduction de Pierre Pascal, traductions et notes de Pierre Pascal, Sylvie Luneau *et al*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.
– Freud (Sigmund), *Über den Traum*. Frankfurt-am-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2005 (1901).
– Freud (Sigmund), *Le Rêve et son interprétation*. Traduction d'Hélène Legros. Paris, N.R.F., 1925.
– Freud (Sigmund), *Sur le rêve*. Traduction de Cornélius Heim. Paris, Gallimard, 1988.
– Freud (Sigmund), *Œuvres complètes*. Traduction dirigée par Jean Laplanche. Paris, PUF, 1988-
– Fülöp-Miller (René), Eckstein (Friedrich), Grigorevna Dostojevskaja (Anna), Oemanskie (Dmietrie), *Die Lebenserinnerungen der Gattin Dostojewskis*. München, R. Piper & Co, 1925.
– Fülöp-Miller (René) et Eckstein (Friedrich), *Dostoïevski à la roulette. Textes et documents*. Traduction d'Hélène Legros. Paris, N.R.F., 1926.
– Graas-Hoisnard (Lucette), « Marie Delcourt, Ixelles 18 novembre 1891 – Liège 11 février 1979, un esprit libre dans un corps entravé », dans *Galerie*, 20e année, n° 4, 2002, pp. 531-602.
– Gravet (Catherine), « La Collaboration d'Alexis Curvers aux journaux et revues. La *Luxemburger Zeitung* (1922-1940) », dans *Galerie*, 22e année, n °3, 2004, pp. 411-448.

– Gravet (Catherine), « D'un portrait graphologique : "Infiniment séduisant" », dans *Le Bulletin des Amis d'André Gide*, 40e année, t. 35, n° 155, juillet 2007, pp. 371-390
– Gravet (Catherine), « Colpach-Bruxelles, via Tilff-sur-Ourthe », dans *Galerie* [Actes du Colloque international (Ell, 13-14 juillet 2007). « Colpach, un petit noyau de la future Europe »], 25e année, n° 2, 2007, pp. 303-327.
– G[héon] (H[enri]), « Un "Institut de culture française" à Bruxelles », dans *La Nouvelle Revue française*, 1914, n° 2, pp. 736-738.
– Grigorievna Dostoïevskaïa (Anna), *Dnevnik 1867 goda* [*Journal année 1867*]. Édition de Sarra Vladimirovna Jitomirskaïa. Moscou, Nauka, 1993. En ligne : az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0630.shtml.
Le Rider (Jacques), « Les Traducteurs de Freud à l'épreuve de l'étranger », dans *Essaim*, vol. 1, N° 9, 2002, pp. 5-14. En ligne : cairn.info/revue-essaim-2002-1-page-5.htm.
– [Legros (Hélène)], *Les Lettres d'Hélène*. Recueillies par Dominique Halévy. Présentées par Didier Sénécal. Paris, Éditions Hermé, 1986.
– Homère, *Iliade*. Traduction de Leconte de Lisle. Paris, Alphonse Lemerre, 1866.
– Homère, *Odyssée*. Traduction de Leconte de Lisle. Paris, Alphonse Lemerre 1868.
– Izquierdo (Patricia), « Jean Dominique ou le "don silencieux" », dans *Nord'*, n° 40, décembre 2002, pp. 67-79.
– Lenéru (Marie), *Journal 1893-1918. « Je me sens devenir inexorable »*. Préface et notes de François Broche. Paris, Bartillat, 2007.
– Martin-Fugier (Anne), « La Correspondance d'Hélène Legros », dans Mireille Bossis et Charles A. Porter édit. *L'Épistolarité à travers les siècles* [Colloque de Cerisy, 1989]. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990.
– Martin-Fugier (Anne), « Les Lettres célibataires », dans *La Correspondance, les usages de la lettre au XIXe siècle*. Paris, Fayard, 1991.
– Mayrisch (Aline) et Rivière (Jacques), *Correspondance 1912-1925*. Édition établie et annotée par Pierre Masson et Cornel Meder. Introduction de Pierre Masson. [Lyon], Centre d'Études gidiennes, 2007.
– Mayrisch-de Saint-Hubert (Aline) et Delcourt-Curvers (Marie), *Correspondance 1923-1946. Avec quelques lettres d'Aline Mayrisch à Hélène Legros, Alexis Curvers, Denise Halkin.* Édition établie par Catherine Gravet et Cornel Meder. Introduction de Catherine Gravet. Luxembourg, Cercle des Amis de Colpach, 2009.
– Pickart (Ad.), « Une épistolière barvautoise nous révélée par un écrivain français », dans *Terre de Durbuy*, 6e année, n° 22, 1987, pp. 38-46.

– Pickart (Ad.), « Échos de la Première Guerre mondiale à Barvaux d'après les lettres d'Hélène Legros », dans *Terre de Durbuy*, 8e année, n° 29, mars 1989, pp. 1-18.
– Pickart (Ad.), « La Genèse de la Bibliothèque communale de Barvaux d'après les lettres d'Hélène Legros », dans *Terre de Durbuy*, 8e année, n° 32, décembre 1989, pp. 52-59.
– Stirner (Max), *L'Unique et sa propriété* (1845). Traduction française de l'allemand par Robert L. Reclaire. Paris, Stock, 1899.

MAURICE MAETERLINCK

Maurice Maeterlinck sur les marches de l'abbaye de Saint-Wandrille (1911).
Photo Maurice-Louis Branger.
© Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature,
fonds Georgette Leblanc.

Hubert ROLAND
F.R.S./FNRS-UCLouvain

MAURICE MAETERLINCK : TRADUCTEUR, MÉDIATEUR ET POÈTE[1]

> [J]e me noyais au fond d'un insondable puits, alors vint une très vieille femme regarder dans le puits, en levant les bras, et en exclamant une incompréhensible phrase en fort mauvais anglais : *The kind is in the pit ! the kind is in the pit !* ou une chose analogue.

Dans « Onirologie[2] », conte fantastique marqué de l'influence d'Edgar Allan Poe et publié pour la première fois dans *La Revue générale* de juin 1889, Maeterlinck fait naître son narrateur trois mois et demi avant lui. Orphelin d'origine néerlandaise, exilé aux États-Unis, celui-ci fait ce rêve insolite, la nuit du 22 au 23 octobre 1880. Il le raconte dans une lettre à une amie, lettre qu'il a retrouvée et qu'il traduit, dit-il, avec « gaucherie », de l'américain. En note de bas de page, le terme anglais *kind* est traduit par « genre, espèce ; ou l'adjectif : bon, bienveillant, etc. ». Ensuite, notre narrateur découvre une lettre de sa mère, datée du 23 septembre 1862 (Utrecht), racontant à son père, en poste à Java, comment leur enfant, alors âgé de quatre mois, avait échappé à la noyade – et c'est alors la domestique Saartje qui « vint crier à notre fenêtre : *'t Kind is in den put ! 't kind is in den put !* (L'enfant est dans le puits ! L'enfant est dans le puits !) ». À nouveau, il affirme traduire cette lettre « mot à mot du hollandais ». Ce passage, mis en évidence dans un article récent de Rainier Grutman[3], nous met sur la voie

[1] Cet article doit beaucoup aux orientations et conseils que m'ont délivrés, au cours de sa rédaction, Rainier Grutman et Fabrice van de Kerckhove, deux des meilleurs spécialistes de Maeterlinck. Qu'ils en soient tous les deux sincèrement remerciés.

[2] Maurice Maeterlinck, « Onirologie », dans *Œuvres* I. *Le Réveil de l'âme. Poésie et Essais*. Édition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles, Complexe, 1999, pp. 127-142 (ici pp. 136-137).

[3] Rainier Grutman, « Déjouer la diglossie : Maeterlinck et le "palympseste" flamand », dans *La Littérature française au carrefour des langues et des cultures*. Sous la dir. d'Anne-Rosine Delbart (avec la collaboration de Sophie Croiset), *Cahiers de linguistique*, 35/1, 2009 [2010], pp. 35-54.

de la complexité de l'activité de Maeterlinck (1862-1949), auteur polyglotte et traducteur. Comme l'explique Grutman, Maeterlinck « se joue de ses lecteurs unilingues et les met sur une fausse piste ». En effet, la phrase anglaise ne fait sens, syntaxiquement et lexicalement, que si on se réfère au substantif néerlandais homographe *kind*, « enfant » pour désigner son sujet[1].

On le constate donc, la traduction se conçoit parfois chez Maeterlinck comme un rapprochement ludique et créatif entre les langues qu'il maîtrisait ; elle est absolument indissociable de son activité principale d'écrivain, où elle tient une place éminemment poétique. Et même si la critique spécialisée n'a pas livré d'étude d'ensemble sur le travail de traducteur de Maeterlinck, elle s'est toutefois dédiée à cette thématique avec une permanence et une forme d'exhaustivité qui démontrent bien l'importance de cette activité dans le parcours et dans l'œuvre de l'écrivain symboliste.

Une unanimité se dégage pour mettre en avant la fonction « initiatrice » de deux premiers projets, liés d'abord à la découverte de Ruysbroeck l'Admirable et de la mystique médiévale flamande, ensuite à celle de Novalis et du romantisme allemand. Les traductions d'œuvres de ces deux auteurs balisèrent les années 1885 à 1895, décisives pour l'accès de Maeterlinck à la reconnaissance dans les milieux littéraires français et internationaux. C'est au cœur de cette période, qui vit également la publication de ses premières œuvres littéraires majeures (*Serres chaudes, La Princesse Maleine, Pelléas et Mélisande, Trois petits drames pour marionnettes*), que le travail de traducteur accompagne, soutient et nourrit la recherche d'une originalité esthétique et littéraire. Tenant fondamentalement d'une dynamique de l'appropriation, il concerne avant toute chose un travail de création sur la langue, plus précisément une « revivification » de celle-ci à l'aide de modèles étrangers.

Dans la continuité de ces deux projets liés à ses « débuts littéraires », Maeterlinck participa de l'engouement de sa génération pour la redécouverte du théâtre élisabéthain et il proposa une traduction d'*Annabella* de John Ford, avant de s'atteler, en plusieurs étapes, au *Macbeth* de Shakespeare. Ce texte figure dans l'édition en deux volumes de la « Bibliothèque de la Pléiade » de 1959 mais n'a pas été repris dans la nouvelle édition en cours depuis 2002[2]. On mentionnera finalement, pour compléter ce panorama,

[1] Cf. Grutman, 2009, pp. 41-42 pour une explication complète.

[2] Cf. la bibliographie complète des traductions en fin d'article. *La Tragédie de Macbeth* de Maeterlinck figure donc dans le t. 2 des *Œuvres complètes* de Shakespeare, éditées par Henri Fluchère dans la « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, pp. 711-765. En revanche, Jean-Michel Déprats s'est chargé lui-même de la traduction de la pièce dans la nouvelle édition de « la Pléiade », qu'il dirige depuis 2002 (cf. le tome *Tragédies II*), reléguant aux accessoires les

quelques projets connexes et/ou avortés (la poésie préraphaélite de Rossetti et Swinburne, Heinrich Heine, E.A. Poe), sorte d'exercice de style qui accompagna encore son cheminement.

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, une remarque préliminaire s'impose encore. La critique maeterlinckienne s'est considérablement attardée sur l'activité traductrice de l'auteur, mais surtout du point de vue des répercussions créatrices que cette pratique a pu avoir sur son œuvre[1]. Car Maeterlinck puisa chez les auteurs qu'il traduisit une puissante inspiration, fruit d'une rencontre personnelle avec ceux-ci, prolongée d'une exégèse des textes dont il prit possession. C'est donc cet aspect des choses qui a retenu toute l'attention des commentateurs, éclipsant par là un point de vue traductologique. Celui-ci appellerait encore de bien longs développements, que nous ne pourrons exposer dans cette présentation de synthèse et de mise au point.

Le plus souvent, la critique a en réalité soigneusement évité cette dimension des choses, par prudence et timidité face à cet exigeant travail, requérant des compétences très spécialisées. Le problème est aussi qu'elle a généralement montré autant d'empathie vis-à-vis de Maeterlinck-traducteur, que Maeterlinck lui-même vis-à-vis des auteurs qu'il a traduits. Au centre du propos, il y a l'œuvre elle-même et son esthétique, suggérant un riche travail de déchiffrement créatif et d'interprétation. Les auteurs étrangers y ont apporté une originalité spécifique, au-delà des textes originaux, passés systématiquement au filtre de la poétique symboliste maeterlinckienne. Comme le précise en note Christian Lutaud au terme de sa longue étude sur l'importance de *Macbeth* pour Maeterlinck, il faut prendre acte de cette distance : « Étant donné que Maeterlinck, traducteur, a lu et compris *Macbeth* très souvent *à travers* (et *à partir de*) sa propre version française de la pièce […], on admettra que nous ayons choisi de ne pas citer dans le texte anglais originel. Les anglicistes et shakespeariens fervents voudront bien nous en excuser[2]. » Une telle injonction avait déjà été donnée par le poète lui-même dans les dernières lignes de l'introduction à sa traduction de Novalis : « Je termine en priant qu'on pardonne d'inévitables erreurs. Il n'est pas facile de traduire en français un auteur obscur et qui semble ne parler qu'à voix basse.

autres tentatives par Maeterlinck, mais aussi celles de Marcel Schwob, Pierre Jean Jouve ou encore Yves Bonnefoy.

[1] Le titre et le contenu de l'étude de Christian Lutaud, « *Macbeth* dans l'œuvre de Maeterlinck. Un exemple du fonctionnement de l'imagination créatrice chez Maeterlinck » (dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 20/21, 1974/1975, pp. 21-209) sont symptomatiques de cette tendance de la recherche spécialisée.

[2] *Idem*, p. 209. L'auteur souligne.

Notre langue est une interprète minutieuse et sévère, qui avant de consentir à exprimer quelque chose, exige des explications qu'il est souvent bien dangereux de donner[1]. »

Le paradoxe d'une recherche sur Maeterlinck traducteur et son manque de « loyauté » aux auteurs originaux tient encore finalement au scepticisme de principe de l'auteur face à la capacité intrinsèque du langage à expliciter et à communiquer les choses de la vie intérieure. Tout en renonçant à aborder de front cet aspect de la vision du monde du poète et ce thème qu'il développera dans ses essais (notamment dans *Le Trésor des humbles*), on le gardera simplement à l'esprit.

1. LA PÉRIODE 1885-1895 ET L'ENRICHISSEMENT D'UNE POÉTIQUE NAISSANTE

Dans sa monographie, *Maeterlinck. L'arpenteur de l'invisible*, Paul Gorceix a bien resitué l'influence décisive des penseurs « initiateurs » qui ont accompagné le poète à ses débuts et l'ont ainsi aidé à composer son propre programme esthétique[2]. S'inspirant sans doute de l'idée des « héros » qui guident le cheminement de l'humanité, ainsi qu'elle avait trouvé à s'exprimer dans la pensée du philosophe écossais Thomas Carlyle (1795-1881), Maeterlinck évoquait dès le début de son introduction à Novalis « trois de ces hommes dont les routes nous mènent sur trois cimes différentes : J'ai vu miroiter à l'horizon des œuvres de Ruysbroeck les pics les plus bleuâtres de l'âme, tandis qu'en celles d'Emerson les sommets les plus humbles du cœur humain s'arrondissaient irrégulièrement. Ici [chez Novalis : HR], nous nous trouvons sur les crêtes aiguës et souvent dangereuses du cerveau ; mais il y a des retraites pleines d'une ombre délicieuse entre les inégalités verdoyantes de ces crêtes, et l'atmosphère y est d'un inaltérable cristal »[3].

Une seule et même ligne unit donc le mystique flamand Jan van Ruysbroeck (1293-1381) et le romantique allemand Friedrich von Hardenberg, dit Novalis (1772-1801), à travers les textes que le traducteur a minutieusement choisis en fonction de ses affinités. Le fait que, en un seul

[1] Cité d'après la réédition parue chez José Corti : Novalis, *Fragments* précédé de *Les Disciples à Saïs*. Traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck. Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 1992, p. 66. Dans sa postface à cette édition, Gorceix avalise donc cet argument et prend le parti de ne pas se livrer à une analyse philologique rigoureuse : « Les erreurs que celle-ci [la traduction de Maeterlinck] comporte inévitablement, ne peuvent retenir que l'attention du spécialiste. Minimes, elles sont pour nous accessoires » (*idem*, p. 359). Nous verrons qu'à l'exception de l'analyse contenue dans les travaux de Raymond Pouilliart, antérieurs à ceux de Gorceix, un tel travail reste à faire.

[2] Cf. Paul Gorceix, *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*. Bruxelles, Le Cri / Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 2005, pp. 148-182.

[3] Novalis, *Fragments*, 1992, 29.

mouvement, Maeterlinck englobe dans cette réflexion le philosophe et écrivain américain Ralph Waldo Emerson (1803-1882) montre bien que la lecture du patrimoine littéraire qu'il est en train de se constituer est fondamentalement dictée par des enjeux contemporains. C'est en quelque sorte suivant une démarche téléologique, par le filtre d'Emerson, de Carlyle et via le rayonnement de ceux-ci auprès des générations symbolistes émergentes qu'il faudrait aborder la relecture et l'interprétation, mais aussi l'exercice de traduction lui-même auquel se livre Maeterlinck. À cet égard, les essais qu'il a consacrés à Ruysbroeck et Novalis, publiés puis retravaillés comme introductions aux traductions, sont à considérer sous cet angle et ils sont indispensables pour en saisir la teneur.

1.1. RUYSBROECK L'ADMIRABLE ET LA MYSTIQUE FLAMANDE

C'est donc en 1885, quatre ans avant la publication de *Serres chaudes*, que Maeterlinck fit la découverte de Ruysbroeck, qualifiée d'« illumination » par la critique[1]. C'est par la lecture du classique de la littérature française « décadente » Fin de Siècle, *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, que son attention fut attirée sur le mystique flamand, une anthologie des œuvres de Ruysbroeck étant en effet présente dans la bibliothèque du protagoniste principal du roman, Des Esseintes[2]. S'ensuivit un travail de lecture et de traduction de quelque trois années[3], qui mena à la publication d'un essai sur Ruysbroeck dans *La Revue générale*, en octobre et novembre 1889. Traduit du moyen néerlandais, *L'Ornement des noces spirituelles* [*Die chierheit der gheestelijker brulocht*] parut enfin en 1891 chez Paul Lacomblez, précédé d'une version remaniée et actualisée de l'essai de *La Revue générale* en guise d'introduction[4].

Tout comme celle qui précédera la traduction des *Fragments* de Novalis, cette introduction est très éclairante par rapport à l'esprit dans lequel

[1] Gorceix, 2005, pp. 150-151.

[2] De plus, l'épigraphe d'*À Rebours* reproduit une citation de « Rusbrock l'Admirable » : *Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps…, quoique le monde ait horreur de ma joie, et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire* (cité d'après la réédition du roman dans la collection « Babel », Actes Sud/Labor, 1992).

[3] Cf. Joseph Hanse, « De Ruysbroeck aux *Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck », dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, t. 39, n° 2, 1961, pp. 75-126.

[4] Huysmans, entre-temps converti au catholicisme, fera encore allusion aux *Noces spirituelles*, « si bien traduites par Maeterlinck », à travers la bouche de Durtal, le protagoniste principal d'*En Route* (1895) : cf. Christian Berg, « Ruusbroec en Maeterlinck », dans *Jan van Ruusbroec 1293-1381. Tentoonstelling 16 november-24 december 1981*, Stad Antwerpen, Stadsbibliotheek, 1981, p. 27.

Maeterlinck s'est attelé au travail. Elle prête elle aussi le flanc aux objections que la critique spécialisée ne manqua pas de faire. Car si les spécialistes de théologie mystique et autres commentateurs de Ruysbroeck ont pu, de manière sans doute légitime, formuler des réserves par rapport à cette traduction, c'est parce qu'ils étaient davantage soucieux d'exactitude historique et philologique, et moins sensibles à la dimension esthétique et créatrice qui anima Maeterlinck.

Les approximations commencent déjà par une erreur dans la chronologie du mystique, que Maeterlinck fait naître quelque vingt années plus tôt, en 1274, pour le faire mourir correctement en 1381 ! Mais à nouveau, il faut concevoir cette introduction comme un essai inscrit dans son époque, notamment lorsque le poète belge rapproche Ruysbroeck de Villon ou de Verlaine, dans l'évocation de sentiments intérieurs et religieux aux contours très incertains et somme toute peu dogmatiques. Au terme de cette introduction, la pensée de Ruysbroeck est intégrée dans une « vision du monde » et une rhétorique typiques du temps de Maeterlinck. Les pages de Ruysbroeck évoquent pour le poète « l'ombre portée d'objets que nous ne nous rappelons pas avoir vus, dont l'ermite ne s'arrête pas à élucider l'usage, et que nous ne reconnaîtrons que lorsque nous verrons les objets eux-mêmes, de l'autre côté de la vie, mais en attendant cela nous a fait regarder au loin, et c'est beaucoup »[1]. Une telle atmosphère ouvre à Maeterlinck un jeu d'associations libres, aussi bien avec la peinture des Primitifs flamands (« dira-t-on laquelle de ces vierges flamandes, peintes aux siècles suivants, avec leur teint de cire prise aux ruches des anges, eût pu vivre sans ces pensées éparses […] ») qu'avec la poésie française de son temps (« […] Verlaine en ses admirables sonnets de *Sagesse*, ne reproduit-il pas à son insu, des passages presque entiers de l'ermite de Groenendael ? »)[2]. On verra qu'en disant « mystique », Maeterlinck entendra en fin de compte le « mysticisme » comme courant global et éclectique, couvrant des formes très diverses de spiritualité (occi-

[1] « Ruysbroeck l'Admirable – 1889 », cité d'après Maurice Maeterlinck, *Œuvres* I. *Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*. Édition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles, Complexe, 1999, pp. 265-289 (ici p. 286).

[2] *Idem*, p. 287. Les réflexions amorcées ici se prolongeront dans la reprise de ce texte comme chapitre du *Trésor des humbles* (1896) ; cf. Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*. Textes réunis et commentés par Stefan Gross. Bruxelles, Labor, 1985. On signalera encore par souci d'exhaustivité la présence, dans l'ancienne collection Carlo De Poortere (Musée des Manuscrits, Bruxelles), de deux manuscrits, datés de 1887-1888, dans lesquels Maeterlinck s'est essayé à deux autres textes de Ruysbroeck, *Le Livre des douze béguines* et *Le Miroir du salut éternel* (cf. la bibliographie reprise à la fin de cet article). Des passages de ces traductions sont reproduits dans le texte « Ruysbroeck l'Admirable ».

dentale et orientale), une alternative au modèle dominant de la pensée positiviste et « réaliste » du XIXe siècle finissant.

Sur le plan d'une contribution de la traduction à une poétique de l'écriture, Raymond Pouilliart, qui fut le premier à étudier les traductions de Maeterlinck, avait déjà insisté sur le fait qu'on ne peut « isoler le traducteur du lecteur, et le lecteur du créateur »[1]. Pouilliart insiste par exemple sur l'importance du contact avec une langue ancienne et différente, afin de « se forger » un vocabulaire littéraire propre[2]. Confronté au texte, Maeterlinck ne se basa pas uniquement sur la traduction latine du texte flamand de Surius comme outil de travail. Cela, Ernest Hello l'avait fait avant lui mais Maeterlinck prit aussi appui sur une édition récente de Ruysbroeck par le chanoine David, qui rassemblait en six volumes les œuvres du mystique en langue vulgaire. Les *Carnets de travail* de Maeterlinck des années 1885-1887 témoignent du souci documentaire de plus en plus affuté de Maeterlinck dans la préparation de sa traduction et de l'essai qui lui servit d'introduction. Il y cite au départ Ruysbroeck à partir de Hello, avant de diversifier ses sources et d'y inclure David[3].

Si l'on imagine aisément que Maeterlinck eut recours à la traduction latine comme auxiliaire, le contact avec l'original fut essentiel, non seulement pour des raisons philologiques mais également dans une perspective de création. Car on sait que la recherche d'un nouveau langage caractérise entre autres la génération des symbolistes et c'est ainsi que la littéralité d'une source à la fois médiévale et distante du français se révèle une manne d'inspiration pour le poète. Maeterlinck se plaît à suivre scrupuleusement le texte flamand dans le souci de susciter une fidélité au texte, qui confine à l'étrangeté ; ce faisant, il (re)construit une langue « originelle », en adéquation avec sa conception du langage poétique : « Qu'il frôle ainsi l'inintelligible, que lui importe ? Son souci n'est pas d'être clair. Au contraire. L'expérience intérieure, qui l'a séduit, poussée à un tel degré, peut-elle s'accommoder de la transparence verbale ? La difficulté du texte est presque un garant de l'authenticité de la vision »[4].

Les exemples exposés par Pouilliart illustrent bien le côté à la fois libérateur et expérimental du passage par les métaphores et la syntaxe

[1] Raymond Pouilliart, « Le Traducteur », dans *Maurice Maeterlinck 1862-1962*. Sous la dir. de Joseph Hanse et Robert Vivier. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, p. 433.
[2] *Idem.*, p. 437.
[3] Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*. Édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2002, t. 1, pp. 50-51.
[4] Pouilliart, « Le Traducteur », 1962, p. 436, également pour les informations relatives à la genèse de la traduction.

archaïsante de la langue de Ruysbroeck. Maeterlinck serre celle-ci de près, lorsqu'il a recours au verbe défectif par exemple ; suivant le verbe flamand *failleren*, il décrète que l'homme « faut, dans le néant, à toutes les œuvres »[1]. Sur le plan syntaxique également, il s'autorise une équivalence stricte avec le flamand : lorsqu'il écrit que le Christ parle « intérieurement selon sa divinité » / *inwendichlijcke na sire Godheid*[2] ou lorsqu'il favorise les formules elliptiques, confinant à l'incorrection : « Et l'abîme de Dieu appelle de l'abîme ; c'est tous ceux qui sont unis à l'amour »[3].

Dans une seconde étude, plus fouillée encore, Pouilliart établit indubitablement que Maeterlinck est parti du texte en moyen-néerlandais, privilégié à la version intermédiaire latine de Surius – dont il a pu prendre connaissance chez David. C'est en connaissance de cause, et en privilégiant l'immédiateté et la concision du texte original que Maeterlinck traduit « Dat was die lichame der Maghet Marie » par « c'est-à-dire dans le corps de la Vierge Marie » ; (là où Surius écrivait : « Sacratissimum Virginis intemeratae uterum »)[4]. Le principe de littéralité porte non seulement sur les mots eux-mêmes, mais aussi sur la structure des phrases : « Que Ruysbroeck écrive : "Die crone ende dat rike salmen ontfaen" […], Maeterlinck lui emboîte le pas : "Cette couronne et ce royaume on les recevra…" […] »[5]. En même temps, le poète belge joue sur la force d'évocation de certaines expressions flamandes, qui s'accommodent particulièrement bien de l'imaginaire de son époque. Ainsi fait-il un usage abondant du terme *similitudes*, contenu dans le concept de *ghelikenisse*, tout comme celui de *ressemblance*[6] – autant de dénominations parfaitement en phase avec les « correspondances » secrètes entre l'homme et les choses, épinglées notamment par Georges Rodenbach dans *Bruges-la-morte*. La doctrine mystique converge donc avec une expérience spirituelle particulière en cette Fin de Siècle.

C'est donc bien depuis la perspective d'un jeune écrivain en quête d'originalité dans le contexte littéraire de son temps qu'il faut interpréter l'exercice particulier de cette traduction[7]. Sur le plan thématique, il est

[1] *Idem*, p. 437.
[2] *Idem*, p. 436.
[3] *Idem*, p. 437.
[4] Raymond Pouilliart, « Maurice Maeterlinck, traducteur des *Noces spirituelles* », dans *Les Lettres romanes*, 16, 1962, pp. 207-240 ; ici p. 223.
[5] *Idem*, pp. 225-226.
[6] *Idem*, p. 226.
[7] Rainier Grutman, qui a consacré un travail approfondi à cette traduction dans une publication à paraître va jusqu'à préférer le terme de « retraduction » ou de « traduction-réaction » à celle de Hello, à qui Maeterlinck fait le reproche de travailler de manière indirecte, là où lui peut se baser sur l'édition du texte en moyen-néerlandais par le chanoine David. Le travail de

question de la recherche de voies originales de la vie spirituelle et intérieure, telles qu'elles ont trouvé à s'exprimer avec force dans une littérature médiévale que l'époque symboliste se plaît à remettre en valeur dans la littérature et les arts. Mais il n'y a pas que cette intériorité elle-même qui ressorte de « l'esprit du temps », il y a également la volonté de pousser le langage dans de nouveaux retranchements, démarche par rapport à laquelle le texte médiéval étranger fait en quelque sorte office de laboratoire. Finalement, la recréation d'une langue « originelle » et authentique confère encore une grande crédibilité à la démarche de Maeterlinck. Passant par la littéralité, celle-ci s'inscrit donc paradoxalement comme un acte de création littéraire.

1.2. NOVALIS ET LE ROMANTISME ALLEMAND AU FILTRE DU SYMBOLISME

Le second projet ambitieux de traduction porta sur Novalis, dont Maeterlinck publia la traduction du texte *Les Disciples à Saïs* et des *Fragments* en 1895 chez Paul Lacomblez. Il semble établi que c'est par l'intermédiaire de Thomas Carlyle, et peut-être aussi d'André Gide[1], que Maeterlinck fut rendu attentif au romantique allemand, qu'il situe dans cette constellation « mystique » qui lui est chère, aux côtés de Ruysbroeck mais aussi de Swedenborg. À nouveau, ce n'est sans doute pas le romantisme allemand en tant que tel qu'il faut rechercher dans la démarche de Maeterlinck, mais plutôt le rapport à une constellation d'auteurs étrangers à qui l'unissent des affinités particulières et qui alimentent son imaginaire et le processus de création littéraire.

À cela s'ajoute aussi que l'intérêt pour Novalis est tributaire de la redécouverte de cet auteur par le symbolisme littéraire, comme l'a bien étudié Jean-Paul Glorieux dans son ouvrage sur *Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885-1914)*[2]. En effet, ces années marquent une véritable « pénétration » de Novalis en

Maeterlinck comme traducteur est en effet indissociable de la conscience qu'il a de son rôle « d'agent interculturel » dans le champ littéraire français, grâce à son biculturalisme comme auteur belge, et aux connaissances linguistiques et culturelles particulières qui en découlent : cf. Grutman, 2009, pp. 44-46.

[1] Une lettre de Maeterlinck à Gide du 27 juin 1894 suggère une répartition des tâches entre les deux auteurs, Maeterlinck laissant volontairement le *Heinrich von Ofterdingen* de côté, pour se « contenter » des fragments et d'une partie des *Disciples à Saïs* (lettre citée dans Stefan Gross, *Maurice Maeterlinck oder der symbolische Sadismus des Humors : Studie zum Frühwerk mit angehängten Materialien*. Frankfurt/M., Peter Lang, 1985, p. 123). Gide ne traduisit toutefois pas le roman de Novalis.

[2] Jean-Paul Glorieux, *Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme*. Louvain, Presses universitaires de Louvain, « Symbolae », Series A, vol. 11, 1982, p. 15.

France, là où on ne lisait que fort peu le romantique allemand avant 1885. En même temps qu'André Gide, Camille Mauclair, Maurice Pujo, Henri Albert et son compatriote Paul Gérardy (poète bilingue et membre du cercle de Stefan George en Allemagne), Maeterlinck fit partie des « disciples et messagers de Novalis », qui œuvrèrent à intégrer l'image et l'œuvre de ce dernier dans la (re)lecture que fera la littérature française de la modernité du romantisme allemand.

Suivant l'approche syncrétique et intégrative dont on a déjà parlé, Maeterlinck se prit à rapprocher le « sens mystique » du « sens poétique », comme l'entendait le mouvement symboliste naissant. Ce n'est par exemple pas un hasard si Maeterlinck précise et oriente le contenu sémantique du terme général *Märchen*, en le rendant en français par « conte symbolique », en même temps qu'il traduit l'adjectif *märchenhaft* par « légendaire et symbolique »[1]. Dans la ligne droite de la pensée de Ruysbroeck, il réhabilite le principe des analogies entre le moi et le monde comme moteur de déchiffrement de celui-ci et comme principe de l'activité créatrice : « L'univers des analogies que le poète décèle dans le spectacle de la nature est son fondement »[2]. Cette pensée, que la philosophie idéaliste et romantique allemande avait intimement liée à l'identité humaine, et que l'esthétique réaliste avait ensuite subordonnée à la représentation et à l'imitation du réel, occupe à nouveau une fonction déterminante dans le programme du symbolisme.

En d'autres termes, ce nouveau programme tourne le dos au réalisme et au positivisme qui ont dominé la seconde moitié du XIXe siècle, et dicte à présent la relecture du romantisme allemand faite par Maeterlinck et ses compagnons de génération. Tel est bien l'enjeu de l'activité de traduction, qui, comme celle de la création poétique, construit le réel sur base des analogies entre le visible et l'invisible. Elle s'inscrit en plein dans la lecture que continuera de faire la critique française du romantisme allemand au XXe siècle – celle qui fut notamment portée par le fameux ouvrage d'Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (1937). Et il est tout à fait clair que le Maeterlinck traducteur de Novalis participe du même élan poétique qui rattache Novalis à la modernité de Baudelaire et Rimbaud, même si son nom apparaît peu dans cette historiographie[3]. En revanche, on sait que le mouvement surréaliste français des Paul Éluard et André Breton, qui ne connais-

[1] Gorceix, 2005, p. 167.
[2] *Idem*, p. 169.
[3] *Idem*, pp. 172-173.

saient pas l'allemand, firent la connaissance de Novalis par le biais de la traduction de Maeterlinck, comme l'a montré Stéphane Michaud[1].

Nonobstant le souci, déjà épinglé, de rester proche du texte original, c'est donc le champ des analogies, des ressemblances et correspondances qui façonnent l'appropriation du romantique allemand par la traduction. Et si l'objectif fut atteint, comme précise Gorceix dans sa postface à la réédition des *Fragments*, c'est précisément parce que Maeterlinck « a trouvé la formulation adéquate qui, tout en caractérisant l'originalité de Novalis, fait écho aux besoins et à l'attente des milieux littéraires, sensibles à toute expression d'une esthétique idéaliste »[2].

Sur le plan de la qualité de la traduction elle-même, on se rappelle que Maeterlinck avait appelé à l'indulgence. Et il est vrai que, pour un ensemble de raisons, la tâche était ardue. Sur le plan philologique, le traducteur est tributaire des éditions posthumes de Novalis confectionnées par Ludwig Tieck et Friedrich Schlegel, qui parurent cinq fois, de 1802 à 1837, et présentent elles-mêmes quelques incertitudes[3]. Pouilliart précise que le fragment sur les mathématiques, constitué en un tout chez Novalis, avait été malmené par Tieck, qui avait usé de tirets et « permis à Maeterlinck d'y voir trente et un fragments différents, mais successifs »[4]. Pire, Tieck s'est parfois trompé dans le déchiffrement du manuscrit, lisant par exemple *Dogmen* à la place de *Drogen*, en conséquence de quoi le sens du paragraphe entier échappa au traducteur[5]. Tout aussi cocasse est la confusion entre *Zauberstab* (baguette magique) et *Zauberstadt* (ville enchantée) dans le passage où Maeterlinck fait dire à Novalis que « la nature est une baguette magique pétrifiée »[6]. Mais si cette erreur-là est due aux éditeurs, il en est d'autres qui renvoient à l'inadvertance ou à un manque de connaissances spécialisées.

Pouilliart a également mentionné quelques interférences entre le néerlandais et l'allemand, menant à des contre-sens : une religion « attentive » est traduite du flamand *aandachtig* plutôt que du texte original

[1] Stéphane Michaud, « "Un brasier d'images" : Novalis dans le surréalisme français », dans *Du romantisme au naturalisme. Hommage à Claude Pichois*. Neufchâtel, Éditions de la Baconnière, 1985, p. 299.
[2] Maeterlinck, *Fragments*, 1992, p. 362.
[3] Fabrice van de Kerckhove n'est pas encore parvenu à identifier parfaitement la version du texte qui a servi de base de travail à Maeterlinck, le texte établi par Tieck et Schlegel ayant connu plusieurs rééditions, modifiant sa composition : cf. Maeterlinck, *Carnets de travail*, t. 2, p. 1127
[4] Raymond Pouilliart, « Maeterlinck et Novalis », dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 9, 1963 [1964], pp. 5-17 ; ici p. 13.
[5] *Idem*, pp. 14-15.
[6] *Idem*, p. 15 et Novalis, *Fragments*, 1992, p. 160.

allemand *andächtigst* (très dévot, recueilli) ; lorsqu'un personnage mentionne une pensée qui l'« oppresse trop intimement », il y a également confusion entre le flamand *dringen* et l'allemand *aufdringen* (s'imposer), qui eût voulu dire que cette pensée « s'imposait trop intimement » à ce personnage[1]. Et il faudrait encore, dans le cadre d'un travail spécialisé de réédition du texte entier, identifier les passages dans lesquels Maeterlinck s'est volontairement éloigné de l'original, pour adapter le langage du romantique allemand à celui de l'époque de la modernité symboliste et/ou des affinités propres à son esthétique personnelle.

Insistons à nouveau sur certains aspects « multilatéraux » du travail de Maeterlinck, ceci à la lumière des recherches récentes. Car l'édition des *Carnets de travail* permet ici aussi un positionnement plus précis par rapport à la question de la genèse de la traduction et des différentes instances médiatrices qui ont suscité l'intérêt de Maeterlinck pour Novalis. La première mention des *Carnets*, « Lire Novalis », remonte à l'agenda du 27 décembre 1889. Comme on l'a dit, cet intérêt remonte sans doute à un essai de Carlyle sur le romantique allemand[2] ; les *Carnets* montrent bien qu'à de nombreuses reprises, la perception de Novalis et d'autres auteurs et textes littéraires allemands (comme Goethe), fut bien souvent influencée par Carlyle, dans une sorte de dialogue triangulaire.

En fait, c'est avant tout la primauté de l'idée qu'il faut constater chez Maeterlinck, dans la perspective d'une réflexion sur les différents aspects de la création esthétique. Le recours aux pensées des auteurs étrangers sert ainsi à alimenter et ressourcer une réflexion permanente, dont on trouve des traces dans les essais. Les exemples d'un tel procédé abondent dans les *Carnets*, comme l'a minutieusement étudié Fabrice van de Kerckhove.

Ainsi en est-il de l'idée du lecteur co-auteur d'un poème, quand il le lit correctement. Épinglée dans l'agenda du 13 février 1890, elle provient du fameux livre sur les héros de Carlyle, dont la postérité à l'époque de Maeterlinck est connue : « We are all poets when we read a poem well. […] », écrivait le philosophe et écrivain écossais dans son essai « The Hero as a poet » (1840)[3]. Cette pensée sert de fil conducteur aux réflexions de

[1] Pouilliart, « Le Traducteur », 1962, p. 445. De telles interférences permettent de nuancer la thèse de Paul Gorceix selon laquelle Maeterlinck avait « un accès direct » au texte allemand, « grâce au flamand, sa langue maternelle » (Gorceix, 2005, p. 166). Ceux qui ont appris à maîtriser à la fois l'allemand et le néerlandais savent qu'il faut en effet se méfier des faux amis et bien distinguer les deux langues, même s'il est évident que la connaissance du néerlandais constitue un auxiliaire pour la lecture de l'allemand.

[2] Cf. Maeterlinck, *Carnets de travail*, t. 2, p. 1051.

[3] Il s'agit d'un texte de conférence que Carlyle reprit, avec d'autres, dans le volume *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (London, James Fraser, 1841).

Maeterlinck et, chaque fois qu'il en a l'occasion, elle se trouve confirmée dans ses lectures d'auteurs étrangers. Avant de l'avoir identifiée chez Carlyle, il l'avait rencontrée dans un texte d'E.T.A. Hoffmann sur l'écriture fragmentaire. Il n'est donc pas étonnant qu'il sélectionna ensuite le fragment de Novalis pour prolonger cette idée à travers le motif de « l'auteur élargi » : « Il faut que le véritable lecteur soit l'auteur élargi ; il est le juge supérieur qui reprend le travail préparé par les juges de première instance » (« Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von den niedern Instanz schon vorgearbeitet erhällt »)[1]. Bien souvent, de telles pensées continueront à servir de source d'inspiration et seront reprises, soit dans les essais de Maeterlinck, soit par ses personnages dans l'œuvre littéraire. On constate donc, une fois encore, comment les lectures et les traductions sont intégrées dans un seul processus, préparant *in fine* la création et servant à l'alimenter.

Un dernier exemple. Dans la *Petite trilogie de la mort*, Maeterlinck réintroduit des motifs auxquels il a été initié par l'exercice de la traduction. Ainsi la thématique des « Noces spirituelles », découverte chez Ruysbroeck, fonctionne-t-elle comme axe structurant et intégrateur de cette trilogie via les trois figures féminines de *L'Intruse*, des *Aveugles* et des *Sept princesses*, qui portent toutes trois la symbolique nuptiale et se répondent d'une pièce à l'autre[2]. Et ainsi en est-il encore du motif de l'ivresse mystique ou spirituelle, image découverte chez Ruysbroeck, puis retrouvée chez Novalis[3].

Penchons-nous à présent sur un troisième courant de pensée qui, inscrit dans l'air du temps, devait encore aider Maeterlinck à trouver son originalité de créateur, plus particulièrement dans le champ du théâtre. L'exemple de John Ford lui a en effet ouvert l'univers du théâtre élisabéthain, qui allait *in fine* le mener à se confronter au modèle de Shakespeare.

1.3. JOHN FORD ET LE THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN

Une des autres composantes qui constitue l'esprit du symbolisme et de la littérature Fin de Siècle a trait à l'enthousiasme pour la relecture du théâtre élisabéthain et à sa représentation sur les scènes, notamment parisiennes. Là aussi, les auteurs belges font bonne figure. Georges Eekhoud traduit notamment *La Duchesse de Malfi* de John Webster vers 1890 et il s'intéresse de

[1] Cf. *Carnets de travail*, t. 2, pp. 1117-1118, n. 112 rédigée par Fabrice van de Kerckhove ; Maeterlinck, *Fragments*, 1992, p. 186.
[2] Postface de Fabrice van de Kerckhove à Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort : l'Intruse, les Aveugles, les Sept Princesses*. Bruxelles, Luc Pire, « Espace Nord », 2009, p. 275.
[3] *Idem*, p. 261.

près au « siècle de Shakespeare »[1]. Tout comme Maeterlinck le sera, il est en réalité sous l'influence de la nouvelle *Histoire de la littérature anglaise* (1863) d'Hippolyte Taine, un indice que les auteurs belges, s'ils sont en recherche d'innovation et d'originalité par rapport au champ français, savent aussi composer avec les impulsions données par celui-ci.

Suivant les indications de Mallarmé et le conseil de Marcel Schwob, le metteur en scène parisien et directeur du théâtre de l'Œuvre, Aurélien Lugné-Poe (qui avait lancé Maeterlinck via la création de *Pelléas et Mélisande*) se vit proposer une traduction du drame de John Ford *Annabella*, une des parties de la pièce *'Tis Pity She's a Whore*. Encore une fois, un article de Maeterlinck, publié dans *L'Écho de Paris* le 6 novembre 1894, et qui a aussi pour fonction de présenter le Théâtre de l'Œuvre, servira à contextualiser son travail, par le biais d'un vaste panorama du théâtre élisabéthain comme « réservoir de poésie »[2]. Ce texte, que Maeterlinck reprendra à peu de choses près comme introduction pour son *Annabella*, relève à nouveau les affinités de Ford avec la constellation des influences étrangères qui nourrissent l'imaginaire symboliste[3].

Sur le plan de l'adaptation elle-même, il est établi qu'elle tient du coup de force et que Maeterlinck a tout simplement effectué les coupes qu'il jugeait nécessaires. Le personnage grotesque de Bergetto et son valet Poggio ne lui plaisant pas, par exemple, il les élimine de sa traduction ; tout comme il fait se terminer la pièce par la mort de Giovanni, retranchant la dernière scène sur le sort de Vasques, porteuse de sens dans l'original.

La motivation du traducteur-adaptateur tient, pour Pouilliart, du « besoin de pureté dramatique », l'emportant sur la « volonté de fidélité historique » et elle n'est d'ailleurs pas sans lien avec la construction originale du projet théâtral de Ford : *'Tis Pity She's a Whore* était en effet composée de trois pièces juxtaposées, répondant à des attentes de publics différents. Comme Maeterlinck a pris le parti d'isoler la première pièce, le drame de Giovanni et Annabella, l'œuvre gagne ainsi « en unité d'esprit et de ton »[4]. Que tout ceci ait l'heur de plaire aux commentateurs de Ford et du théâtre élisabéthain ou non, Maeterlinck défend l'idée que le choix de son adaptation personnelle est légitime, en fonction de certaines indécisions du texte original. On verra qu'il se retranchera également derrière cet argument à propos de *Macbeth*.

[1] Pouilliart, « Le Traducteur », 1962, pp. 447 et suiv.
[2] Il s'agit du texte « Au sujet du Théâtre de "L'Œuvre" », reproduit dans Maeterlinck, 1999, pp. 479-486.
[3] Pouilliart, « Le Traducteur », 1962, p. 449-450.
[4] *Idem*, 1962, p. 450-451.

Pour le reste, Pouilliart constate dans le détail des textes une « exactitude générale de la traduction », atténuée toutefois par une sorte de pudeur du traducteur à appeler un chat un chat, comme le fait souvent le dramaturge élisabéthain ; Maeterlinck aurait par exemple omis une remarque sur une femme « enceinte, engrossée… » (Vasques dans le 4e acte de la pièce : « Alas, to marry a great woman, being made great in the stock to your hand […] »), ou la réflexion d'Annabella sur sa suivante dans le 1er acte (« Sure the woman took her morning's draught too soon » que Pouilliart traduit : « Cette femme a sûrement bu trop tôt son petit coup ce matin »)[1]. Enfin l'usage abondant des points de suspension, mettant l'emphase sur le poids et l'intensité des silences, harmonise l'univers de Ford et l'esthétique maeterlinckienne, qui gagne au fil du temps toujours davantage en autonomie.

2. LA TRADUCTION DE « MACBETH » AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION THÉÂTRALE

Après que les projets de traduction ont occupé une place importante et requis beaucoup d'énergie jusque 1894-1895, Maeterlinck donne clairement la priorité à son œuvre propre, nonobstant le petit exercice lié aux *Lieder* de Heine et de Schumann dont il sera question plus loin. C'est dans le but d'une représentation du *Macbeth* de Shakespeare pour Georgette Leblanc, qui créa la pièce à Saint-Wandrille les 28 et 29 août 1909, qu'il s'attela de nouveau à la tâche. Trois versions successives de cette « traduction nouvelle » ont paru, les deux premières en revue, tandis que la troisième, publiée en 1910, fut reprise pour l'édition de Shakespeare de la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1959.

Georgette Leblanc a fait le récit haut en couleurs de la préparation de la pièce avec Maeterlinck. Le couple s'était mis au travail après avoir estimé que la traduction de François-Victor Hugo devait non seulement être révisée, mais reprise de fond en comble : « Chaque jour, dans l'admirable paix de la forêt de Saint-Wandrille, nous travaillons. D'abord, Maeterlinck lit une phrase en la construisant selon la forme française, puis il la redit en déchirant le vêtement français qui ne lui va pas, et déjà elle me fait tressaillir ; elle apparaît à peine, mais au delà de la forme, de l'autre côté du mot ! Et encore il la répète, en disloquant de plus en plus le premier sens qui s'était présenté... Alors, au-dessus d'un tas de mots qui tombent au hasard comme des coquilles vides, la vraie pensée du poète jaillit, énorme, immense, *intraduisible*; elle se dresse à mes yeux comme elle se lève dans l'esprit même qui

[1] *Idem*, p. 451. Citations originales dans John Ford, *'Tis Pity She's a Whore*. Derek Roper edit. London, Methuen & Co, 1975, pp. 17 (vers 102) et 93 (vers 152-155).

l'enfanta, à mi-chemin entre la pensée et la forme, infinie parce qu'elle n'est pas encore entrée dans les mots... »[1].

Là où, à l'origine, la traduction s'était essentiellement mise au service de la représentation de Georgette Leblanc et où Maeterlinck avait pris de grandes libertés avec le texte, il a ensuite apporté de plus en plus de corrections pour arriver à un résultat final beaucoup plus rigoureux en 1910. L'acte de recréation d'une pièce de génie selon le cœur du traducteur-poète s'est à présent doublé d'une « volonté de fidélité, alliée à une information sûre »[2]. Maeterlinck s'est constitué un bagage philologique et il a comparé et confronté les différentes traductions existantes. Toutefois, comme on le verra, il maintiendra le principe de la légitimité d'effectuer des coupes, en fonction de la dynamique particulière de la scène, d'une logique d'unité et de simplicité.

À en croire le témoignage de Frank Harris (1856-1931), journaliste et écrivain, Maeterlinck était devenu très sensible, quand on cherchait à le titiller sur ses capacités de traducteur. Harris raconte dans ses mémoires que, lors de l'une de leurs rencontres, Maeterlinck lui demanda pourquoi il n'avait pas recensé la traduction du *Macbeth*, qu'il lui avait fait parvenir. L'anecdote fut le prétexte pour Harris de mettre en doute les qualités de traducteur de Maeterlinck, ce sur quoi ce dernier prit la mouche et argua de l'impossibilité de traduire Shakespeare. Harris épingle la difficulté de traduire la phrase « After life's fitful fever he sleeps well », que le poète belge avait rendue par « Après les convulsions fiévreuses de la vie il dort bien ». Ce faisant, dit Harris, Maeterlinck aurait interprété le terme *fitful* comme équivalent à *painful* (« plein de peine »), là où *fitful* signifierait simplement « intermittent » – ce qui me semble tout à fait discutable[3].

Quoi qu'il en soit, Maeterlinck, sans doute insécurisé sur le sujet, se sera entre-temps équipé sur le plan philologique. Certes, il ne se départira pas du point de vue déjà exposé dans l'introduction de sa première traduction du *Macbeth*. Pour le bien de la représentation, il fallait adapter le texte aux nécessités théâtrales, dans le sillage d'une tradition qui a, de toute manière, déjà « peu à peu dépouillé le poème de ses éléments douteux, obscurs et parasites, pour n'en réserver que les parties lumineuses et véritablement

[1] Georgette Leblanc-Maeterlinck, « "Macbeth" à Saint-Wandrille », dans *Le Figaro* (supplément littéraire), samedi 16 octobre 1909, p. 1 (article conservé aux Archives et Musée de la Littérature, Fonds Georgette Leblanc, MLT 00500/0001/10).
[2] Pouilliart, « Le Traducteur », 1962, p. 458.
[3] Frank Harris, *My Life and Loves*. New York, Grove Press, 1991 (réédition en 1 vol., avec une préface d'Anthony Burgess), p. 800. La remarque de Harris ne me semble pas à propos, *fitful* pouvant également désigner des vents capricieux, mais aussi un sommeil troublé et agité.

vitales ». Au-delà de telles considérations éminemment subjectives, Maeterlinck assume pleinement le risque du « sacrilège », étant donné les problèmes constitutifs d'édition d'un texte qu'il appelle « fort corrompu »[1]. Maeterlinck fait par là référence au fait que la seule source authentique faisant autorité pour le texte est le fameux *First Folio* publié en 1623, sept ans après la mort de Shakespeare, et notablement soumis à des révisions et changements par les éditeurs Heminges et Condell. « Peut-être n'avons-nous que l'ombre du Macbeth véritable », suggère Maeterlinck, se demandant comment il est possible de défendre, dans ces conditions, l'idée même d'un « texte intégral ».

Dans sa plus substantielle introduction à la troisième version de la traduction de 1910, il poursuit sur la même voie, précisant que « dans les meilleures parties comme dans les moins bonnes, qu'ils soient ou non apocryphes, plusieurs passages sont dangereusement inutiles, si bien que, sur un total d'un peu plus de deux mille vers, on est forcé d'en supprimer près de quatre cents, c'est-à-dire environ un cinquième, à la représentation »[2]. Ces coupes œuvrent donc à ramasser la pièce au service d'une interprétation dont Maeterlinck accentue la volonté tragique. À propos du langage de la pièce, il relève l'importance des images, plus précisément le fait que « la plupart des héros de la pièce ne parlent qu'en images. Comme l'homme primitif, ils créent ce qu'ils expriment ». La présence de ces « frémissantes métaphores » qui « surgissent des tombeaux du dictionnaire » ne reste pas sans impact sur l'exercice de la traduction lui-même, qui se doit de tenir compte de cette composante fortement émotionnelle de la langue. Ainsi en est-il de la traduction de la phrase « *Strange things I have in head that will to hand* », que Maeterlinck se refuse à traduire de façon « fonctionnelle » par « J'ai d'étranges projets qui doivent être exécutés ». Car « je ne sais quoi », ajoute-t-il, « une certaine émotion de la phrase, avertit que le poète a réellement aperçu l'horrible trajet que doit accomplir le crime pour aller de la tête à la main ; et qu'il veut que cette main s'agite au bout du vers. Il faudra donc traduire : "J'ai dans la tête d'étranges projets qui aboutiront à ma main" »[3].

[1] « Notice à propos de la traduction de *Macbeth* », publié dans *L'Illustration théâtrale*, n°123, 28 août 1909 et cité d'après Maurice Maeterlinck, *Œuvres* I. *Le Téveil de l'âme. Poésie et essais*. Édition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles, Complexe, 1999, pp. 549-550.
[2] « "Introduction" à la traduction de *La Tragédie de Macbeth* ». Paris, Fasquelle, 1910, cité d'après Maurice Maeterlinck, *Œuvres* I, op. cit., pp. 551-565 (ici p. 552). Pour la révision de ce travail, Maeterlinck a pu bénéficier des conseils de son ami, le journaliste et traducteur Gérard Harry, bilingue français-anglais ; cf. Gérard Harry, *Mes mémoires*. T. 3. Bruxelles, Office de Publicité, 1929, pp. 260-261.
[3] *Idem*, p. 556-557.

Pour ponctuer son introduction, Maeterlinck expose quelques instructives considérations sur les traductions françaises de *Macbeth*, une dizaine existant déjà. Il se montre indéniablement conscient de la réalité qu'une traduction est nécessairement ancrée dans son époque littéraire, qui, seule, en définit la nécessité et les conventions. La première, de Pierre Letourneur, « bien que remarquable pour l'époque, arrange naïvement notre poète au goût du dix-huitième siècle » ; (le « cheval » y est devenu « coursier » ou le « grillon » « l'insecte des foyers »)[1]. Quant à celle que Maeterlinck estime la meilleure et la plus consciencieuse, c'est celle de François-Victor Hugo, même si « elle outre à plaisir la couleur romantique ; et l'impitoyable littéralité où elle se complaît donne à l'auteur de *Macbeth* un aspect fruste, hérissé et barbare, qui est tout aussi loin de la vérité que l'allure trop majestueuse que lui prêtait le vieux Letourneur »[2].

On remarquera que, dans une conversation que Frank Harris prétend avoir eue avec Maeterlinck, ce dernier aurait au contraire dénigré la traduction de F.-V. Hugo, dans le contexte toutefois d'un avis général sur l'impossibilité de traduire un texte littéraire en conservant la saveur de l'original et « le génie » d'une langue nationale. Harris cite littéralement son confrère : « "All translations are bad, and resemble the original as monkeys resemble men. When you translate Bernard Shaw into French, he loses all spice ; when I see something of mine in English I hardly recognize it. You think my translation of *Macbeth* poor," he went on ; "I only did it because that of François Victor Hugo seemed to me wretched ; but then you know no Frenchman can understand Shakespeare, just as no Englishman understands Racine"[3]. »

La modestie de Maeterlinck face à son propre travail doit être mentionnée, lorsqu'il termine en affirmant que sa traduction n'a sans doute d'autre mérite que d'être la dernière, en ceci qu'elle a pu profiter de l'expérience de celles qui l'ont précédée. Il expose également ici son souci de musicalité et de poésie (« joindre à l'exactitude de l'interprétation, une certaine fidélité au rythme, aux mouvements, à la musicalité verbale du modèle »[4]) qui ne surprendra pas, et sur lequel nous aurons encore l'occasion de revenir. Le spécialiste rapportera aisément les choix traductifs du Prix Nobel de littérature aux différentes théories traductologiques qui ont vu le jour à partir de 1950, de Jean-René Ladmiral à Henri Meschonnic en passant par Antoine Berman.

[1] *Idem*, p. 561.
[2] *Idem*, p. 562.
[3] Frank Harris, « Maurice Maeterlinck », dans *The Academy*, 22 juin, 1912, pp. 781-783.
[4] Maurice Maeterlinck, Introduction, 1910, p. 562.

Enfin, il prend la peine de citer différentes traductions du passage déjà évoqué plus haut (« *Strange things I have in head that will to hand/ Which must be acted ere they may be scann'd* »), pour exposer les sensibilités et nuances des différents interprètes du texte : « J'ai dans la tête d'étranges choses qui réclament ma main et veulent être exécutées avant d'être méditées », F.V. Hugo ; « Ma tête a des projets étranges qui réclament ma main ; achevons l'acte avant d'y réfléchir », Maurice Pottecher ; « J'ai dans la tête d'étranges choses qui aboutiront à ma main ; et qu'il faut accomplir avant qu'on les médite », traduction de Maeterlinck lui-même, qui entend reproduire ainsi « l'allure, la musculature et le rythme de l'original », etc.[1].

3. AUTRES PROJETS : LA POÉSIE

Dans un souci d'exhaustivité, on mentionnera finalement quelques projets de traduction de Maeterlinck interrompus ou avortés, qui complètent le portrait présenté et y apportent quelque relief.

Sur base d'un manuscrit inédit conservé à Bruxelles, aux Archives et Musée de la Littérature, Anne Laure Vignaux a édité et commenté la tentative de traduction de cinq poèmes des Préraphaélites Dante Gabriel Rossetti et Algernon Charles Swinburne : *La Demoiselle élue* (*The Blessed Damozel*), *Le Portrait* (*The Portrait*), *Le Berceau d'Eden* (*Eden Bower*), *Sœur Hélène* (*Sister Helene*) de Rossetti ; *Anactoria* de Swinburne[2]. Comme on le sait notamment par la thèse de Laurence Brogniez, les Préraphaélites représentèrent une influence décisive sur le mouvement symboliste, et c'est dans ce contexte qu'il faut resituer l'engouement passager de Maeterlinck pour ces textes[3]. Aux alentours de 1888, il projeta même de publier un ouvrage sur le mouvement préraphaélite. Par ailleurs, il consigna dans un manuscrit demeuré incomplet et désordonné, appelé par la critique le « Cahier rose » (en écho au *Cahier bleu* dont il sera encore question), ces traductions de poèmes, qui devaient compter initialement une soixantaine de pages, avec l'intention d'en publier l'une ou l'autre. L'intérêt pour ce sujet particulier nous ramène donc trois ans avant la publication de Ruysbroeck et sept ans avant celle de John Ford, la première à être publiée depuis l'anglais.

[1] *Idem*, pp. 564-565. Ces deux vers sont repris à la dernière scène de l'acte III.
[2] Cf. Anne Laure Vignaux, « Maeterlinck traducteur des Préraphaélites », dans *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*, 30, 1997 (*Maeterlinck hors de France*), pp. 149-185.
[3] Cf. Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme : peinture littéraire et image poétique*. Paris, Honoré Champion, 2003. Vignaux (1997, p. 156) précise que la plupart des traductions spécialisées de Rossetti et de Swinburne se concentrent sur les années 1880-1890, alors qu'elles sont plutôt rares au XXe siècle.

Vignaux pointe le fait qu'encore une fois, une certaine nonchalance a mené Maeterlinck à quelques lapsus et lacunes évidentes, produits d'un travail à la hâte et qui confèrent une dimension inaboutie au projet. Selon toute vraisemblance, ce premier jet eût dû être retravaillé pour une publication éventuelle. Sur le plan des principes qui guident son travail, on constate ici l'attachement à une certaine littéralité déjà constatée par ailleurs : Maeterlinck respecte les strophes de Rossetti, le nombre et la mise en page des vers. Dans la mesure des possibilités de la langue française, « il suit l'ordre des mots et calque ses vers sur les vers anglais »[1].

L'argument de la « littéralité » est finalement encore celui que Maeterlinck avança, lorsqu'il conçut de traduire des poèmes de Heinrich Heine pour Georgette Leblanc. Mais il dut se subordonner à un autre principe, celui de la musicalité, car il s'agissait ici de traduire Heine pour que Georgette Leblanc puisse interpréter les mélodies de ces *Lieder* que Robert Schumann avait mises sur les textes du poète allemand[2]. Quelques documents choisis du Cabinet Maeterlinck, des lettres de Maeterlinck à Georgette de 1897, montrent qu'il termina au moins *Der arme Peter*.

Un regard contrasté sur le texte original (suivant l'exemplaire conservé dans le Cabinet Maeterlinck[3]) et l'exercice de traduction illustre au moins un contre-sens évident, là où le terme univoque de douleur ou tourment (*Weh*) est remplacé par « grand amour » : « J'ai dans le cœur un grand amour / Qui n'est qu'un mauvais songe » est somme toute une interprétation très libre de : *In meiner Brust, da sitzt ein Weh, / Das will die Brust zersprengen*. Une telle « erreur » est à mon sens difficile à concevoir comme une coquille ou négligence. Elle relève plutôt du glissement intentionnel et de l'exercice libre de la *Nachdichtung*, d'autant plus qu'elle s'inscrit dans le cadre d'un schéma de rimes croisées, que Maeterlinck reconstruit/re-crée pour pouvoir respecter sa présence dans l'original :

J'ai dans le cœur un grand amour	In meiner Brust, da sitzt ein Weh,
Qui n'est qu'un mauvais songe	Das will die Brust zersprengen ;
J'ai dans le cœur un grand amour	Und wo ich steh und wo ich geh,
Un amour qui le ronge.	Wills mich von innen drängen[4].

[1] Vignaux, 1997, p. 154.

[2] Cf. Robert O.J. Van Nuffel, « Inventaire des Documents du Cabinet Maeterlinck », dans *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*, 24, 1978, pp. 141-151.

[3] Le Cabinet Maeterlinck est installé depuis 1976 dans le Musée Arnold Vander Haeghen à Gand.

[4] Texte original issu du *Buch der Lieder*. Cité d'après Heinrich Heine, *Werke. Ausgewählt und herausgegeben von Martin Greiner*. T. 1, Köln-Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1962, pp. 36-37.

La lettre de Maeterlinck à Georgette Leblanc du 30 septembre 1897 souligne le souci principal de rythme et de musicalité de son travail: « – la mesure des vers varie en allemand (d'abord p.c.q. certaines syllabes ne se prononcent pas) ; pour que la pièce soit harmonieuse en français il faudrait que le rythme 8 et 6 soit maintenu en français »[1]. Tel est bien le rythme que l'on retrouve aussi exposé dans cet extrait, vu qu'en effet, les terminaisons verbales *-engen /-ängen* des vers 1 et 3 peuvent, à la lecture, être ramenées à une seule syllabe.

Respecter, non seulement le principe d'une versification, mais aussi celui d'un tel schéma rythmique relève de la gageure. Le souci que Georgette Leblanc produise un effet extraordinaire en chantant le *Lied* a guidé Maeterlinck, lorsqu'il reproduit exactement « la mesure des vers allemands », comme il le dit dans sa lettre du 17 octobre 1897, qui accompagne la traduction de la troisième partie du poème. Quand il se targue toutefois d'avoir de surcroît gardé un sens « tout à fait conforme au poème original », parions qu'il mise peu sur les connaissances de l'allemand de son amie[2]. L'image du Peter ressortant de sa tombe (*Der stieg wohl aus dem Grab hervor*) est certes bien rendue par « Il nous revient d'un autre monde ». Et si on peut encore s'accommoder du fait que Maeterlinck fasse prononcer cette parole, non pas par des petites filles (*Mädchen*), mais par des « enfants », on ne peut que constater qu'il modifie complètement la fin du poème :

Il a perdu tout ce qu'il aime	Er hat verloren seinen Schatz
Et nul ne l'a jamais aimé	Drum ist der Grab der beste Platz,
Mes enfants, pleurez sur vous-mêmes ;	Wo er am besten liegen mag,
La mort endormira sa peine…	Und schlafen bis zum Jüngsten Tag.

La traduction s'avère ici un jeu de re-création, dans lequel Maeterlinck soustrait le motif de la tombe, à laquelle aspire Peter, et insiste sur celui des enfants, absent chez Heine, à qui une injonction particulière est formulée. Et si, cette fois, le traducteur ne respecte plus le schéma rimique original, le rythme est préservé par la stricte équivalence de vers octosyllabiques.

Enfin, un dernier exemple d'exercice de traduction a été exposé par Fabrice van de Kerckhove dans son édition des *Carnets de travail*. Vers la fin de l'année 1888, Maeterlinck s'essaya à une traduction du poème *Ulalume* d'Edgar Allan Poe, un auteur qu'il se plaisait à lire à la fois dans l'original et dans la traduction de Stéphane Mallarmé. Là aussi, il conçut cette ébauche dans l'intention de saisir le rythme de l'original, peut-être da-

[1] Van Nuffel, 1978, p. 147.
[2] *Idem*, p. 151.

vantage que ne l'avait fait Mallarmé, suggère van de Kerckhove[1]. Quoi qu'il en soit, ce petit travail de Maeterlinck illustre encore une fois sa grande préoccupation pour la traduction littéraire, comme il l'écrivit dans le manuscrit du *Cahier bleu*, un ensemble de notes éparses, rédigées au tournant des années 1888-1889 : « On est obligé même lorsqu'on sait depuis longtemps la langue étrangère obligé de traduire en celle qui est plus maternelle, car les autres sont toujours comme des vers de couleurs sur un tableau, et la maternelle seule un cristal à travers lequel on voit la beauté purement[2]. »

4. TRADUCTION ET MÉDIATION

Une idée maîtresse de ce *Cahier bleu* concerne en quelque sorte la « régénération » de la langue et de la culture françaises par l'inspiration de modèles étrangers, essentiellement originaires de l'Europe « germanique ». On touche ici à une des lignes directrices de la critique sur Maeterlinck, initiées par Paul Gorceix dès son premier ouvrage sur les *Affinités allemandes* dans l'œuvre de Maeterlinck (1975)[3]. Serrant de près le mythe de « l'âme belge », qui à l'époque du poète avait servi de base à la construction d'un discours identitaire en Belgique, Gorceix n'eut cesse de défendre la thèse de l'originalité de Maeterlinck, au sein du symbolisme français, de par son identité belge, « fusion de romanisme et de germanisme ». Flamand de langue française et de ce fait « émissaire » de la germanité, Maeterlinck aurait ainsi possédé « de l'intérieur » le sens du texte néerlandais ou allemand, ressenti « par une sorte de sympathie spontanée avec le texte ». Le coup de force de la traduction de Novalis aurait ainsi consisté à garder en français « la clarté cristalline, la naïveté et le halo poétique, la douce obscurité, caractéristiques de la prose du romantique allemand »[4].

La critique s'est aujourd'hui éloignée d'une telle vision « essentialiste » des choses, tout en conservant un intérêt pour le Maeterlinck médiateur, qui s'inspira d'une constellation de poètes et penseurs étrangers, qui l'ont accompagné dans son cheminement. On a parlé d'Emerson et de Carlyle, il faudrait encore y ajouter le rôle important de Schopenhauer, comme

[1] Cf. Maeterlinck, *Carnets de travail*, 2002, t. 1, pp. 604-605, également pour une retranscription de cette traduction, citée d'après le manuscrit présent dans l'ancienne collection Carlo De Poortere, Musée des Manuscrits, Bruxelles.
[2] Maurice Maeterlinck, *Le « Cahier bleu »*. Édition critique avec notes, index et bibliographie de Joanne Wieland-Burston. Éditions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977.
[3] Paul Gorceix, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*. Paris, PUF, 1975.
[4] Cf. la postface de Gorceix à Novalis, Fragments, 1992, p. 359-361.

l'ont étudié Christian Berg et Fabrice van de Kerckhove[1]. Des Frères Grimm à E.T.A. Hoffmann, de Poe à Walt Whitman, tous ces exemples nourriront ensuite, comme on l'a dit, sa poétique et son œuvre littéraire. C'est dire si le Maeterlinck médiateur dans l'Europe littéraire de son temps tient résolument du transfert et d'un modèle de réception qui ne relève pas de la reproduction. Pour reprendre une expression empruntée à un Fragment de Novalis, que Maeterlinck n'a pas sélectionné en vain, nous ne sommes pas ici dans le registre de la « traduction grammaticale », mais dans celui de la « traduction adaptée », où il faut que le traducteur « soit le poète du poète, et puisse le laisser parler en même temps selon l'idée de celui-ci et la sienne propre »[2].

CONCLUSION

L'étude des traductions de Maurice Maeterlinck a illustré de manière, à mon sens, exemplaire ce que peut apporter un transfert culturel comme celui-là à l'écriture de l'histoire littéraire et ce en quoi il s'inscrit pleinement dans cette logique historiographique. Suivant les modalités de tels transferts, théorisées par Michel Espagne, il est en effet manifeste que ces processus entraînent en eux-mêmes des phénomènes de « création et de déplacement sémantiques ». En outre, l'exemple de Maeterlinck traducteur démontre bien que, davantage que le souci d'exportation, « c'est la conjoncture du contexte d'accueil qui définit largement ce qui peut être importé ou encore ce qui […] doit être réactivé pour servir dans les débats de l'heure »[3]. Le fait que, dans son historique des traductions de *Macbeth*, Maeterlinck épingle celle de Pierre Letourneur comme « conforme au goût du 18e siècle » et celle de François Victor Hugo comme éminemment romantique, montre qu'il est lui-même conscient du caractère évolutif de cet exercice.

Un tel travail d'appropriation a indéniablement joué un rôle dans les années de « formation » de Maeterlinck à la création littéraire. Les textes d'autrui et ce qu'il en a fait ont contribué à son identité de poète, aussi bien sur le plan des idées que sur celui de l'apprentissage de procédés d'écriture. La constellation d'auteurs étrangers anglophones, germanophones et néerlandophones auxquels il s'est confronté lui a également permis d'apporter une contribution foncièrement originale à la nouvelle esthétique symboliste

[1] Christian Berg, « Schopenhauer et les symbolistes belges », dans Anne Henry édit., *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*. Paris, Méridiens – Klincksieck, 1989, pp. 119-134 ; Fabrice van de Kerckhove, « Les Yeux de Mélisande. Échos de Schopenhauer et d'Emerson dans *Pelléas et Mélisande* », dans *Une Europe en miniature ?* Dossier dirigé par Hans-Joachim Lope et Hubert Roland, *Textyles*, 24, 2004, pp. 23-37.

[2] Novalis, *Fragments*, 1992, p. 191.

[3] Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris, PUF, 1999, pp. 5 et 23.

et à son programme. Dans ce contexte spécifique, Maeterlinck fait office de médiateur culturel et valorise un atout lié à son identité de Francophone des Flandres. Au regard de ses confrères français, il maîtrise non seulement deux grandes langues européennes incontournables pour son époque, mais aussi une langue plus « rare », le néerlandais, qui lui donne accès directement à un patrimoine que les autres ne connaîtraient éventuellement que par médiation. Il élargit ainsi son réseau d'affinités spirituelles et littéraires de façon tout à fait intéressante[1].

Sur le plan de l'exercice de la traduction lui-même, on constatera une tension non résolue entre deux éléments : un besoin de « littérarité » dans la recherche de l'adéquation au texte original, y compris si celle-ci génère un sentiment d'étrangeté à la lecture ; et le principe de pouvoir assumer sans équivoque la traduction comme acte libre d'interprétation et de re-création, en fonction de l'impératif de la poésie dans la littérature et la représentation théâtrale. Dans cet exercice d'équilibriste, on remarquera pour finir le côté « multilatéral » du travail du traducteur, dans la comparaison qu'il fait de différents modèles de traduction déjà existants, soit dans une seule langue, soit dans le contraste entre plusieurs.

TRADUCTIONS PUBLIÉES DE MAURICE MAETERLINCK[2]

– *L'Ornement des noces spirituelles, de Ruysbroeck l'Admirable*. Bruxelles, Paris ; Paul Lacomblez, Nilsson, 1891, XCVII-297 p.
– *L'Ornement des noces spirituelles, de Ruysbroeck l'Admirable*. Bruxelles, Les Éperonniers, 1990, 390 p. Édition préfacée par Jacques Brosse et accompagnée d'une notice bio-bibliographique de Luc Versluys.
– *Annabella ('Tis Pity She's a Whore). Drame en cinq actes de John Ford. Traduit et adapté pour le théâtre de l'Œuvre par Maurice Maeterlinck*. Paris, Ollendorff, 1895, XIX-81 p.
– *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*. Bruxelles, Paris ; Paul Lacomblez, Nilsson, 1895, LVII-249 p.
– *Fragments* précédé de *Les Disciples à Saïs de Novalis*. Traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck. Préface de Paul Gorceix. Paris, José Corti « En lisant en écrivant », 1992, 453 p.

[1] Rainier Grutman a récemment démontré qu'il avait plus que probablement lu le premier classique « anticolonial » de la littérature néerlandaise, le roman *Max Havelaar* (1860) de Multatuli/Eduard Douwes Dekker, dans l'original (Grutman, 2009, p. 48-49).
[2] Je me contente ici de recenser les traductions que Maeterlinck a fait paraître de son vivant et les rééditions commentées dont elles ont fait l'objet, m'inspirant de la bibliographie de référence d'Arnaud Rykner (*Maurice Maeterlinck*, Paris-Roma, Memini, « Bibliographie des Écrivains français », 1998), qui ajoute à toutes ces références de très instructifs commentaires.

– « *Macbeth* par Shakespeare. Traduction nouvelle de Maurice Maeterlinck », dans *L'Illustration théâtrale*, 123, 28 août 1909, 24 p.
– « *Macbeth* par W. Shakespeare. Traduction nouvelle », dans *Vers et prose*, 18, juillet – septembre 1909, pp. 5-40. Version légèrement différente de celle parue en août.
– *La Tragédie de Macbeth*. Paris, Eugène Fasquelle, 1910, XXX-234 p. (Édition beaucoup plus fidèle et rigoureuse que les deux premières ; accompagnée de commentaires de Maeterlinck. Elle sera retenue, mais sans les commentaires, pour l'édition de Shakespeare par H. Fluchère dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (*Œuvres complètes* de William Shakespeare, t. 2, 1959, pp. 711-765). En revanche, cette traduction ne figure plus dans la nouvelle édition de Shakespeare dans « la Pléiade », en cours depuis 2002.)

AUTRES ÉBAUCHES ET PROJETS DE TRADUCTION

– Traduction de cinq poèmes des Préraphaélites Dante Gabriel Rossetti et Algernon Charles Swinburne : *La Demoiselle élue* (*The Blessed Damozel*), *Le Portrait* (*The Portrait*), *Le Berceau d'Eden* (*Eden Bower*), *Sœur Hélène* (*Sister Helene*) de Rossetti ; *Anactoria* de Swinburne. Texte publié, édité et commenté, d'après le manuscrit inédit conservé aux Archives et Musée de la Littérature, par Anne Laure Vignaux, « Maeterlinck traducteur des Préraphaélites », dans *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*, 30, 1997 (*Maeterlinck hors de France*, 1997, pp. 149-185.
– Traduction du poème *Der arme Peter* de Heinrich Heine à l'intention de Georgette Leblanc, afin qu'elle puisse chanter la mélodie que Robert Schumann avait mise sur ce texte. Cf. Robert Van Nuffel, « Inventaire des Documents du Cabinet Maeterlinck », dans *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*, 24, 1978, pp. 141-151.
– Traduction du poème *Ulalume* d'Edgar Allan Poe, retranscrite par Fabrice van de Kerckhove dans son édition de Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2002, t. 1, pp. 604-605.
– *Le Livre des douze béguines* [*Van den XII beghinen*], de Ruysbroeck l'Admirable, traduit du flamand par Maurice Maeterlinck, quatre cahiers d'écolier, 122 p. (ancienne collection Carlo De Poortere, Musée des Manuscrits, Bruxelles).
– *Le Miroir du salut éternel* [*Den spieghel der eeuwiger salicheit*], de Ruysbroeck l'Admirable, traduit du flamand par Maurice Maeterlinck, un cahier d'écolier, 15 p. (ancienne collection Carlo De Poortere, Musée des Manuscrits, Bruxelles).

ÉDITIONS D'ŒUVRES ET DE TEXTES DE MAURICE MAETERLINCK

– Maeterlinck (Maurice), *Le « Cahier bleu »*. Édition critique avec notes, index et bibliographie de Joanne Wieland-Burston. Éditions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977.
– Maeterlinck (Maurice), *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*. Textes réunis et commentés par Stefan Gross. Bruxelles, Labor, 1985.
– Maeterlinck, *Œuvres* I. *Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*. Édition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles, Complexe, 1999.
– Maeterlinck (Maurice), *Carnets de travail (1881-1890)*. Édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 2002, 2 vol.
– Maeterlinck (Maurice), *Petite trilogie de la mort : L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*. Bruxelles, Luc Pire, « Espace Nord », 2009. Avec une postface de Fabrice van de Kerckhove.

LITTÉRATURE CRITIQUE

– Berg (Christian), « Ruusbroec en Maeterlinck », dans *Jan van Ruusbroec 1293-1381. Tentoonstelling 16 november-24 december 1981*, Stad Antwerpen, Stadsbibliotheek, 1981, pp. 27-31.
– Berg (Christian), « Schopenhauer et les symbolistes belges », dans Anne Henry édit., *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*. Paris, Méridiens-Klincksieck, 1989, pp. 119-134.
– Brogniez (Laurence), *Préraphaélisme et symbolisme : peinture littéraire et image poétique*. Paris, Honoré Champion, 2003.
– Carré (Jean-Marie), « Maeterlinck et les littératures étrangères », dans *Revue de littérature comparée*, 3, 1926, pp. 449-501.
– Glorieux (Jean-Paul), *Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme.* Louvain, Presses universitaires de Louvain, « Symbolae », Series A, vol. 11, 1982.
– Gorceix (Paul), *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*. Paris, PUF, 1975 ; nouvelle édition, augmentée d'une postface (Paris, Eurédit, 2005).
– Gorceix (Paul), *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*. Bruxelles, Le Cri /Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 2005.
– Gross (Stefan), *Maurice Maeterlinck oder der symbolische Sadismus des Humors : Studie zum Frühwerk mit angehängten Materialien*. Frankfurt/M., Peter Lang, 1985.

– Grutman (Rainier), « Déjouer la diglossie : Maeterlinck et le “palympseste” flamand », dans *La Littérature française au carrefour des langues et des cultures*, sous la dir. d’Anne-Rosine Delbart (avec la collaboration de Sophie Croiset), *Cahiers de linguistique*, 35/1, 2009 [2010], pp. 35-53.
– Hanse (Joseph), « De Ruysbroeck aux *Serres chaudes* de Maurice Maeterlinck », dans *Bulletin de l’Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, t. 39, n° 2, 1961, pp. 75-126.
– Lutaud (Christian), « *Macbeth* dans l’œuvre de Maeterlinck. Un exemple du fonctionnement de l’imagination créatrice chez Maeterlinck », dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 20/21, 1974/1975, pp. 21-209.
– Pouilliart (Raymond), « Le Traducteur », dans *Maurice Maeterlinck 1862-1962*, sous la dir. de Joseph Hanse et Robert Vivier. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, pp. 431-460.
– Pouilliart (Raymond), « Maurice Maeterlinck, traducteur des *Noces spirituelles* », dans *Les Lettres romanes*, 16, 1962, pp. 207-240.
– Pouilliart (Raymond), « Maeterlinck et Novalis », dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 9, 1963 [1964], pp. 5-17.
– Pouilliart (Raymond), « M. Maeterlinck et la mystique flamande. Notes complémentaires », dans *Dr. L. Reypens-Album. Opstellen aangeboden aan Prof. L. Reypens s.j.* Antwerpen, Ruusbroec-Genootschap, 1964, pp. 281-302.
– Van de Kerckhove (Fabrice), « Les yeux de Mélisande. Échos de Schopenhauer et d’Emerson dans *Pelléas et Mélisande* », dans *Une Europe en miniature ?* Dossier dirigé par Hans-Joachim Lope et Hubert Roland, *Textyles.* 24, 2004, pp. 23-37.

ÁNGELES MUÑOZ

Òn ia CAMPRUBI et Geneviève MICHEL
Barcelone

PORTRAIT D'ÁNGELES MUÑOZ, PASSEUSE DE MÉMOIRE

Le portrait que nous voulons brosser ici est celui d'une femme engagée, qui s'est volontairement arrachée à ses racines espagnoles et que le théâtre a conduite sur les chemins de la mémoire. Celui d'une enquêtrice hors pair qui sait prendre des risques, d'une touche-à-tout qui va au fond des choses, d'une femme passionnée empreinte de rigueur. C'est le portrait d'une traductrice au parcours atypique, mais c'est aussi le portrait d'une amie à laquelle nous voudrions rendre hommage pour son labeur discret et sa générosité. Qu'elle soit aussi remerciée pour sa collaboration, indispensable à ce travail. Il aura suscité entre nous des conversations dont nous ne pouvons que nous réjouir.

LA NAISSANCE INOPINÉE D'UNE TRADUCTRICE BELGE

Ángeles Muñoz a vingt ans lorsqu'elle arrive en Belgique. Antifranquiste comme beaucoup de jeunes de l'époque, elle profite d'un colloque de la Jeunesse étudiante catholique (JEC), à Natoye, en 1968, pour rejoindre la Belgique en stop et goûter ainsi à la liberté. En effet, le poids de la répression franquiste était tel qu'il se traduisait par une sensation d'étouffement dans la vie quotidienne. Une fois sur place, elle trouve la possibilité de rester et se met à apprendre le français. Son intérêt pour le texte et sa musique, ainsi que pour le « réalisme social[1] » se fait déjà sentir dans cet apprentissage, car, outre les cours qu'elle reçoit, elle progresse surtout en écoutant de la chanson française et en lisant des Maigret[2].

Le théâtre l'attire dès son plus jeune âge et elle se met assez vite à fréquenter la troupe du cercle García Lorca de Bruxelles. À l'occasion d'un fes-

[1] Ou la « narration objective » (en opposition à la littérature bourgeoise).
[2] Elle en a gardé le goût du roman policier à la Simenon, qui anoblit les petites gens par l'écriture.

tival de poésie militante au Théâtre Poème, à Bruxelles, elle représente le Lorca en lisant quelques vers du poète andalou. C'est là qu'elle fait la connaissance d'un des régisseurs, qui deviendra son compagnon de vie et avec qui elle aura deux enfants.

Cette rencontre l'introduit dans le milieu théâtral et lui donne l'occasion de réaliser un bref parcours d'actrice : elle travaille une saison durant au Théâtre Poème et participe à *Neruda présent*, un spectacle sur le coup d'État au Chili, qui effectue une longue tournée en France et en Belgique. Mais il n'est pas facile d'être actrice dans un pays francophone, « quand l'accent espagnol s'accroche aux replis de la gorge et du cœur[1] ». Dans un petit pays où le monde du théâtre est un mouchoir de poche, elle reste la « petite Espagnole », la « petite Carmen » ou la « Pasionaria » ; on lui rappelle sans cesse ses origines et les rôles auxquels elle pourrait prétendre sont limités. On lui propose de postuler pour jouer dans *Noces de sang*, de Federico García Lorca, montée par un metteur en scène de renom, mais, devant les réticences des acteurs, elle abandonne le projet.

C'est finalement en traduisant des textes qu'elle jouera : elle vit les textes de théâtre qu'elle traduit, elle les interprète en les traduisant.

Les premiers pas de la traductrice

Après cette courte expérience comme actrice, elle passe par différentes expériences professionnelles avant de travailler comme accessoiriste, assistante aux décors et à la mise en scène, ou organisatrice de tournées et d'événements au sein de plusieurs institutions culturelles belges, comme l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve, le Centre culturel de la Communauté française de Belgique, le Botanique. Elle participe au comité de lecture de Temporalia, association fondée par Pietro Pizzuti pour promouvoir les jeunes auteurs belges. Elle participe ainsi à l'évolution de la scène belge, notamment à l'arrivée du théâtre d'expression corporelle. C'est alors qu'elle se rend compte que c'est avant tout le texte, alors marginalisé, qui l'intéresse réellement. Après les happenings des années 1980, la nécessité se fait sentir d'y revenir ; des envies lui viennent de retourner au répertoire dramatique espagnol et de relever les défis qu'il pose dans le travail sur le plateau. Elle pense au théâtre de Valle-Inclán, de Buero Vallejo et aux auteurs espagnols contemporains, qui développent un langage et des situations qui l'intéressent tout particulièrement ; elle souhaite les acclimater sur la scène francophone.

[1] Sans autre mention, les citations sont tirées d'entretiens avec Ángeles Muñoz réalisés à Ixelles, le 23 novembre 2011, par courriel et par téléphone, entre le 15 décembre 2011 et le 29 février 2012.

L'occasion se présente en 1986, dans le cadre d'Europalia Espagne. *Divinas palabras*, la pièce de Ramón María del Valle-Inclán (1919), est montée à Bruxelles et une tournée est prévue en Belgique. Bien qu'elle ait souvent été jouée en France sous le titre de *Divines paroles*, la version existante ne convainc pas Ángeles Muñoz, qui souhaite mettre en avant les aspects plus charnels et sensuels de la langue. Elle en propose une nouvelle traduction et travaille comme assistante à la mise en scène. Il faut dire que l'univers de Valle-Inclán et le milieu rural espagnol n'ont pas de secrets pour elle, qui provient d'un petit village de Castille. Elle se sent « autorisée » par l'auteur à revoir la traduction de la pièce pour en respecter davantage l'esprit[1], mais aussi pour l'adapter aux conditions dans lesquelles elle doit être jouée. En effet, si le théâtre des années 1920 n'hésitait pas à multiplier les figurants, en 1986, il devient impératif d'en réduire le nombre : elle fond, par exemple, plusieurs personnages estropiés en un seul, qui réunit toutes leurs mutilations.

Elle se rend en Galice et visite les lieux où la pièce aurait pu se dérouler, s'imprégnant des différentes ambiances de la région. Elle accorde beaucoup d'importance aux décors de la pièce, et propose que l'on s'inspire des dessins et des gravures de Goya pour les costumes. Elle s'informe, auprès d'une anthropologue galicienne, des rituels païens encore présents en Galice, notamment à propos de la scène dite « du bouc », qui pose souvent problème. Après avoir compris l'importance de l'eau dans les rituels païens évoqués dans la pièce, elle propose de donner à la scène une tonalité bleue contrastant avec les couleurs dominantes de la pièce – ocre terre, rouge sang, noir église.

[1] Traduire Valle-Inclán relève du défi, en raison du prestige de cet auteur, mais aussi à cause de l'originalité de ses pièces. Valle-Inclán rompt avec les conventions du théâtre traditionnel par son style révolutionnaire, et par son utilisation de personnages populaires et marginaux. Dans un entretien avec José Montero Alonso, il déclare en effet : « J'écris pour la scène, de façon dialoguée, presque toujours. Mais je ne me soucie pas de savoir si les pièces seront ou non représentées par la suite. J'écris de cette façon parce que cela me plaît beaucoup, parce qu'il me semble que c'est la meilleure façon littéraire, la plus sereine et la plus impassible, de mener l'action. » (Dougherty, 1983, pp. 190-191.) Dès 1920, un changement s'amorce dans son style, car il se rend compte que la méthode traditionnelle est inefficace pour exprimer sa conception poétique et pour transmettre sa vision du monde. C'est ainsi qu'il s'inspire de l'expressionnisme pour introduire dans ses pièces de l'ironie et une vision grotesque de l'Espagne à la place des éléments modernistes utilisés dans ses pièces précédentes. On peut y voir une dénonciation de la brutalité et du sous-développement de l'Espagne rurale et provinciale, et des contradictions de la société bourgeoise. Dans *Divinas Palabras*, il nous montre une image déformée de San Clemente, un petit village de Galice, où la violence et la tragédie sont bien présentes.

La pièce est créée au Botanique par la compagnie Aparté, et jouée à Bruxelles, Liège, Namur et Charleroi dans le cadre du festival Europalia. La première traduction d'Ángeles Muñoz n'a jamais été publiée, ce qui n'empêche pas Elvire Brisson de lui demander de traduire *Medea es un buen chico*, une pièce de Luis Riaza qui sera jouée au théâtre de Poche.

C'est ainsi qu'elle s'engage plus avant sur la voie de la traduction inverse, alors qu'elle ne possède ni diplôme ni expérience dans le domaine. Quelle témérité, car il s'agit de traduction littéraire, réalisée non pas vers sa langue maternelle mais vers sa langue d'adoption ! Et pourtant ce tout premier pas lui a plu : c'était une plongée dans un autre monde, une découverte de lieux, d'espaces et de personnages à la fois lointains et proches, qui lui ont donné l'envie de renouveler l'expérience.

La traduction telle que la vit Ángeles est un voyage – au sens propre et au sens figuré – dans un univers nouveau, différent, étranger en somme. Comme elle le dit elle-même, un tel dépaysement lui permet sans doute d'exorciser sa condition d'étrangère en Belgique. Lors de ses autres traductions, elle mettra toujours un soin particulier à découvrir par le menu les « nouveaux mondes » où se déroulent les pièces : le monde de la boxe pour *Bantam*, d'Eduardo Arroyo[1] (1986) ; l'argot des prisons et le monde carcéral pour *Le Sas*, de Michel Azama (L'Avant-Scène théâtrale, 1989 ; *Croisades*, Théâtrales, 1989 et Théâtre du Soleil, 2011) ; et même les points de couture et de tricot pour *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès (Paris, Éditions de Minuit, 1979), trois pièces qu'elle traduit en espagnol et qui sont publiées dans la collection « El Público ». À chaque fois, elle se transporte en terre étrangère avec une immense délectation et développe par cet exercice des talents d'enquêtrice, qu'elle ne manquera pas de mettre à profit dans d'autres circonstances.

Interrogeons-nous à présent sur la façon dont cette intrépide traductrice a poursuivi sa carrière naissante. D'où proviennent les traductions suivantes ? S'agit-il de commandes ou d'initiatives personnelles ? Est-elle attachée à une compagnie, à un théâtre ? Comment sélectionne-t-elle les textes qu'elle traduit et quels sont les critères qui président à ses choix ?

La traductrice et ses textes dramatiques

Ángeles Muñoz ne travaille pas souvent sur commande, la plupart du temps ses traductions proviennent d'une initiative personnelle. Elle passe beaucoup de temps à lire, elle fréquente les festivals pour découvrir de nou-

[1] Né à Madrid en 1937, Arroyo, antifranquiste exilé à Paris, écrit cette pièce en français (publiée chez Plon).

velles écritures, de nouveaux styles, parfois une pièce qui fait écho à une situation qui l'intéresse, bref, elle tient à choisir ses pièces et ses auteurs. Ce n'est qu'après qu'elle les propose à des troupes. Ce qui l'intéresse au départ, c'est surtout le théâtre espagnol, qu'il s'agisse de réalisme social, du théâtre de l'absurde ou de l'*esperpento*[1] de Valle-Inclán. Elle souhaite faire passer quelques-uns de ces textes dans le monde théâtral francophone.

Dans certains cas, nous l'avons vu pour Valle-Inclán, la traduction française existe déjà, mais Ángeles la trouve insatisfaisante. Un exemple quelque peu similaire est celui de *¡Ay, Carmela!*, du Valencien José Sanchis Sinisterra (1987). Enthousiasmée par le texte, elle se met à le traduire, puis cherche à en avoir les droits. D'autres les avaient obtenus avant elle, mais l'auteur n'en préféra pas moins sa version. C'est sans doute qu'elle avait compris l'importance de l'érotisme, de la sensualité, de la scatologie même qui imprègnent le texte et qui ne manquent pas de choquer certains. Cette vulgarité n'est pourtant rien d'autre qu'un élan vital de ces personnages évoluant à la lisière de la mort. C'est bien le côté animal de l'homme qui ressort, face à une animalité encore plus inacceptable, celle de l'ennemi fasciste. Comment dès lors gommer cette intention de l'auteur ? Nous reviendrons sur cette pièce pour en analyser la traduction de façon détaillée.

Dans certains cas, cependant, Ángeles Muñoz répond à une demande de l'auteur. Ainsi, pour *Le Siège de Leningrad*, du même Sanchis Sinisterra (1994), c'est Irène Sadowska, agent parisienne de nombreux auteurs espagnols dont Sanchis Sinisterra, qui lui propose de traduire la pièce, sachant que le théâtre national de la Colline, à Paris, a l'intention de la monter. La traduction française paraît chez Actes Sud en 1997 et la pièce est jouée la même année. Maria Casarès avait été pressentie pour un des deux rôles, mais elle décède entre-temps, et ce sont Emmanuelle Riva et Judith Magre qui créent la pièce. Ángeles défend sa version auprès du metteur en scène, Dominique Poulange, qui veut y introduire des modifications, mais qui finira par respecter la version originale.

Il arrive aussi qu'un metteur en scène lui propose de traduire un texte. Ainsi Pietro Pizzuti lui propose-t-il de traduire *Plou a Barcelona* (*Il pleut à Barcelone*), de Pau Miró (2004), qui remporte un vif succès dans la capitale catalane en 2009. Connaissant Pizzuti depuis longtemps[2], Ángeles Muñoz préfère cependant lui proposer un texte plus proche de ses préoccupations et de son langage. C'est ainsi qu'elle traduit *Après moi, le déluge*, de la Cata-

[1] Le terme *esperpento* désigne le genre littéraire créé par Ramón del Valle-Inclán, qui déforme systématiquement la réalité en insistant sur ses traits absurdes et grotesques.
[2] Depuis l'expérience de Temporalia, dont il était le fondateur.

lane Lluïsa Cunillé (2007), qui est créé en 2010 par l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve.

Dans le cas du *Retable d'Eldorado*, de José Sanchis Sinisterra (1985), c'est la maison Antoine Vitez qui fait appel à elle. Le texte est écrit dans un style faussement archaïque inspiré de Cervantès, certaines parties sont en vers et la Maison a du mal à trouver un traducteur pour relever ce défi. Ángeles s'y attelle. Gardant à l'esprit son fil conducteur – une pièce est traduite pour être dite –, elle parvient avec bonheur à faire rimer les vers et et à restituer à la version française le parfum archaïque de la version originale. La pièce est créée au théâtre de l'Épée de bois, à la Cartoucherie de Vincennes, en mars 1996, dans une adaptation pour la scène d'Antonio Díaz Florián.

La traductrice et ses langues

Selon une idée assez généralement répandue, toute personne bilingue serait capable de traduire. Cette croyance ne tient cependant pas compte des différentes façons d'exprimer les idées et les visions du monde véhiculées par ces langues et ces cultures. Ángeles Muñoz a baigné dans la culture espagnole et dans la culture belge, sans parler de celle du monde théâtral. Elle apprécie et maîtrise l'espagnol et le français, ainsi que la vision du monde transmises par ces langues ; l'envie lui est venue de construire des ponts entre ces deux langues et ces deux cultures. Ce seront surtout des ponts de traduction : elle traduit vers sa langue maternelle, certes, mais aussi et d'abord vers sa langue « d'adoption », comme elle l'appelle, quoi qu'en pensent les puristes.

Ce qui nous intéresse ici, c'est la méthode qu'elle utilise pour se confronter aux textes sur lesquels porte son choix, et comment elle en aborde les difficultés, tout en sachant que, dans la « science de la traduction », il n'existe aucun manuel considéré comme clos ou définitif et que, pour elle, tout a débuté sur une passion. Ses explications et les résultats de ses traductions incitent à penser que son savoir-faire procède d'une intuition presque naturelle, doublée d'une grande créativité et vertébrée par une fidélité maximale envers l'original. À ces qualités s'ajoutent le bagage de nombreuses heures de lecture, ainsi qu'une intime connaissance de son environnement professionnel, le théâtre.

Pour Ángeles Muñoz, traduire du théâtre se révèle plus facile que de traduire d'autres genres littéraires, même lorsque la pièce est en vers. Pour elle, la musique, le rythme de l'écriture et la dynamique qu'imposent les dialogues prévalent sur le reste. Sa méthode est « empirique » et même « sensible », dans le sens où elle se laisse emporter par la beauté des dialogues et

par la musicalité des mots. Elle considère par ailleurs que l'écriture théâtrale doit contenir un maximum de mystère, de contradictions, de dialectique. Les mots doivent être chargés de « possibles » pour permettre un développement dramatique maximum.

Si, selon l'adage *traduttore traditore*, la traduction peut parfois appauvrir le texte original, il n'en demeure pas moins qu'elle peut aussi l'enrichir en l'ouvrant à d'autres possibles, sans pour autant s'éloigner du texte source. La fidélité prime chez notre traductrice, qui préfère de loin respecter le texte original et sa mécanique théâtrale que de « jouer à l'écrivaine ». Elle est cependant bien consciente du fait que sa vie professionnelle et sa vie personnelle sont indissociablement liées à son travail de traductrice : « J'écris avec tout ce que je suis, tout ce que je sais et tout ce dont je rêve. »

Selon Ángeles, quand un texte de théâtre est bien écrit, quand son mécanisme d'horlogerie est bien conçu, il est facile à traduire. Le choix des mots s'impose sans hésitation, comme une évidence. Un texte plus superficiel, moins précis, sera dès lors plus difficile à traduire. La traductrice nous donne l'exemple des pièces de Lluïsa Cunillé, qu'elle a lues en catalan malgré sa connaissance superficielle de cette langue, pour mieux en saisir l'économie des mots. L'auteure catalane possède en effet un sens aigu de l'épure, rien n'est en trop dans ses textes[1], alors que d'autres réclament un élagage – ce qui ne les empêche d'ailleurs pas de bien fonctionner.

Au théâtre, le texte doit être mis en bouche, ce qui détermine l'action et caractérise les personnages ; les acteurs doivent interpréter – et non lire – le contenu. C'est le fait que les pièces de théâtre doivent être dites qui fait la différence entre la traduction théâtrale et les autres traductions littéraires. C'est ainsi que, pour Ángeles, la traduction change parfois après les premières lectures, comme ce fut le cas – bien que pour quelques mots seulement – pour *Après moi, le déluge* (Cunillé, 2007). En effet, tout en étant fidèle à l'idée du texte-source, le mot choisi doit aussi permettre le jeu dramatique.

Si le texte sur papier sert de base à la pièce, il doit ensuite « entrer en scène ». Après la traduction, le travail se poursuit avec les acteurs, selon le style du metteur en scène, et n'est définitif qu'après plusieurs lectures de mise en bouche et au terme de nombreuses répétitions. Et même à ce stade, il arrive aux acteurs d'improviser, consciemment ou inconsciemment. D'une

[1] Lluïsa Cunillé pense ses textes d'une façon si subtile et si dense à la fois que certains les considèrent comme plus aptes à être lus qu'à être joués. Selon Sharon G. Geldman, « les pièces de Cunillé sont la limite entre ce qui est jouable et ce qui est impossible à jouer » (http://www.teatrelliure.com/cas/programa/temp1011/37carta1.htm).

certaine manière, la traduction est l'interprétation d'un texte, et cette interprétation ne prend forme que lorsque la pièce est jouée.

On le constate dans chacune de ses versions, Ángeles Muñoz traduit le théâtre avec un réel bonheur, et dans une langue dont on peut apprécier la fluidité. Il faut cependant mettre un bémol à cette heureuse facilité lorsque l'on examine les textes en prose : quand le rythme et la musicalité des dialogues disparaissent, la fluidité de la traduction s'en ressent. Elle se laisse porter par son intuition du jeu, mais quand le jeu n'est plus de mise, la langue maternelle reprend son poids face à la langue d'adoption. C'est ainsi que, malgré toute la rigueur de l'écrivaine, des calques se glissent parfois dans les didascalies, alors qu'ils sont absents dans les dialogues, ou même dans certains passages des ouvrages de la collection « Passe-Mémoire », dont nous reparlerons plus loin.

La traductrice, ses domaines et ses sujets

Que son choix soit libre ou personnel ou qu'il s'agisse de commandes, les œuvres traduites par Ángeles Muñoz peuvent se regrouper en plusieurs grands thèmes. Les thèmes sociaux d'abord, auxquels elle est sensible depuis l'enfance. Écoutons-la évoquer son adolescence :

> L'intérêt pour ce genre de sujet apparaît très tôt chez moi, dès l'adolescence. Le franquisme constituait alors notre terrible réalité quotidienne. Bénéficiant d'une bourse, j'étudiais dans un collège jésuite, San Estanislao de Kostka, et je vivais dans un milieu très humble, à Vallecas, un quartier pauvre de Madrid habité par des émigrés du monde rural.

En 1986, lorsque sa version de *Divinas Palabras* de Valle-Inclán (1919) est montée, elle organise des débats où elle aborde déjà des sujets comme l'abus de pouvoir, le pouvoir de l'église, la manipulation des masses crédules. Par la suite, lorsqu'elle traduit des textes d'autres auteurs, son choix porte toujours sur des sujets similaires. Toutes les œuvres qui retiennent son attention contiennent un message social et politique fort.

Sa façon d'intervenir dans l'actualité reste cependant modeste, comme l'est le travail du traducteur : par un travail invisible, non médiatisé, elle cherche à dénoncer les injustices et les inégalités, la violence et les abus de pouvoir. On peut le voir, entre autres, dans *Debout les morts* (*Que los muertos se pongan de pie*), de Layla Nabulsi (Paris, L'Harmattan, « Écritures arabes[1] », 1994), qui met en scène un roi dévoré d'ambition ; dans *Liste noire*, de Yolanda Pallín (1999), qui présente cinq histoires sur la violence produite par l'exclusion sociale ; dans *Passages*, d'Hugo Salcedo (1988), qui met en

[1] De père palestinien, Layla Nabulsi est considérée comme auteure tantôt belge, tantôt arabe.

scène un fait divers tragique concernant des Mexicains partis tenter leur chance aux États-Unis ; dans *Description d'un paysage*, de Josep Maria Benet i Jornet (1978), une fable orientalisante sur les rapports de pouvoir, la trahison, la vengeance et la lâcheté ; dans *Le Retable d'Eldorado*, de José Sanchis Sinisterra (1985), sur la colonisation espagnole et l'Inquisition ; dans *À la dérive*, de Ramón Griffero (1996), sur la situation du Chili après la dictature. L'énumération pourrait s'allonger encore et sans doute même s'étendre à l'ensemble des pièces traduites par Ángeles Muñoz.

Outre son parti pris politique et social, d'autres grands axes nervurent de façon complémentaire l'œuvre de transmission d'Ángeles. La femme, par exemple, occupe une place importante dans ses choix de traduction. Elle a en effet traduit pas mal d'œuvres de femmes (Lluïsa Cunillé, Griselda Gambaro, Yolanda Pallín, Cristina Álvarez, mais aussi Michèle Fabien, Anita Van Belle ou Layla Nabulsi), ainsi que des œuvres où les femmes occupent le premier plan : *Description d'un paysage*, *Le Siège de Leningrad* (Sanchis Sinisterra, 1994), *Nina* (Fernández, 2003) ou *Jocaste* (Fabien, Bruxelles, Didascalies, 1981), ainsi qu'*¡Ay, Carmela!*, comme nous allons le voir. Dans la collection « Passe-Mémoire », qu'elle dirige chez Aden, les souvenirs rédigés sous forme de roman de Juana Doña parlent longuement de la lutte et des souffrances des femmes pendant la guerre civile et pendant les longues années de répression où le dictateur est resté au pouvoir.

Dès ses premières traductions, une piste traverse constamment les choix littéraires d'Ángeles Muñoz, c'est le travail sur la mémoire, la mémoire des erreurs et des crimes du passé, mais surtout la mémoire des luttes du passé qui expliquent notre présent. Dans *À la dérive*, que nous venons de mentionner, le souvenir plus ou moins masqué des crimes de la dictature pointe sous les difficultés du présent au Chili ; dans *Description d'un paysage*, la mémoire d'un coup d'État et des débuts d'une dictature sanglante entraîne des conséquences tragiques et surprenantes dans le présent ; *Nina* revient sur les lieux et les amours de son passé ; dans *Le Siège de Leningrad*, deux actrices vivent du souvenir de leur passé militant et de leur homme décédé dans un théâtre tombant en ruines et promis à la destruction, où elles tentent de retrouver le texte d'une pièce de théâtre importante et mystérieuse ; dans *Le Retable d'Eldorado*, c'est la colonisation espagnole qui est théâtralement remémorée par un vieux conquistador repenti et lui-même conquis par le Nouveau Monde.

En tant qu'Espagnole née sous la dictature, le travail de mémoire qui l'intéresse le plus depuis quelques années, c'est la dénonciation du franquisme et de ses crimes, d'une part, et le souvenir de toutes les luttes qui se

sont organisées contre le régime du *caudillo*, d'autre part. Laissons-lui la parole, afin de mieux comprendre ses motivations :

> Pour nous qui vivons à l'étranger, le franquisme, la violence de la dictature restent des sujets très présents. Parce que, d'une certaine manière, nous avons été expulsés de notre environnement social et humain – même si, dans mon cas, il s'agit d'un exil volontaire.
>
> Ma vie a été liée au théâtre belge, mon parcours personnel s'est déroulé dans le monde du théâtre : je me suis mariée avec un régisseur belge et j'ai vécu dans ce milieu. Et pourtant, on ne perd jamais le contact avec l'exil politique, qui, en Belgique, a été très actif. Lorsque l'Espagne entre dans la « transition », ici elle n'a pas réellement lieu. Nous refusons d'accepter la transaction politique, l'hymne royal (qui est franquiste[1]) et le drapeau. Il est évident, que, de loin et sans être immergé dans la société espagnole, on ne comprend pas le prix à payer pour le retour à la normale et pour la paix sociale…

Cette conscience antifranquiste reste vive chez elle, et ne cesse de s'affiner. Ce n'est cependant qu'à partir de sa traduction d'*¡Ay, Carmela!*, la pièce de Sanchis Sinisterra (1989), qu'elle va entreprendre un travail systématique sur la mémoire. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons choisi d'analyser la traduction de cette pièce, les autres raisons étant d'ordre traductologique, comme on pourra le constater dans les lignes qui suivent.

QUAND LA TRADUCTION (THÉÂTRALE) EST PASSION

Ainsi Ángeles Muñoz a-t-elle réussi à se faire une place dans le monde de la traduction en assumant le désir de traduire certains textes avec ses propres moyens. Elle a su compenser le risque de traduire vers le français en exploitant toutes ses capacités, et l'avantage d'être espagnole d'origine et d'être immergée dans le milieu théâtral. Poussée par une passion personnelle qui porte aussi bien sur le jeu que sur les textes, elle s'est engagée dans cette activité qui a déjà notablement enrichi la culture hispanique et la culture belge, mais également le monde dramatique. On ne peut qu'applaudir son courage et son amour pour maintenir vivantes « ses » langues et « ses » cultures.

De plus, au-delà des exigences qu'implique toute bonne traduction, il ne faut pas oublier le statut particulier du théâtre dans les genres littéraires. À la différence de la poésie ou du roman, dans le théâtre il faut tenir compte non seulement de l'écrivain, mais aussi des personnages et des rapports exis-

[1] L'hymne national espagnol, appelé aussi *Marche royale*, est une marche militaire qui n'est pas à proprement parler franquiste, puisqu'elle a été adoptée comme hymne national depuis la fin du XVIIIe siècle, excepté pendant la République (1931-1939). Il fut cependant rétabli par Franco dès 1937 et conservé, avec quelques aménagements, après la mort du dictateur (http://www.himnoespaña.es/).

tant entre eux et les spectateurs, ainsi que des metteurs en scène, des dramaturges, des régisseurs, des compagnies de théâtre, et des contraintes du temps et de l'espace… Sans oublier l'essence même du genre théâtral, qui constitue sa différence principale avec les autres genres littéraires : un texte destiné à être dit et mis en scène.

Le dialogue doit reproduire la façon dont les personnages parlent, en fonction de leurs origines, de leur formation et de leur caractère, sans que cela semble artificiel ou faux. Dès lors qu'il est bidirectionnel, il doit comporter des interpellations, des interruptions, des émotions exprimées par des gestes, des expressions corporelles, des différences d'intonation dans la voix… Nous verrons par la suite, à travers des exemples, que les fonctions linguistiques doivent notamment se focaliser sur la caractérisation des personnages, et sur la fonction cognitive et expressive.

En fait, du texte à la représentation, il y a un processus long et complexe qui implique des facteurs autres que les seuls facteurs littéraires. Cette affirmation, qui semble logique, n'a été soulignée que récemment, car, jusqu'il y a peu, les études sur la traduction théâtrale se limitaient souvent à l'aspect littéraire. Bien que « chaque demande de traduction soit un univers à part entière », les traductions théâtrales font en sorte que « *chaque mise en scène* soit un univers ».

Aussi cette infinité des détails ajoutée à la limitation de l'espace et du temps ne nous permettra-t-elle pas de procéder à une étude exhaustive de tous les auteurs abordés par notre traductrice. C'est la façon dont Ángeles a introduit la traduction dans sa vie personnelle qui nous intéresse surtout.

C'est ainsi que nous avons décidé de nous focaliser sur une seule des pièces de théâtre qu'elle a traduites. Les raisons de notre choix, bien que subjectives, ne sont pas dues au hasard, car ce texte, dans sa richesse, est un bon exemple des défis qui se cachent derrière le rideau et il nous servira à établir le lien avec l'autre grande passion d'Ángeles, la mémoire du passé récent de l'Espagne. En effet, *¡Ay Carmela!* (Sanchis Sinisterra, 1987) a été l'élément déclencheur de son intérêt pour le sujet. Ángeles y voit un binôme indissociable : « La langue m'a conduite de manière naturelle à la mémoire, sans la langue il n'y aurait pas de mémoire […]. »

Lors de la rédaction de cet article, le théâtre *Almeria*, à Barcelone, a repris la pièce. Il nous fallait donc saisir cette opportunité, car, selon Manuel Aznar Soler, « c'est au spectateur d'interpréter, de découvrir et de juger le théâtre de Sinisterra » (Sanchis Sinisterra, 2002, p. 21).

Même si, comme nous l'avons annoncé plus haut, cet article vise avant tout à étudier plus en profondeur les objectifs et le savoir-faire d'Ángeles Muñoz, il n'en demeure pas moins qu'une analyse de traduction ne peut faire l'économie des éléments extralinguistiques propres à la pièce étudiée.

Dramaturge, metteur en scène, fondateur du *Teatro Fronterizo*[1] et professeur à l'Université de Barcelone (UB), ainsi qu'à l'*Institut del Teatre*, le Valencien Sanchis Sinisterra (1940) est l'auteur d'*¡Ay, Carmela!* Son style se caractérise par la présence constante de l'humour – même dans les pièces tragiques –, par les références métathéâtrales et par l'innovation dans les mécanismes perceptifs chez les spectateurs. Son langage est riche, et ses pièces comportent toujours une dimension historique et une dénonciation de l'abus de pouvoir.

La pièce est présentée pour la première fois en 1987 au théâtre Principal à Saragosse. Bien qu'à cette époque la dictature ait déjà pris fin, son empreinte est toujours présente de façon sous-jacente dans la société espagnole. Des changements sociopolitiques se déroulent à une grande vitesse. Depuis la mort du dictateur Francisco Franco (20 novembre 1975) et jusqu'en 1987, l'Espagne évolue vers une démocratie régie par la Constitution (1978) et une monarchie parlementaire (1975) ; elle entre dans l'Union européenne (1986) et, à la suite d'un referendum très polémique, elle devient membre permanent de l'OTAN. C'est une époque d'espoir, mais aussi de lutte et de contestation.

Dans l'histoire du théâtre espagnol, Lope de Vega a révolutionné la structure externe des pièces. C'est lui qui les organise en trois actes, dont le premier présente les acteurs, le deuxième la situation et le dernier le dénouement. Bien que notre pièce comporte trois actes, comme l'énonce le titre complet, *¡Ay, Carmela! elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*, ils ne sont pas déterminés par une théorie, ni établis selon un ordre chronologique. Dans un théâtre vide tout est possible. Ainsi, le réel et l'imaginaire se mêlent, le vulgaire côtoie le sublime, les temps et les espaces se confondent… Il y aura toujours deux frontières que le spectateur devra franchir : entre les références réelles et les références littéraires, entre le temps présent et celui de la veille, entre les acteurs qui jouent les deux personnages

[1] Créé en 1977 avec Magüi Mira, Victor Martínez et Fernando Sarrais ; c'est un ensemble d'auteurs, de metteurs en scène et d'acteurs qui mènent des recherches sur l'expérimentation théâtrale.

et les acteurs qui jouent à être acteurs, entre le public de leur pièce et le vrai public qui assiste à la pièce…

En effet, dans le premier acte, on prend contact avec les personnages qui, en temps réel, nous évoquent des actions de « l'autre jour » convoquées par l'arrivée de Carmela, qui déclenche le phénomène de remémoration. Le deuxième acte mélange aussi le présent et le passé, encore sous la figure de Carmela. Et bien que toute la pièce se passe sur un plateau qui est d'abord vide, puis habité par des événements passés, dans cet acte, les personnages se dédoublent et jouent explicitement un rôle d'acteurs. L'épilogue est né de la volonté expérimentale de l'auteur. Il continue à dénoncer et à revendiquer, à travers la métaphore de Carmela, une morte qui ne veut pas être oubliée, mais il ajoute un contrepoint tragique à la farce comique. Elle revient dans la vie de Paulino pour qu'il ne commette pas l'erreur de l'oublier, et sur la scène pour que les spectateurs n'oublient pas les atrocités des guerres. C'est sans doute là que le public peut trouver le message de la pièce, celui qui a incité notre traductrice à poursuivre sa recherche : il faut lutter pour la mémoire historique, car, selon Sinisterra, « c'est la seule patrie chaleureuse et fertile de la rage et de l'idée » (*idem*, p. 99).

Les personnages de Carmela et de Paulino sont des artistes de variétés des plus humbles, qui, ayant traversé les lignes ennemies sans le vouloir, doivent jouer pour les fascistes. Ceux-ci viennent d'occuper la commune de Belchite, dans la province de Saragosse. Pour célébrer la victoire, ils assistent au spectacle en présence de Franco, le *caudillo* en personne, et ils y entraînent de force les membres des Brigades internationales qui ont été capturés et condamnés. À la dernière minute, Carmela refuse de jouer son rôle jusqu'au bout, car elle doit se moquer du drapeau républicain et elle considère ce geste comme humiliant pour les brigadistes, qui seront fusillés après le spectacle. Cet acte courageux lui coûte la vie. La magie de la pièce s'accroît grâce à cette représentation du théâtre dans le théâtre, comme nous l'avons expliqué ci-dessus. Selon le dramaturge, « c'est une pièce *sur le théâtre*[1] pendant la guerre civile » (*idem*, p. 61). C'est cette dimension atypique, avec ses dualités et ses marques culturelles, ce mélange de drame et d'humour, cette « nudité scénique » qui font de la traduction un véritable défi, dont il est intéressant d'analyser le résultat. Mais on peut déjà imaginer la méthode utilisée lorsqu'Ángeles nous dévoile que « justement, *Ay, Carmela* est une pièce traduite presque d'instinct. Grâce à la thématique, aux personnages, Carmela et Paulino, avec lesquels je pouvais m'identifier, à la situation, aux dialogues… »

[1] C'est nous qui soulignons.

Selon E. A. Nida (1986), les quatre critères indispensables à une traduction sont : 1) qu'elle ait du sens, 2) qu'elle soit fidèle au texte original (TO), 3) que l'expression soit fluide et naturelle et 4) qu'elle produise un effet similaire à celui du TO. Une fois confronté à la demande de traduction, le traducteur doit se décider entre une traduction *text-oriented* (fidèle au TO) ou bien *goal oriented* (fidèle plutôt à la fonction du TO). Le cas que nous étudions ici est délicat, car il faut trouver une « équivalence dynamique » (basée sur le texte d'arrivée) pour que la langue d'arrivée paraisse naturelle, tout en préservant des éléments du TO indiquant aux spectateurs que la pièce se déroule en Espagne. De toute façon, Ángeles évite au maximum les emprunts qui partent à « la recherche de l'exotisme », car, selon elle, « en général, une pièce parle de personnages et de situations particulières, mais elle est aussi une réflexion sur les hommes et la société ». Les emprunts sont utilisés consciemment par les traducteurs afin de laisser des traces d'une langue spécifique, mais, selon Ángeles, vouloir avant tout souligner les traces d'origine d'un texte revient à le clouer à une langue et à une culture. C'est pour cela « que la pièce doit s'inscrire dans la langue vers laquelle on traduit » pour que le public puisse comprendre son aspect plus « universel » et, dans *¡Ay, Carmela!*, le contexte est de toute façon suffisamment présent.

Ainsi les références culturelles, cachées dans les éléments imaginaires, sont-elles des symboles qui révèlent la vérité de la dénonciation historique que Sinisterra veut faire passer.

Le titre lui-même, *¡Ay, Carmela!*, est une référence à la chanson populaire républicaine, qui fait allusion à la bataille de l'Èbre. Le lieu choisi, Belchite, est encore aujourd'hui le symbole d'une bataille acharnée, et probablement le signe de la défaite définitive des républicains[1]. Des endroits géographiques réels sont évoqués et, Sinisterra n'oubliant pas le rôle du théâtre, des théâtres célèbres sont mentionnés.

La lecture du chapitre « *Funcionalismo y lealtad : algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos* » (Nord, 1990, pp. 153-162) vient à point pour préciser la traduction du titre, essentiel dans cette pièce. Il est constitué d'un titre intermédiaire, qui n'est qu'une description implicite du genre littéraire (« *Elegía de una guerra civil* […] » → « Élégie d'une guerre

[1] Le village fut pris et repris à de multiples reprises par les nationalistes et par les républicains. Lors des combats de la bataille de Belchite, en août et septembre 1937, le village fut complètement détruit. Après la guerre, plutôt que de le faire reconstruire, Francisco Franco préféra le laisser en l'état comme signe de son pouvoir guerrier sur l'ennemi. Il fit construire par les prisonniers républicains un nouveau village à proximité de l'ancien. Encore aujourd'hui, il est possible de parcourir ce Belchite fantôme que l'UNESCO a refusé de reconnaître en tant que patrimoine mondial.

civile […] »), et d'un titre principal, avec un nom propre aux connotations populaires, dont la fonction est de guider le lecteur vers la compréhension, en principe plus transparente pour les lecteurs espagnols que pour les francophones. Ici, le choix de la traduction dépend avant tout de l'intention de l'auteur (« selon l'obligation de loyauté en vigueur ») (*idem*, p. 156), mais il faut ensuite décider si l'on veut que les lecteurs se sentent en accord avec le monde textuel ou si l'on veut maintenir un certain exotisme.

Dans la pièce, les éléments intertextuels abondent, ainsi que les renvois à des personnalités espagnoles telles que les poètes Federico García Lorca, Federico de Urrutia ou César Vallejo, et à leurs poèmes. Dans tous les cas, Ángeles les a traduits selon la version proposée par Sinisterra. Cependant, le titre du *Romancero gitano* n'est pas traduit, bien qu'il existe en français (*Romancero gitan*), car Carmela, femme peu cultivée, se trompe et dit « *Romancero flamenco* ». Ici, l'emprunt est nécessaire pour éviter une disharmonie entre le mot traduisible « romancier » et le mot « *flamenco* », qui n'a pas d'équivalent en français. En même temps, ce choix de traduction souligne l'erreur de Carmela. L'autre emprunt, le mot « *duende* », recherche le mystère que comporte ce mot pour différents artistes (selon Goethe, « pouvoir mystérieux que tous sentent et qu'aucun poète n'explique »[1]), et l'intertextualité avec Lorca, qui analysa la « théorie et le jeu du *duende* » lors d'une conférence en 1933. Dans ce cas, comme dans d'autres analysés par la suite, c'est Sinisterra lui-même qui ajoute des notes explicatives, car il est conscient que le contexte de la guerre d'Espagne est encore méconnu. Bien que les notes explicatives soient une solution possible aux difficultés de la traduction d'un texte littéraire, elles sont plus rares dans la traduction théâtrale en raison de l'évidence de la mise en scène et, lorsqu'elles sont présentes, elles portent souvent sur le contexte de l'action et non pas sur des questions linguistiques. Dans le savoir-faire d'Ángeles, « en traduisant le personnage comme un tout et non tirade par tirade, les connotations, suggestions et allusions peuvent s'arranger rien qu'avec les recours de la langue de réception, sans devoir paraphraser. Dans la traduction théâtrale, c'est la scène, la situation théâtrale et la relation entre les personnages qui les résolvent de manière naturelle ».

Par contre, les chansons typiques du « théâtre de variétés » de l'époque, telles que le *paso doble* (*Mi Jaca*, *Suspiros de España*), l'opérette (*El Manojo de rosas*) ou la *zarzuela*, sont conservées en espagnol (sauf la partie

[1] Extrait d'un article du journal *El País*, présentant une interview de Rafael Amargo à l'occasion d'un spectacle en l'honneur de Federico García Lorca (http://www.elpais.com /articulo/revista/agosto/busca/duende/Lorca/elpepirdv/20090819elpepirdv_10/Tes).

dialoguée de cette dernière) « selon les préférences de l'auteur », comme Ángeles l'explique dans une note.

Les renvois à des symboles, comme les fourmis ou la cuiller, sont des métaphores empruntées l'une à Lorca, l'autre à César Vallejo. Les spectateurs familiarisés avec la poésie le comprendront, sinon ils pourront recourir à la note explicative, qui existe aussi dans la version espagnole. On pourrait poursuivre cette liste de renvois et de références culturelles et historiques, qui vont du salut militaire fasciste aux faits et dates historiques.

Pour conclure cette analyse, il reste à examiner les variations linguistiques, géographiques et sociales qui caractérisent les personnages. Les dialogues sont à cheval entre la vulgarité et la naturalité, mais tendent aussi vers le tragique. Ce fait octroie aux personnages passion, humanité, émotion et innocence. Parfois ces carences culturelles provoquent des malentendus ou des lapsus, qui sont humoristiques pour le spectateur mais dramatiques dans un tel contexte.

En voici quelques exemples traduits selon différents processus. « *Estoy hecha una facha* » (p. 80) veut dire « je suis très mal habillée », mais joue avec le mot « *facha* », un terme argotique pour « fasciste ». L'impossibilité de trouver le même jeu de mots au même endroit du TO mène parfois Ángeles à introduire des « compensations » :

> Quand je traduis, je me mets dans la peau des personnages, je les intériorise et je les fais parler dans cette autre langue, le français. À partir de là, sachant que l'auteur utilise des jeux de mots dans les dialogues, je vais faire en sorte que les personnages puissent en faire là où le français le permet, et ce n'est pas forcément au même endroit que dans l'original. Un personnage est un tout et pas une somme de répliques.

Dans ce cas, elle a opté pour une compensation qui respecte la dualité entre la référence fasciste (« chemises noires » de Mussolini) et le fait d'être « très mal habillée » : « […] il ne manquait plus que la chemise noire pour avoir l'air d'un épouvantail... ! »

Par contre, les jeux de mots « les rouges » (p. 28), qui dans un tel contexte désigne les républicains ou simplement la couleur rouge, ou « armée nazi-onale » (p. 63) sont suffisamment transparents pour pouvoir être traduits tels quels. Il y en a d'autres qui caractérisent les personnages : « […] *su teniente, lo que estoy es furiosa, ea!* […] », où Carmela vouvoie le lieutenant pour montrer son respect, sans se laisser faire pour autant. À la différence de Paulino, plus soigneux et plus prudent dans le choix de ses mots, elle utilise souvent des interjections. Ces « mots jetés entre » les autres éléments du discours mettent l'accent sur la vivacité de la langue parlée. Ils permettent au sujet parlant d'exprimer une émotion spontanée, de maîtriser le dialogue et

de colorer le discours direct. De ce fait, les lecteurs peuvent découvrir la personnalité des personnages. Carmela est un personnage populaire, d'origine modeste, une femme sensuelle et courageuse, qui n'a pas sa langue en poche. La version française est résolue par une « modulation », processus de traduction qui démontre la capacité du traducteur de s'éloigner de la forme du TO tout en gardant le sens. Autrement dit la traduction réussit à créer le même recours interprétatif sans la nécessité d'utiliser une interjection. La colère spontanée de Carmela est soulignée en insistant sur le mot « furieuse » et en ajoutant le « voilà » résolutif (« Je ne suis pas énervée, mon lieutenant, je suis f-u-r-i-e-u-s-e, voilà. »).

Spontanée, naturelle et désinvolte, Carmela parle sans arrêt. Paulino est plus réaliste, plus conscient et plus obséquieux avec son public, bien que ce soit un peu par instinct de survie. Tous deux ont des connaissances culturelles très vagues : Paulino a du mal à citer des artistes italiens, il méprise le cadeau que Pedro Rojas offre à Carmela et aucun des deux ne comprend les vers de Lorca, parmi d'autres exemples que l'on pourrait citer. En ce qui concerne la traduction, cet exemple nous intéresse : Paulino essaie de parler italien, mais le résultat est plutôt un espagnol teinté de réminiscences italiennes : « *voce cascata* », « *il rossi* », etc. La version traduite a conservé le style en italianisant des mots français : « *sommi presti* », « *voce cassata* », « *à poili* », etc.

LE TRAVAIL SUR LA MÉMOIRE

¡Ay, Carmela! constitue, on le voit, une pièce centrale dans le parcours d'Ángeles Muñoz. Elle est aussi très importante en ce qui concerne la mémoire, en ce sens qu'elle a trait à la guerre d'Espagne (1936-1939) et à la terreur franquiste. Ángeles nous parle de son rapport avec cette période de l'histoire de son pays, en soulignant bien le rôle déclencheur que la pièce a joué pour elle :

> À partir de 2000, à l'époque où je traduis *¡Ay, Carmela!* et où la pièce est montée, j'organise une exposition à ce sujet. Et je découvre qu'il y a un grand intérêt pour le franquisme et que l'on ignore encore beaucoup de choses, surtout en ce qui concerne l'exil espagnol… J'entre alors en contact avec *los niños de la guerra* (les enfants de la guerre)[1] et je monte un projet d'histoire orale de l'exil espagnol en Belgique. J'organise des débats et j'élabore, avec les éditions Aden, le projet d'une collection de textes sur la guerre et le franquisme : « Passe-Mémoire ».

[1] Il s'agit des enfants de républicains qui ont été accueillis en Belgique pendant la guerre d'Espagne. Certains d'entre eux ont gardé des liens avec leur famille d'accueil et avec la Belgique, comme c'est le cas de Clotilde Vega, enfant de la guerre accueillie par le libraire et journaliste Mathieu Corman, à Ostende.

> De nombreux essais consacrés à différents aspects du franquisme sont alors publiés et je recherche pour ma part tout ce qui a été publié au cours des décennies précédentes. La langue m'a tout naturellement conduite à la mémoire… Sans la langue pour se souvenir, il n'y aurait pas de mémoire. C'est ainsi je me suis rapprochée de la littérature de témoignage.

Dans l'édition espagnole d'*¡Ay, Carmela!*, l'auteur a cru bon d'ajouter un certain nombre de précisions historiques en note. Si ces notes sont nécessaires au lecteur espagnol, que dire du lecteur francophone ? Il connaît l'existence du franquisme, mais n'est guère au fait des circonstances, des événements et des combats qui ont abouti à la dictature, pas plus que de la façon dont cette dictature s'est exercée durant les quatre décennies (ou presque) où Franco est resté au pouvoir. Dans sa traduction, Ángeles Muñoz glisse de la langue à la mémoire : *¡Ay Carmela!* la ramène à l'histoire de son pays et à la brûlure toujours vive que le franquisme a laissée en elle. Elle ressent la nécessité d'approfondir la question, pour le lecteur et pour elle-même, par des recherches historiques et littéraires sur cette période. Ces recherches aboutissent à la rédaction d'un dossier pédagogique, et à l'organisation d'une exposition et de débats sur la question. Le grand intérêt et, à la fois, la vaste ignorance que cet événement rencontre en Belgique la poussent à continuer dans cette direction.

Par la suite, Ángeles continue à traduire des pièces en français et en espagnol, séjourne à La Chartreuse d'Avignon pour traduire des auteures belges, participe à des rencontres, traduit des sous-titres de films, mais elle ne perd pas le contact avec *los niños de la guerra* et s'intéresse de plus en plus à la mémoire de l'exil espagnol en Belgique. On pourrait s'étonner de ce parcours atypique qui la mène du théâtre à l'histoire orale et aux témoignages, et pourtant il lui semble naturel. Bien qu'elle ait toujours considéré la fiction littéraire comme idéale pour exprimer les paradoxes, les interrogations, la poésie et la dialectique de l'être humain[1], à un moment donné, une évidence s'est imposée à elle : il est urgent de laisser la parole aux personnes qui ont écrit la microhistoire avec leur vie, et qui veulent à présent la dire dans un langage à eux, où se mêlent les souvenirs et l'inscription dans le présent. Il est important que ces acteurs de l'histoire puissent se remémorer des faits qui ont été occultés ou déformés par le pouvoir pendant les longues années de la dictature franquiste. Qu'importe si ces gens ne s'expriment pas avec toute la richesse littéraire d'un auteur reconnu, leur parole doit être recueillie telle qu'elle est. C'est la tâche qu'Ángeles s'est choisie pour le moment, tant qu'il est encore temps. Comme elle le dit très bien, « il y a un

[1] Par exemple, *La Higuera*, de Ramiro Pinilla (2006), est, pour elle, l'un des meilleurs ouvrages sur le franquisme.

temps et un lieu pour la fiction. Aujourd'hui c'est encore le temps du témoignage. » D'autres méthodes sont possibles, les témoignages recueillis peuvent servir à élaborer un texte littéraire, comme l'a fait Dulce Chacón avec *La Voz dormida*[1]. Quoiqu'Ángeles ait beaucoup apprécié cet ouvrage, elle a été encore bien plus impressionnée par les témoignages vivants des personnages du livre, lorsqu'elle a eu l'occasion de les rencontrer. C'est bien dans ce sens qu'elle veut travailler. En recueillant le témoignage de certaines personnes – membres des brigades internationales, résistants ou déportés espagnols, enfants de la guerre, femmes, etc. –, c'est aussi une matière littéraire – littérature orale – qu'elle travaille, et dans le plus grand respect de ces personnes, tient-elle à préciser. Elle se situe à nouveau dans un entre-deux, entre le témoin qui raconte son histoire et le public qui a le droit de la connaître. Elle reste modestement dans son rôle de passeuse, à recueillir, transmettre et traduire la voix des autres. Pour elle, la traduction n'est pas seulement une façon de se situer entre deux langues, elle est aussi une manière d'exister entre deux langues (l'espagnol et le français) et entre deux langages (l'écriture et l'oralité).

L'histoire orale

C'est ainsi qu'en 2005, Ángeles Muñoz élabore un projet d'histoire orale de l'exil espagnol en Belgique. Lorsqu'en 2006 le ministère espagnol de la Culture publie la carte de l'exil espagnol républicain, elle constate que la Belgique n'y figure pas. Elle prend contact avec le directeur général des Archives espagnoles pour lui signaler qu'un grand nombre de républicains se sont exilés en Belgique et qu'il existe plusieurs fonds documentaires sur le sujet. Elle met sur pied, pour lui, une rencontre avec les responsables des principaux dépôts d'archives belges et avec des enfants de la guerre. Par la suite, le ministère accepte son projet : trente entretiens filmés qu'elle réalise avec José Luis Peñafuerte à la caméra. Parmi les films qu'elle a traduits et sous-titrés, il en est un, réalisé par José Luis Peñafuerte, qui est en lien direct avec les témoignages des enfants de la guerre.

[1] Mis à part l'écriture littéraire, la démarche de Dulce Chacón dans *La Voz dormida* (2002), traduit en français sous le titre de *Voix endormies* (2004), est proche de celle d'Ángeles Muñoz : elle se dit « enfant du silence », et ses recherches ont été guidées par ce qui avait été tu et occulté. Elle voulait donner la parole à ceux qui l'avaient perdue et qui n'avaient jamais pu raconter leur histoire. Sa fiction est ancrée dans la réalité, celle de Ventas, la prison de femmes à Madrid, en 1939. Les femmes attendent et vivent au rythme des visites et des nouvelles de la lutte clandestine qui leur parviennent de l'extérieur. La solidarité qui les lie les aide à supporter la vie derrière les barreaux. On pense évidemment à Juana Doña.

À partir de 2010, ce projet d'histoire orale se poursuit au sein du *Foro de la Memoria de Bélgica* (Forum de la mémoire en Belgique)[1]. Il concerne des membres des brigades internationales, des exilés, des enfants de la guerre, des résistants espagnols et d'anciens déportés de Mauthausen.

Un autre projet vient s'ajouter au cours de cette même année 2010, il s'intitule *Espagnols dans la Seconde Guerre mondiale (exil, résistance, déportation).* Réunissant plusieurs témoins directs au cours de deux journées d'étude et de rencontres, à l'Université libre de Bruxelles, à la Maison du Livre et au Musée national de la Résistance, ce projet veut contribuer à la reconnaissance, certes tardive, des Espagnols engagés dans la Résistance et victimes des camps nazis.

Il est évident qu'à travers tous ses projets d'histoire orale, Ángeles continue à faire œuvre de traductrice : les témoignages recueillis en français sont transcrits dans la langue originale, puis traduits en espagnol, car ils sont destinés au Centre de la mémoire historique de Salamanque. La mémoire la ramène nécessairement à la langue. Par ailleurs, ces transcriptions sont toujours enrichies de notes explicatives concernant le contexte belge de l'exil espagnol.

Témoignages écrits

Ángeles Muñoz sélectionne également des témoignages écrits publiés en espagnol, pour les traduire en français avec la collaboration de sa fille, Sara Albert. Ces traductions sont diffusées dans la collection « Passe-Mémoire », qu'elle dirige aux éditions Aden.

Le premier ouvrage de la collection est le témoignage de Juana Doña, *Depuis la nuit et le brouillard. Femmes dans les prisons franquistes*, publié en 2009. Bien qu'il soit rédigé sous la forme d'un roman et que les noms aient été changés, il est facile de reconnaître sous les traits de Leonor la militante communiste que Manuel Vázquez Montalbán, son ami, considérait comme « la deuxième dame du communisme espagnol après la Pasionaria ». Dernière femme condamnée à mort sous le franquisme, sa peine fut commuée en trente ans de réclusion grâce à l'intervention d'Eva Perón. Dans ce « roman », elle raconte sa vie depuis les derniers moments du siège de Madrid, en 1939, jusqu'à sa sortie de prison au début des années 1960. Il s'agit d'un formidable témoignage sur la vie dans les prisons de femmes (Juana

[1] Association créée en 2009 à Bruxelles, par Ángeles Muñoz notamment, dont le but est la conservation et la transmission de la mémoire de la guerre d'Espagne, du franquisme et de l'exil espagnol en Belgique. Parmi ses activités : recueil de témoignages, organisation de journées d'étude et de rencontres, d'expositions et de cycles de cinéma, et développement d'un volet pédagogique.

Doña a connu la plupart d'entre elles), sur la violence, les humiliations, la faim et la terreur quotidiennes, sur la torture utilisée pour les faire parler, sur l'angoisse des condamnées à mort, mais aussi sur la solidarité, l'amitié, la résistance et l'organisation des femmes dans les prisons et à l'extérieur. Cet ouvrage, rédigé en 1967 dans le souvenir toujours brûlant des faits, ne fut publié qu'après la mort de Franco. Ángeles a dû s'affronter au style brut de Juana Doña pour tenter de le restituer le plus fidèlement possible, mais cette fois sans l'aide de la mécanique théâtrale et du rythme des dialogues. Nous en revenons aux quatre critères de traduction indispensables énoncés plus haut, et à l'inévitable tension entre la fidélité au texte original ou à la fonction de celui-ci. Dans ce cas, comment respecter le style brut de l'auteure, qui lui confère sa valeur de témoignage, tout en obtenant une langue d'arrivée fluide et naturelle ? Cette tension est amplifiée par celle qui existe entre le témoignage pur et simple, et son écriture sous forme de roman. C'est bien là le principal défi qu'a dû relever la traductrice. Pour ce qui est de la documentation, elle ajoute discrètement une vingtaine de notes historiques et culturelles, et une introduction sobre et respectueuse.

Après cette première expérience, Ángeles s'attaque au livre de Marcos Ana, *Dites-moi à quoi ressemble un arbre. Mémoires de prison et de vie*, publié en espagnol sous le titre *Decidme cómo es un árbol* (2007). Cette traduction constitue un défi d'un autre genre en raison de la longueur de l'ouvrage, mais surtout parce qu'il contient un nombre considérable de poèmes. Le cas de Marcos Ana est particulier : issu d'un milieu très modeste et pratiquement illettré, il s'instruit en prison et y devient poète. Il est vrai qu'il est incarcéré alors qu'il n'a pas vingt ans, sans autre expérience de la vie que celle de la pauvreté et de la lutte antifranquiste ; il n'en sort que la quarantaine bien sonnée, précédé par sa réputation de poète et de militant communiste. Il avait en effet acquis une certaine célébrité en parvenant à faire passer ses poèmes à l'extérieur grâce à des trésors d'ingéniosité et de solidarité. C'est ainsi qu'il est reçu dans pas mal de milieux et de pays de gauche, et qu'il peut généreusement utiliser sa renommée pour faire connaître le sort de ses compagnons de détention et hâter ainsi leur libération. Les poèmes insérés dans le texte prennent eux aussi une importance de témoignage et le problème de leur traduction se pose. Si la traductrice a pu retrouver dans la forme poétique une musicalité plus proche de ses traductions théâtrales, elle n'a pas voulu accorder la priorité à l'aspect littéraire, qui l'aurait menée à transposer les rimes, comme elle l'avait fait dans *Le Retable d'Eldorado*. Restant cohérente dans son choix du témoignage, Ángeles met en regard de la version originale du poème sa traduction en français, qu'elle veut la plus littérale possible sans pour autant négliger l'effet poétique. Pour ce qui est de

la documentation, les traductrices ajoutent aux quelques précisions de l'auteur une cinquantaine de notes pour le lecteur francophone. Marcos Ana racontant sa vie de façon simple mais détaillée, Ángeles se limite à présenter brièvement l'auteur et l'ouvrage, avant de céder la parole à José Saramago, qui loue « la simplicité, le naturel avec lequel [Marcos Ana] est homme ».

Le troisième ouvrage de la collection porte la signature du poète Miguel Hernández et contient ses *Chroniques de la guerre d'Espagne*. Le travail de traduction est loin d'être aisé, en raison du style si particulier du poète, mais là encore Ángeles est aidée par son expérience de la traduction théâtrale. En effet, ces chroniques, publiées dans différents journaux communistes, furent écrites pour encourager les soldats à tenir bon sur le front ; elles étaient destinées non seulement à être lues, mais aussi proclamées à haute voix. Cela explique le style quelque peu rhétorique, la tendance à la dramatisation (dans le sens de mise en scène, car la situation était réellement dramatique) et le ton propagandiste qui ne laissent pas de surprendre à l'heure actuelle. Dans cet ouvrage, le travail de documentation est beaucoup plus important. En effet, il ne s'agit pas à proprement d'un témoignage biographique comme dans les cas précédents, mais d'une série de textes journalistiques ayant une fonction particulière : information, opinion, propagande, mais aussi témoignage puisque le poète était lui-même sur le front. Il est donc indispensable de situer ces textes dans leur contexte historique et biographique, travail dans lequel Ángeles s'engage avec l'énergie et l'efficacité qui la caractérisent. Après un avant-propos nettement plus fourni que dans les deux cas précédents, elle traduit deux longues préfaces : la première, « Un poète en espadrilles », de Nicolás Guillén, poète cubain qui s'engagea en 1937 dans le camp des républicains et qui y rencontra Miguel Hernández ; la seconde, « À mon camarade Miguel Hernández », d'Armando López Salinas, écrivain espagnol militant au Parti communiste comme Miguel Hernández. À ces deux présentations bien fournies, Ángeles ajoute la sienne, « Miguel Hernández, poète combattant », structurée et précise. Chaque chapitre est en outre précédé d'une introduction de la traductrice qui le situe et le résume. Il faut enfin ajouter les nombreuses notes infrapaginales pour se faire une idée complète du travail de documentation réalisé. Un détail retient l'attention : dans la traduction de la préface d'Armando López Salinas, les extraits de poèmes de Miguel Hernández sont cités en espagnol. Droits d'auteur obligent…

Deux autres titres sont en préparation pour la collection « Passe-Mémoire ». Le premier, *Les Enfants perdus du franquisme*, de Ricard Vinyes, professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Barcelone, Montse Armengou et Ricard Belis, journalistes de Televisió de Catalunya, est une

étude, parue en 2002, sur les enfants enlevés aux républicains par les franquistes, puis séquestrés et donnés en adoption[1]. Le second, *Mourir, tuer, survivre. La violence dans la dictature de Franco*, est un ouvrage collectif, également publié à Barcelone en 2002 et rédigé par Julián Casanova, Francisco Moreno Gómez, Francisco Espinosa et Conxita Mir. Selon la thèse défendue dans cet ouvrage, la violence n'est pas simplement une conséquence de la guerre civile, ou un aspect sombre de la dictature de Franco, elle fait partie dès le départ du plan d'extermination ourdi par les nationalistes et elle reste jusqu'à la fin une composante essentielle du régime.

Le fil conducteur de « Passe-Mémoire » se dessine clairement : l'accent est mis sur la mémoire des victimes de la dictature franquiste et de ceux qui ont combattu pour la sauvegarde de la République espagnole. Notons au passage que les témoignages déjà parus appartiennent tous à des militants communistes, les autres tendances républicaines n'apparaissent pas jusqu'à présent. Ce sont les centres d'intérêt essentiels d'Ángeles, qui, à juste titre, ne peut comprendre que les anciens responsables franquistes aient pu continuer leur vie politique dans l'impunité[2], et que les crimes du franquisme n'aient jamais été dénoncés par le régime démocratique espagnol.

Le travail de documentation, une autre façon de faire passer la mémoire

Dans une traduction de théâtre, les notes sont rarement utilisées. Il est parfois nécessaire de donner une explication sur un point qui pourrait échapper au metteur en scène ou aux acteurs, et qui a son importance pour la pièce. Cette explication ne porte pas tant sur des mots que sur des éléments du contexte, nécessaires à la compréhension d'une situation. Il s'agit alors plutôt d'annotations qui complètent les didascalies. Dans *¡Ay, Carmela!*, nous l'avons dit, le contexte historique est primordial et il faut l'expliquer : le drapeau républicain, le brigadiste polonais, la situation de Belchite qui passe brusquement d'un camp à l'autre, le personnage du poème de César Vallejo constituent quelques-uns des exemples qui réclament une explication.

En revanche, dans les témoignages, les notes sont de première importance pour permettre au lecteur de les situer dans un contexte plus large, et de comprendre certaines allusions circonstancielles ou culturelles. Ángeles met un point d'honneur à éclaircir ces énigmes. Ce travail d'éclairage du

[1] Cet ouvrage vient de paraître.

[2] C'est le cas du Galicien Manuel Fraga Ibarne, ancien ministre du Tourisme et de l'Information sous Franco, qui est resté presque vingt ans à la tête du gouvernement autonome galicien (1989-2005) et qui est mort tranquillement à Madrid en janvier 2012.

texte l'a menée plus loin dans le travail sur la mémoire. Nous avons déjà fait allusion aux débats qu'elle a organisés depuis la pièce de Valle-Inclán et aux expositions qu'elle a montées. La première de ces expositions accompagnait *Ay, Carmela* et concernait la guerre civile espagnole. En 2009, une exposition sur *Les Femmes dans les prisons franquistes* accompagne la sortie de la traduction en français de l'ouvrage de Juana Doña. En 2010, le colloque sur *Les Espagnols dans la Deuxième Guerre mondiale* est complété par une exposition riche en documents et en témoignages. Il va sans dire que ce travail de documentation et de présentation destiné au public belge francophone nécessite un important travail de traduction.

Il en va de même pour les dossiers pédagogiques, comme celui qu'Ángeles a rédigé en 2010 pour accompagner la pièce de Lluïsa Cunillé, *Après moi, le déluge* (2007), et qui concerne l'exploitation du coltan en République démocratique du Congo. Le dernier en date, principalement composé de textes espagnols traduits, s'intitule *Espagne 1931-1981 : histoire et mémoire* et est destiné aux professeurs d'histoire en Belgique, auxquels il explique la République, la guerre civile et le franquisme pour se terminer sur la Transition. Une place importante y est accordée à la mémoire, qui permet d'éclairer les zones d'ombre de l'histoire. Le dossier fait en outre le point sur les politiques mémorielles en Espagne.

Actuellement, en collaboration avec la chercheuse Maité Molina Marmol, elle entreprend la troisième partie de l'histoire orale de l'exil espagnol en Belgique. Parallèlement, elle s'intéresse à la mémoire graphique en tentant de rassembler les documents relatifs à l'exil espagnol que ce soit dans les archives privées des témoins interviewés ou dans les archives publiques. Le récit élaboré autour des documents graphiques sera présenté en espagnol et en français. La traduction est toujours présente et le pont entre les deux cultures reste ouvert.

Une dernière question se pose lorsque l'on considère le travail effectué par Ángeles sur la mémoire et le choix de ses textes : peut-on considérer son travail comme politisé et elle-même comme une traductrice engagée ? Elle répondrait à cette question que ce n'est pas elle qui politise son travail, c'est la matière sur laquelle elle travaille qui est éminemment politique. Et le fait de travailler sur la mémoire est politique en soi, dans la mesure où la mémoire est sujette à de nombreuses manipulations de la part du pouvoir, qui assure de la sorte son impunité et sa survie.

Ángeles Muñoz pense que l'artiste ne peut être apolitique, car l'apolitisme est déjà une prise de position politique. La matière première de l'art, de tout art, est le langage, qu'il soit littéraire, pictural, corporel, cinématographique, musical ou architectural. L'acte créateur, qui consiste, selon elle,

à donner forme à ce langage, implique une prise de position éthique du créateur. Elle considère que l'artiste qui se dit apolitique est un opportuniste, un lâche ou tout simplement un indifférent narcissique qui prend la pose. Aussi, si elle refuse tout engagement partisan, revendique-t-elle une conscience politique : la conscience d'être de ce monde et dans ce monde.

Nous pourrions, pour conclure, dire avec Ángeles que, si la traduction en tant qu'activité professionnelle symbolise sa position « entre deux langues », elle reflète aussi sa situation personnelle ou même peut-être affective : notre traductrice a fui une société – l'Espagne de Franco –, mais aussi une langue qui représente l'abus de pouvoir et la dictature, pour entrer dans une autre langue, le français, qui est devenue sa terre d'accueil. N'est-ce pas là la clé de toutes ses activités concernant la langue et la mémoire ?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

– Ainaud (Jordi), Espunya (Anna) et Pujol (Didac), *Manual de traducció anglès-català.* Barcelone, Eumo, 2003.
– Ana (Marcos), *Decidme cómo es un árbol*. Barcelone, Urano, 2007.
– Aranda (José Carlos), *Cómo se hace un comentario de texto.* Córdoba, Berenice, 2009 (2e édit.).
– Chacón (Dulce), *La Voz dormida*. Madrid, Alfaguara, 2002.
– Chacón (Dulce), *Voix endormies*. Paris, Plon, 2004 ; réédit. « 10/18. Domaine étranger », 2006.
– Dougherty (Dru), *Un Valle-Inclán olvidado : entrevistas y conferencias*. Madrid, Eugenio Suárez Galbán, « Espiral/Ensayo », 1983, pp.190-191.
– Huerta (Javier), Peral (Emilio) et Urzáiz (Héctor), *Diccionario de teatro español de la A a la Z*. Madrid, Espasa, 2005.
– Leonard (Candyce) et Gabriele (John P.), *Teatro de la España demócrata: Los noventa*. Madrid, Fundamentos, 2000.
– Moreno Martínez (Matilde), *El comentario literario de textos contemporáneos*. Madrid, Síntesis, 1995.
– Nida (Eugene Albert) et Taber (Charles Russell), *La traducción, teoría y práctica*. Madrid, Cristiandad, 1986.
– Nord (Christiane), « Funcionalismo y lealtad: algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos », dans *II Encuentros complutenses en torno a la traducción.* Madrid, édit. par Margit Raders et Juan Conesa, 1990, pp. 153-162.
– O'Connor (Patricia W.), *Dramaturgas españolas de hoy, una introducción*. Madrid, Fundamentos, 1997 (2e édit.).
– Pinilla (Ramiro), *La Higuera*. Barcelone, Tusquets, 2006.

– Sanchis Sinisterra (José), *Ñaque, ¡Ay, Carmela!*. Madrid, Cátedra, 2002.
– *Sites Internet* elpais.com :
http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/busca/duende/Lorca/elpepirdv/20090819elpepirdv_10/Tes (consulté le 28 octobre 2011).
http://www.elpais.com/todo-sobre/persona/Jose/Sanchis/Sinisterra/6251/ (consulté le 10 octobre 2011).

Entretiens avec Ángeles Muñoz

– à Ixelles, le 23 novembre 2011.
– par courriel et par téléphone, entre le 15 décembre 2011 et le 29 février 2012.

BIBLIOGRAPHIE D'ÁNGELES MUÑOZ

Traductions en français

– Ramón María del Valle-Inclán, *Divines Paroles*, traduction et création au Botanique. Bruxelles, 1986.
– Riaza (Luis), *Médée est un brave garçon*. Traduction et création au théâtre de Poche. Bruxelles, 1994.
– Sanchis Sinisterra (José), *Ay Carmela.* Paris, L'Amandier, « Théâtre », 2004. Création au théâtre Baudouin-Bunton, Bruxelles, mars 2000.
– Sanchis Sinisterra (José), *Le Siège de Leningrad*. Arles, Actes Sud, « Papiers », 1997. Création au théâtre de la Colline, Paris, juin 1996.
– Sanchis Sinisterra (José), *Le Retable d'Eldorado*. Paris, Théâtre de la Cartoucherie / Hispanités-Explorations, 1996. Création au théâtre de la Cartoucherie, Paris, mars 1996.
– Sanchis Sinisterra (José), *Bienvenues*, tapuscrit.
– Sanchis Sinisterra (José), *Lecteur à gages*. Cambes, Le Laquet, 2002.
– Gambaro (Griselda), *Une perle, une vraie*. Création au théâtre Varia, Bruxelles, mars 1994.
– Griffero (Ramón), *À la dérive*. Paris, L'Amandier, « Théâtre », 2007. Lecture au festival de Bayonne, octobre 1998. Lecture radiophonique sur France-Culture, 2002.
– Salcedo (Hugo), *Passages*. Lyon, La Mauvaise Graine, 2005. Lecture radiophonique sur France-Culture, 2002. Lecture publique au festival de Bayonne, octobre 2003.
– Salcedo (Hugo), *Boulevard*. Tapuscrit.
– Benet i Jornet (Josep Maria), *Description d'un paysage*. Paris, L'Amandier, « Théâtre », 2003.
– Fernández (José Ramón), *Paroles de la guerre*. Paris, L'Amandier, « Théâtre », 2002. Lecture publique au Théâtre 95, Cergy-Pontoise, 2001.

– Fernández (José Ramón), *Nina*. Paris, L'Amandier, « Théâtre », 2005. Création à Paris, novembre 2011.
– Pallín (Yolanda), *Liste noire*. Paris, L'Amandier, « Théâtre », 1999. Lecture publique au théâtre Baudouin-Bunton, Bruxelles, mars 2000.
– Pascual (Itziar), *Le Dompteur d'ombres*. Paris, L'Amandier, « Théâtre », 1999. Lecture publique au théâtre Baudouin-Bunton, Bruxelles, mars 2000.
– Cunillé (Lluïsa), *Accident*. Paris, L'Amandier, « Théâtre », 1999. Lecture publique au théâtre Baudouin-Bunton, Bruxelles, mars 2000.
– Cunillé (Lluïsa), *Après moi, le déluge*. Traduction et création au théâtre Jean Vilar, Louvain-la-Neuve, janvier 2010.
– Aymar (Àngels), *La Camionnette*. Paris, L'Amandier, « Théâtre », 1999. Lecture publique au théâtre Baudouin-Bunton, Bruxelles, mars 2000.
– Álvarez (Cristina), *Sans toi*. Paris, L'Amandier, « Théâtre », 1999. Lecture publique au théâtre Baudouin-Bunton, Bruxelles, mars 2000.
– Rodríguez (Gemma), *Le Trou 19 S.A.* Lecture publique au théâtre Baudouin-Bunton, Bruxelles, mars 2000.
– Capitani (Silvana), *La Valse de l'ibis rouge*.Tapuscrit.
– De Rueda (Lope), *Les Olives*, et de Rojas Villandrando (Agustín), *La Borgne et l'Enfant. La Lune*, créés dans le cadre du *Plaisant Voyage*, au Cirque des variétés, Liège, janvier 1996.
– Doña (Juana), *Depuis la nuit et le brouillard*. Bruxelles, Aden, « Passe-Mémoire », 2009.
– Ana (Marcos), *Dites-moi à quoi ressemble un arbre*. Bruxelles, Aden, « Passe-Mémoire », 2010.
– Hernández (Miguel), *Chroniques de la guerre d'Espagne*. Bruxelles, Aden, « Passe-Mémoire », 2011.
– Vinyes (Ricard), Armengou (Montse) et Bellis (Ricard), *Les Enfants perdus du franquisme*. Bruxelles, Aden, « Passe-Mémoire », 2012.

Traductions en castillan

– Koltès (Bernard-Marie), *Combate de negro y de perros*. Madrid, Centro de documentación teatral, « El Público », nº 3, 1989.
– Arroyo (Eduardo), *Bantam*. Madrid, Centro de documentación teatral, « El Público », nº 7, 1990.
– Azama (Michel), *La Esclusa*. Santander, Universidad de Santander, 1994. Création au Teatro Cuarta Pared, Madrid, 1991.
– Azama (Michel), *Cruzadas*. Santander, Universidad de Santander, 1994. Création au Teatro Cuarta Pared, Madrid, 2001.
– Cecchinato (Toni) et Colette (Jean), *Foto de grupo*. Tapuscrit.
– Fabien (Michèle), *Yocasta*. Tapuscrit.

– Mabardi (Veronika), *Cassandra Graffiti*. Tapuscrit.
– Mabardi (Veronika), *Chalecitos adosados*. Tapuscrit.
– Nabulsi (Layla), *Que los muertos se pongan de pie*. Tapuscrit.
– Durnez (Eric), *La Calma*. Tapuscrit.
– Van Belle (Anita), *Pega duro* y *La Travesía*. Récits pour enfant dans le cadre du projet *Histoires à trous*. Tapuscrit.

Sous-titrage de films

– Knauff (Thierry), *Wild Blue*. 2002.
– Peñafuerte (José Luis), *Niños*. 2002.
– Peñafuerte (José Luis), *Aguaviva*. 2005.
– D'Hondt (Caroline), *Correspondance*. 2005.

PIERRE POIRIER

© Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature,
fonds Pierre Poirier.

Laurence PIEROPAN
Université de Mons

PIERRE POIRIER, JURISCONSULTE, ESTHÈTE ET TRADUCTEUR

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Né de robe, à Saint-Gilles (Bruxelles), le 23 avril 1889, Pierre Poirier décéda à Bruxelles, le 6 novembre 1974. Le parcours de cet avocat et humaniste – dont le père, Pierre Poirier (décédé le 13 janvier 1898), fut avocat, et la mère, Jeanne Leysen, était d'origine flamande – fut ponctué de quelques dates importantes, dont les suivantes : l'obtention du diplôme de docteur en droit de l'Université libre de Bruxelles (ULB) le 23 juillet 1912 ; son entrée dans la carrière d'avocat à la Cour d'appel, le 1er octobre 1915 ; son mariage, à Paris, avec Suzanne Kürten, le 6 janvier 1920.

Un document dactylographié, inséré dans le fonds d'archives généreusement donné aux Archives et Musée de la Littérature (AML) par la fille de l'avocat, France Poirier[1], résume adéquatement un parcours intellectuel et professionnel d'exception : « la profession libérale permit à l'homme de lettres d'atteindre un statut d'humaniste. Pierre Poirier défendit les droits de l'écrivain, du peintre, du musicien […] »[2]. Cette profession libérale, il y accéda après avoir accompli des études de droit à l'ULB, complétées par des études en droit italien, ainsi que par des cours universitaires d'histoire de l'art, chez les professeurs Auguste Vermeylen et Henri Fierens-Gevaert.

Après des humanités gréco-latines à l'athénée communal de Saint-Gilles, le jeune étudiant s'inscrivit en 1908 en Philosophie et Lettres, à l'ULB, pour réaliser les deux années préparatoires au droit. Il y suivit assi-

[1] Ce fonds d'archives est entré en 2009 aux Archives et Musée de la Littérature et a fait, depuis lors, l'objet de plusieurs dons successifs de Mme France Poirier. Les premiers documents (manuscrits et imprimés) ont été encodés dans le catalogue général des AML ; les documents manuscrits sont consultables sous les cotes ML09 00116 et ML09 00117.

[2] [Biographie de Pierre Poirier], 7 feuillets, 1967, p. 7. Il est difficile de dire si ce document fut rédigé par l'intéressé en vue d'une remise de prix, ou par un tiers.

dûment les cours des professeurs : Herman Pergamini (littérature française, et quatre littératures étrangères), Léon Leclercq (histoire de Belgique et histoire ancienne, histoire de l'architecture du Moyen Âge), Dwelsauwers (histoire de la philosophie grecque, cours sur Platon, cours sur Bergson), Boisacq (professeur de latin), Eugène Dupréel (sociologie).

De ses cours de philosophie, outre la faculté immédiate de suivre le cours de droit romain en latin, Poirier déclare avoir retiré une conviction profonde qui anima plus tard ses études sur l'esthétique : « l'esprit et la matière sont les aspects extrêmes d'une même substance : l'un n'existe pas sans l'autre[1] ».

Langues maternelle et étrangères

Le profil ainsi hâtivement brossé de Poirier laisse difficilement présager une disposition d'esprit qui le conduira à réaliser plusieurs travaux de traduction, et non des moindres. Sans doute une aptitude innée pour l'apprentissage des langues, et ce dès le plus jeune âge, doit-elle être soulignée ici. En effet, avant de franchir les portes de l'Alma mater, Poirier se distingue déjà en seconde, en obtenant le prix de français (*Poèmes de Ronsard*) et en rhétorique, en décrochant les prix de français (*Poèmes antiques*, *Poèmes barbares*, de Leconte de Lisle ; *Rembrandt*, d'Émile Verhaeren) et de latin. Enfin, au concours général de fin d'année des athénées, il reçut également un prix[2].

Très tôt, il est initié au néerlandais car – anecdote amusante, mais précieuse – sa nourrice venait d'une ferme laitière des environs de Dendermonde. Plus canoniquement, dès la première année préparatoire à l'école de la place de Parme, à Saint-Gilles, il apprend le flamand avec un instituteur wallon d'élite, Derboven, adversaire de la méthode globale. Il suivit ensuite les cours du professeur Sobry.

Les autres langues germaniques ne sont pas ignorées : l'anglais lui sera enseigné par MM. Burvenich et Kessler ; alors que l'allemand, appris dès le secondaire sous la houlette du professeur gantois De Decker et du professeur Schepers, fut ensuite approfondi à l'époque de ses études en Philosophie et Lettres, lors de vacances d'été à Traben-Trarbach, au bord de la Moselle, chez le recteur de l'école locale. À la fin de ses études secondaires, Poirier possédait les rudiments de l'anglais, du flamand et de l'allemand ; des langues dont il se servit ensuite, notamment lors de son stage d'avocat,

[1] *Idem*, p. 5.
[2] Ce prix est commenté *infra*.

lorsqu'il fut attaché à Gaston de Leval, conseil de la légation des États-Unis et de l'ambassade d'Angleterre.

Par quelle heureuse circonstance Poirier s'aventura-t-il dans les contrées des langues romanes ? Tout d'abord, et comme bien d'autres de ses congénères de l'ULB, il suivit les cours de latin du professeur Boisacq[1], qui se réjouissait de voir l'étudiant Poirier apprécier les textes en regard, et survoler les classiques dans l'original, avec l'espoir de les connaître mieux. Ensuite, il fut en mesure de suivre l'enseignement des Pandectes en latin, par le professeur Georges Cornil. Situation peu connue – et utile à rappeler en ce début de XXIe siècle, où l'on surfe sur le leitmotiv « Traduction et mondialisation »[2] –, pendant l'entre-deux-guerres, ce fut « le latin, unique langue européenne, [qui] ouvrit [à Poirier] les universités italiennes[3] ». Quant à l'italien, dernière langue apprise par Poirier, c'est à la faveur des études de droit qu'il y accéda : le droit romain l'ayant tout naturellement mené au droit italien et à l'acquisition d'un exemplaire unique du Code civil de 1804 dans une édition trilingue, latin-italien-français.

Un jurisconsulte à Bruxelles

À peine nommé avocat à la Cour d'appel (le 1er octobre 1915), la carrière professionnelle de Poirier est interrompue par la nouvelle situation géopolitique de l'Europe. Aux côtés de Jules Destrée, il participe à l'action pour l'intervention de l'Italie aux côtés des Alliés et rejoint ensuite l'armée belge où par sa pratique de l'alphabet morse, il s'employa à la communication entre les Alliés. Au lendemain de la Grande Guerre, il est attaché aux projets de lois au ministère de la Justice (ministre Vandervelde) et procure le modèle de la loi agraire italienne qui servira de prototype à la première loi des loyers ; ensuite, il entre au Palais et, s'intéressant aux belles-lettres, il s'attache à maître Léon Hennebicq, un « patron et guide » en matière intellectuelle[4].

[1] En 1895, Émile Boisacq (Namur, 26 novembre 1865 – Ixelles, 2 juin 1945) obtint un poste à l'Université de Bruxelles : une chaire de latin et un cours d'encyclopédie de la philologie classique. Sous couvert de cet intitulé vague, il introduit l'archéologie dans la formation des jeunes philologues. En 1887, il est nommé professeur extraordinaire, et est élevé à l'ordinariat en 1902. À partir de 1912, il enseigne aussi la grammaire comparée et le sanscrit. L'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique l'élit le 10 décembre 1929 (consulter le site de l'Académie, www.arllfb.be/composition/membres/boisacq.html).

[2] Michaël Oustinoff, Joanna Nowicki et Juremir Machado da Silva édit., *Traduction et mondialisation* (*Hermès*, vol. 2, n° 56, juin 2010).

[3] [Biographie de Pierre Poirier], *op. cit.*, p. 2.

[4] *Idem*, p. 7.

Après le 10 mai 1940, la tourmente revenue en Belgique, sans attendre, il donne sa démission de conseil juridique de l'ambassade du consulat d'Italie, et se désolidarise de la politique italienne qu'il déplore, en ne retirant pas les insignes de commandeur de la Couronne d'Italie (distinction attribuée, sur proposition du consul d'Italie, pour son « œuvre de rapprochement intellectuelle italo-belge »).

Son engagement et son expertise lui valurent bien d'autres décorations : chevron de front, médailles Interalliée et Commémorative de la Guerre 1914-18, Chevalier de l'ordre de la Couronne (1930), Officier de la Couronne d'Italie (1930), Commandeur de la Couronne d'Italie (1939), Chevalier S.S. Maurice et Lazare (1932), Grand Officier de l'Ordre de Léopold (1967), Chevalier du Mérite de la République italienne (1972).

Autant de décorations qui récompensent un parcours professionnel et associatif de haut vol :

– Dès 1919, il devient secrétaire fondateur de la ligue des Amitiés italiennes de Belgique (AIB), appelé à cette fonction par d'anciens professeurs et connaissances : Me Pierre Bautier, conservateur au Musée royal ; Auguste Vermeylen, professeur d'histoire de l'art à l'ULB ; le professeur Fierens-Gevaert (père) ; et le professeur Paul Errera. De 1919 à 1930, Poirier œuvre au maintien des « rapports spirituels avec l'Italie[1] » et, en tant que secrétaire fondateur de l'AIB, participe à la réunion des cadeaux de la nation offerts à l'occasion du mariage de Son Altesse la Princesse Marie-José. Ensuite, il devient membre du comité de la Fondation Marie-José, né de cette manifestation, et cofondateur de l'Academia Belgica à Rome.
– Vice-président de l'Association belge pour la Défense du Droit d'Auteur.
– Membre de la Commission ministérielle du Droit d'Auteur.
– Conseil belge de la Société des Gens de Lettres de France.
– Secrétaire de la Fédération internationale des Sociétés de Gens de Lettres à Paris, près la Confédération des Sociétés d'Auteurs (jusqu'au congrès de Prague 1966).
– Président de l'Œuvre nationale des Beaux-Arts.
– Académicien de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts (élu correspondant, le 5 janvier 1961 ; membre, le 5 décembre 1963).

DES PREMIERS TRAVAUX JURIDIQUES AUX ESSAIS ESTHÉTIQUES

Le juriste se distingua à maintes reprises au cours d'une carrière qui révèle une prédilection pour les droits intellectuels, bien plus que pour le droit commercial ou fiscal ; les premiers constituant « le dernier état des

[1] *Idem*, p. 3.

droits de l'esprit dans son évolution incessante », et nécessitant un désintéressement particulier[1].

Poirier plaida jusqu'en cassation d'importants procès pour établir une jurisprudence relative aux droits des auteurs, des écrivains et des artistes[2], et codifia en un traité national et international la matière publiée par les *Novelles*[3]. À ce titre, il soutint l'association belge pour la protection du droit d'auteur[4]. Défendant une position opposée à celle de certains de ses confrères internationaux en matière de démocratisation des droits intellectuels, il se sentit flatté lorsqu'on le qualifia de « jury du temps de Léopold II »[5].

L'érudit des lettres

Les défis professionnels et les publications juridiques ont-ils durablement détourné Poirier du continent artistique et littéraire ? Loin s'en faut. D'ailleurs, le terrain a été cultivé de longue date, et a été parsemé de quelques hauts faits de gloire.

Au sortir de rhétorique, Poirier participe au concours général de fin d'année entre les athénées, le sujet imposé est : « l'Âge d'or ». Son évocation de la Renaissance – à laquelle il consacrera plus tard une partie de ses ouvrages –, lui valut un prix remis au Palais des Académies : *La Belgique*, de Camille Lemonnier. Plus que l'heureuse coïncidence de recevoir l'ouvrage du maréchal des lettres qu'il admirait au point d'en découper les chroniques journalistiques, ce fut surtout, a posteriori, pour Poirier, un signe éditorial prémonitoire, puisqu'il s'agissait d'une réimpression « impressionnante » de Lebègue, éditeur qui prit ensuite le nom d'Office de Publicité, et chez qui Poirier publia quelques essais. Avant cette collaboration éditoriale des années 1940, le monumental ouvrage de Lemonnier devait resurgir au cours des investigations livresques de Poirier lorsque, ayant égaré son prix, il finit par emprunter à son confrère Albert Guislain l'édition originale de *La Belgique*, « reliée de pourpre aux armes de la nation et sur tranche dorée »[6].

[1] *Idem*, p. 6.
[2] À l'issue de ces différents procès, il fit entre autres établir par la Cour de cassation que l'enregistrement de la musique sur une bande sonore restait indépendant de l'accolement au film visuel, et que l'utilisation du disque du commerce par la radio devait être régie par le droit (*idem*, p. 7).
[3] Pierre Poirier, *Le Droit d'auteur. Droit national et international des auteurs*. Bruxelles-Paris, F. Larcier-Marchal et Billard, 1936.
[4] Lettre de Pierre Poirier à Roger Brucher (employé à la Bibliothèque royale de Belgique), 30 mars 1970.
[5] Il prend position contre la révision de Stockholm, et défend les lois de 1886 et la convention de Bruxelles révision de Berne de 1948. ([Biographie de Pierre Poirier], *op. cit.*, p. 7).
[6] *Idem*, p. 3.

Le brillant parcours dans le domaine juridique ne doit pas non plus occulter la vie du jeune étudiant en Philosophie et Lettres, lecteur insatiable et désireux de s'instruire, qui s'imprégna avec avidité, durant ses vacances en Allemagne ou au domicile bruxellois, du cours de littérature française d'Herman Pergamini et des écrits de Lanson. Dans le cadre du séminaire de philosophie de l'ULB, encouragé par le professeur Dwelsauwers, il conjugue son intérêt pour la littérature avec une approche philosophique et esthétique, en proposant une communication pointue, *Le Mysticisme de Joris-Karl Huysmans*, où la clé de voûte d'*À rebours* permet d'éclairer les ouvrages allant de *En route* à *La Cathédrale* – occasion pour le futur critique d'art d'approfondir la connaissance d'un auteur passionné par les primitifs flamands du XVe siècle[1].

Dans cette vie parallèle en littérature, le droit est un détour, mais un détour éclatant. Ainsi, Poirier confesse que le style du Code civil présida à sa véritable formation littéraire, au point de l'amener à rédiger son premier essai, *De la justice. Les classiques à l'usage des gens de loi*[2]. Il en reprit souvent et volontiers la péroraison :

> Racine et Corneille, avocats du génie français sont nés de robe… À travers le grand siècle, avec une âme trempée et une autorité de verbe due à la fréquentation des lois, leur œuvre s'ordonne magnifique comme un discours. Leur unité s'explique par la formation de ces intelligences formées à l'école des antiques, dans la culture latine, dans les disciplines du Droit. Les caractères traditionnels de raisonnement logique, juste proportion, clarté harmonieuse, distinguent l'esprit juridique et permettent d'avancer sans témérité que la littérature française est une littérature de caractère juridique[3].

L'historien de l'art et critique d'art

À l'évidence, plus que ses titres et fonctions, Poirier affectionna surtout la qualification d'« écrivain voué à l'histoire de l'art de son pays et de l'Italie ». D'ailleurs, c'est pour tourner la page avec des textes consacrés aux droits intellectuels (entre 1000 et 1500 pages publiées, selon une estimation de l'intéressé) qu'arrivé à l'âge mûr, il reprit des « études de jeunesse menées parallèlement aux exercices de la juridicité »[4].

Parmi les nombreuses expériences esthétiques faites à l'âge adulte, Poirier en identifie une comme décisive : la vision, au second étage du British Museum, d'une planche de Jérôme Cock. Empressé d'étudier l'artiste,

[1] *Idem*, p. 5.
[2] Pierre Poirier, *De la Justice*. Bruxelles, Vve F. Larcier, « Les Classiques à l'usage des gens de loi », 1924.
[3] [Biographie de Pierre Poirier], *op. cit.*, p. 6.
[4] *Idem*, p. 3.

son œuvre et son temps, Poirier entreprend de retourner à Rome pour repérer les endroits où l'artiste s'était placé face à l'île Tibérine et au pied du Colisée. Hasard ou prédestination, son acquisition d'une gravure originale de Rome signée par Cock amena Poirier à faire l'hypothèse d'un travail *in situ* du graveur, et à éclairer les relations de celui-ci avec Pieter Bruegel[1].

Le violon d'Ingres de Poirier se mua, dès les années 1940, en une activité intellectuelle soutenue, et il dut, sous peine d'anachronisme, prendre acte de l'évolution méthodologique de la discipline de l'Histoire de l'art, attestée par des publications nouvelles. Avide dès l'âge adulte de découvrir, chaque année, les musées des capitales européennes, et contraint à demeurer sur le sol national entre 1941 et 1943, l'esthète décida « de se faire apporter au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale […] tous les portefeuilles renfermant des gravures exécutées en Italie »[2]. Toutefois, à la fin des hostilités, le manuscrit sous le bras, et se rendant à Florence (Musée des Offices), à Rome (Accademia dei Lincei), au Vatican et à Parme (Bibliothèque palatine), Poirier se rendit compte qu'il devait recommencer entièrement le travail. La réécriture du manuscrit se déroula selon un processus que Poirier n'avait pas manqué d'utiliser dans ses traductions littéraires : « L'auteur dicta le livre éprouvé sur l'enclume de l'oreille, en style oratoire, visant à l'euphonie »[3]. Dans sa mouture définitive, cet ouvrage comporta cent planches types, et le chapitre relatif à la présence de graveurs belges à Venise et à Rome devint ensuite l'embryon du volume consacré à la gravure anversoise. Cet ouvrage, dont le *terminus a quo* est la date de 1550, se conclut avec la disparition des maîtres de l'art baroque anversois.

Pour la Renaissance du Livre, Remy Bousson lui demanda une *Initiation à la peinture flamande*[4], et des notes et avis sur *La Peinture belge d'autrefois*[5]. Les fonctions de Poirier auprès de la Société des gens de lettres de France, et son amitié pour Albert t'Serstevens furent d'autres atouts incontestables pour convaincre l'éditeur parisien Albin Michel de publier suc-

[1] Le jeune Pieter Bruegel rencontra Jérôme Cock à Anvers et réalisa, à partir d'une gravure du plus ancien pont de Rome, des dessins. Ensuite, ils envisagèrent ensemble leur pèlerinage à Rome.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*
[4] Pierre Poirier, *Initiation à la peinture flamande*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1949, réédité en 1962.
[5] Pierre Poirier, *La Peinture belge d'autrefois 1830-1930*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1953.

cessivement *La Peinture vénitienne*[1] et *La Fresque florentine*[2]. Ces ouvrages annoncent déjà les futurs travaux de Poirier relatifs à la gravure, et publiés sous la forme de mémoires de l'Académie : *Graveurs des anciens Pays-Bas en Italie*[3], *Esthétique de la gravure italienne*[4]. À ces ouvrages significatifs, il convient d'ajouter aussi les nombreux articles donnés par Poirier dans des revues ou journaux de l'époque, entre autres dans *L'Évantail*.

LES PREMIÈRES GAMMES DU TRADUCTEUR

Conséquence immédiate et visible de son implication dans la ligue des Amitiés italiennes de Belgique, Poirier prend connaissance de l'essai du consul – devenu ensuite ambassadeur – Antonino D'Alia, et décide de le traduire sous le titre *La Belgique intellectuelle, économique, politique*[5]. Le secrétaire de S. M. le roi Albert, Max Léo Gérard, lui adressa un courrier le félicitant pour cette traduction.

Poirier donna aussi la traduction de l'ouvrage d'un professeur de l'Université royale de Milan, et plongea cette fois dans la culture italienne : *La Miniature italienne*[6].

Traduire les « triumvirs du trecento » (extraits d'œuvres)

Durant l'entre-deux-guerres, Poirier se passionne pour la philologie italienne et publie en 1942, 1943 et 1945, à l'Office de Publicité, trois ouvrages consacrés aux trois grands auteurs du XIVe siècle italien, respectivement : Pétrarque[7], Dante[8], Boccace[9].

[1] Pierre Poirier, *La Peinture vénitienne*. Paris, Albin Michel, 1953.
[2] Pierre Poirier, *La Fresque florentine*. Paris, Albin Michel, 1955. (Essai traduit en italien par Flora Boyer Benini.) Il s'agit de la « première étude relative à ce sujet en langue française », cf. la lettre de Poirier à Roger Brucher du 30 mars 1970.
[3] Pierre Poirier, *Graveurs des anciens Pays-Bas en Italie*. Bruxelles, sans édit., 1963.
[4] Pierre Poirier, *Esthétique de la gravure italienne.* Bruxelles, Palais des Académies, « Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires », 1964.
[5] Antonino D'Alia, *La Belgique intellectuelle, économique, politique*. Traduction de Pierre Poirier. Bruxelles, Librairie Albert Dewit, 1923 (titre original : *Il Belgio nei suoi vari aspetti*, con prefazione di Vittorio Emanuele Orlando. Bologna, Nicola Zanichelli editore, 1921).
[6] Paolo D'Ancona, *La Miniature italienne du xe au xvie siècle*. Traduction de Pierre Poirier. Paris-Bruxelles, G. Van Oest, 1925.
[7] Pierre Poirier, *Pétrarque par lui-même*. Bruxelles, Office de Publicité, « Collection Lebègue », 1942, 96 p.
[8] Pierre Poirier, *Dante Alighieri. Humain – surhumain*. Bruxelles, Office de Publicité, « Collection Lebègue », 1945, 92 p.
[9] Pierre Poirier, *Boccace moraliste de la chair*. Bruxelles, Office de Publicité, « Collection Lebègue », 1942, 89 p.

La particularité de ces ouvrages réside dans la double approche poursuivie par le traducteur esthète : d'une part, sélectionner, dans l'abondante production littéraire des trois auteurs italiens, les poèmes et textes qu'il entend soumettre à une « nouvelle » traduction ; d'autre part, livrer ponctuellement, à la suite des traductions, des commentaires destinés à éclairer le sens des extraits traduits.

Avant de livrer quelques réflexions sur le *Pétrarque* et le *Dante*[1], il convient de replacer cette démarche dans le contexte de l'historiographie des traductions françaises des œuvres des deux auteurs italiens antérieures à 1940[2]. Ce préambule permettra de mieux interpréter la posture de Poirier, mais aussi de confronter ses traductions à certaines traductions autorisées, voire de révéler des constantes dans les renoncements et choix traductifs de Poirier.

> *Te troppo fido interprete non stringa.*
> *Dura legge a tradur verbo per verbo*[3].

En plaçant en exergue de son ouvrage consacré à Pétrarque ce précepte horacien maintes fois énoncé, Poirier éclaire d'emblée sa démarche de traducteur. En même temps, il contextualise une des nombreuses occurrences de ce précepte, puisqu'il en mentionne la trace dans une lettre adressée par Pétrarque à Boccace, en accompagnement de sa traduction latine de *Griselidis*, nouvelle de Boccace. Qu'importe que Poirier ironise sur l'« excuse » recherchée par Pétrarque (quelle difficulté y aurait-t-il donc à « transpose[r] un conte vivant dans une langue morte », alors que Boccace fit l'inverse ?), quand le contenu épistolaire lié à cette citation mérite toute l'attention. En effet, dans cette lettre, Pétrarque explicite à Boccace les raisons de ses infidélités lexicales : « C'est ton histoire, mais ce sont mes mots », des mots surgis, sous le coup de la modification, voire de l'ajout ; et que Boccace devrait sans difficulté pardonner et même avoir souhaités. Toutefois, Pétrarque n'abuse pas plus longtemps de son droit d'aînesse et s'en remet à l'appréciation finale de son ami : « C'est toi qui devras dire si en changeant le vêtement de ton histoire je l'ai abîmée ou enrichie ».

Après ses premières traductions de textes explicatifs et argumentatifs, Poirier s'engage dans la voie de la traduction littéraire, et précisément celle

[1] Actuellement, aucune archive préparatoire ne permet d'éclairer utilement la coulisse de la rédaction et de l'édition de ces trois ouvrages. Nous réservons pour une étude ultérieure l'analyse des traductions d'extraits choisis dans les œuvres de Pétrarque et de Boccace, et nous nous limiterons dans cet article à examiner quelques choix traductifs pour la *Divine Comédie*.

[2] Le contexte éditorial de la « Collection Lebègue » de l'Office de Publicité S.C. mériterait d'être étudié ultérieurement.

[3] « Ne sois pas un interprète trop fidèle, c'est une dure loi de traduire mot à mot. »

de la poésie. Va-t-il à son tour s'emparer du précepte horacien pour justifier quelque liberté prise avec les textes originaux ? et quels originaux ! Le spectre de Dante et son avertissement dans le *Banquet* semblent bien avoir constitué un repoussoir, plus qu'une licence, pour le traducteur bruxellois dilettante, trop enclin à sauvegarder une certaine « musique du vers », un véritable défi déjà à l'époque de Dante :

> Et que chacun sache que nulle chose harmonisée par lien musaïque ne peut se transmuer de son idiome en un autre sans perdre toute sa douceur et son harmonie[1].

Depuis les travaux d'André Lefevere[2] – et notamment sa thèse de doctorat consacrée aux traductions de Catulle –, les traductions d'œuvres poétiques sont examinées à travers le filtre de critères bien définis[3] : la traduction phonémique, la traduction littérale, la traduction métrique, la poésie transformée en prose, la traduction rimée, la traduction en vers libres, l'interprétation. De toute évidence, les choix de traduction de Poirier l'amènent à des négociations constantes entre la traduction littérale et la traduction en vers libres, et parfois la traduction métrique.

Pétrarque

Posture de Poirier

Mu par un certain air du temps, autant qu'inspiré par une conviction profonde, Poirier choisit d'intituler son ouvrage *Pétrarque par lui-même* – combien d'essais ne furent pas intitulés de la sorte avant la déferlante du structuralisme[4] – et reprend également en premier sous-titre de son introduction, l'adage « Traduttore traditore », pour immédiatement déclarer la gageure de son entreprise :

> Il eût été plus aisé pour Ronsard, dans sa langue souple et sonore, de paraphraser les vers de Pétrarque, avec l'orthographe d'alors, que pour nous de composer aujourd'hui une version littérale et littéraire, qui satisfasse à la fois les grammairiens et les esthètes, les puristes et les poètes, le sens et l'oreille. (Poirier, 1942, p. 7.)

[1] Dante Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*. Traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, édit. corrigée. Paris, Flammarion, 2004 (1985), p. 13.
[2] André Lefevere, *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
[3] Cette grille d'analyse est rappelée par Susan Bassnett, *La traduzione. Teorie e pratica*. Traduzione di Genziana Bandini, consulenza madrelingua Christine Richardson. Milano, Bompiani, 1993, « 3. 2 La poesia e la traduzione », pp. 113-114.
[4] Une consultation du catalogue en ligne de l'ULB atteste le succès de cette formulation dans la littérature critique francophone dès la fin des années 1930, pour ne s'éclipser qu'après 1975.

Soucieux de donner à lire à ses lecteurs des extraits traduits, Poirier, comme d'autres traducteurs de la première moitié du XXe siècle, entend tourner le dos aux traductions mondaines en vers classiques publiées du XVIe au XVIIIe siècle, qui sacrifiaient le texte au profit de la rime[1] ; et aux versions en prose de l'époque romantique qui s'éloignaient du « nombre poétique ». Selon Poirier, « l'interprète » du XXe siècle, qui souhaite traduire une œuvre du corpus italien, peut tirer un heureux profit de l'évolution littéraire, et s'exprimer dès lors naturellement en vers libres, cet « instrument verbal le plus voisin de l'original italien » : « Ce mode nouveau est le seul qui puisse rendre les inflexions de ces douces chansons et faire prévaloir la tournure italienne » (Poirier, 1942, p. 8). Poirier refuse une transposition (en d'autres mots, une « interprétation ») française qui perdrait la musicalité des vers du *Canzoniere* « si légers, si transparents », et annonce qu'il s'efforcera « d'obéir à l'original » pour :

> ne modifier l'ordre ou le sens littéral que lorsque la pensée l'exige. La prose rythmée – vers par vers – garde le mot du poète, le mot vivant, le tour et l'image, pour suggérer l'indicible qui, dans un poème, se sent plutôt qu'il ne s'exprime. (Poirier, 1942, pp. 7-8.)

Cette « prose rythmée », préférée à tout autre choix traductif, et que Poirier qualifie de « fidèle », pourra présenter de manière éparse et non systématique, « au lieu d'hendécasyllabes, des alexandrins […] tombés de la plume du traducteur, qui cherche à contenter il *superbissimo senso estetico dell'orecchio – Cf.* : *La Ballade de la Grande Peste* » (*idem*, p. 8). Poirier n'eût pu concevoir une traduction faisant fi de la prosodie (la coupe, la cadence), et s'il fait son deuil des rimes, la forme du vers demeure pour lui primordial, car « c'est elle qui va, par son enchaînement de sons en mesure, par la modulation du souffle, porter le mot au suprême de l'émotion » (*ibidem*).

Quoi d'étonnant à ce que les propos de Poirier explicitent, après les considérations précédentes, un paradigme traductif où s'inscrivit la démarche de nombreux traducteurs de la première moitié du XXe siècle : le paradigme essentialiste et naturaliste d'« une communauté des génies français et italien » illustrée par les textes en regard ? Il s'accompagne d'une hiérarchisation linguistico-historique, avec l'affirmation de l'ascendance de Pétrarque et de sa langue sur la langue française : « En nombre de cas, l'orthographe française est restée la même que celle de Pétrarque » (Poirier, 1942, p. 8.).

[1] Poirier rappelle ces traductions : *Les Triuphes traduictes de lague Tuscane en Rhime françoise* par le baron d'Opede, en 1538, *Le Pétrarque en rimes françoises* par Philippe de Maldeghem, à Bruxelles, en 1600.

Autre caractéristique significative, pour Poirier (comme pour les traducteurs des années 1940 affectionnant les corpus français et italien), la révolution épistémologique engagée par les travaux linguistiques de Ferdinand de Saussure devait encore produire ses premiers effets, car la conception d'un lien de « motivation » entre le mot et la chose n'a pas encore cédé la place aux notions d'arbitraire et de convention du signe :

> La vieille orthographe [italienne] garde un sens profond que l'*ortografia* italienne abolit, effaçant le rapport secret entre l'objet et l'image morphologique. Ainsi Un homme sans H ne semble plus un être qui respire comme *huomo*, Ainsi *héros*[1] sans esprit rude ne montre plus son ascendance grecque, venant d'amour, parce que, d'après une croyance populaire, les héros sont engendrés par l'amour d'un dieu pour une mortelle. Pourquoi enlever à *horreur* l'aspiration profonde originelle de l'*h* qui précède le frémissement de 1'*r*. Comment distinguer l'*hora* de l'*ora*, l'heure et le zéphyr, dans un texte modernisé ? Pétrarque continue Dante mais, élevé entre la Saône et la Durance, il paye un tribut aux troubadours de Provence, ces chantres d'une langue disparue, ces chaînons poétiques de France-Italie. Signalons encore dans la conjonction *et* combien la suppression du *t*, lorsque le mot suivant ne commence pas par une voyelle, exige d'attention pour le lecteur français ; il doit distinguer l'*e* jointif de l'*è* verbal et de l'interjection. L'orthographe du XIVe siècle, quoique non fixée, était instinctivement juste ; ainsi Pétrarque écrit *triunphi*, comme dans l'allemand *triumph*, alors que la nasalisation va changer *u* en *o* et donner un *trionfi* abâtardi. Le manuscrit 10867 de la Bibliothèque Nationale de Paris, datant du XVe siècle, s'intitule encore *Le Livre des Triumphes*.

Dans l'introduction de son ouvrage, Poirier consent toutefois à quitter partiellement sa vision essentialiste et quelque peu mystique du vers pétrarquien (le charme de Pétrarque résultant de « la musique de sa langue ») pour sonder l'alchimie de cette poésie et rappeler la nécessité d'expliciter dans un commentaire – comme d'autres pétrarquistes avant lui – « les subtilités qu'apporte le rapprochement des mots », et ainsi lever le « voile poétique » (*il bel velo*). Ces contrepoints explicatifs des sonnets, voulus originairement par Pétrarque et Dante, qui livraient ainsi des réflexions sur les états d'âme ressentis durant la conception de leurs poèmes, sont considérés par Poirier comme une glose nécessaire et complémentaire des choix du traducteur du XXe siècle.

Autres traducteurs

De l'avis de Poirier, les adaptateurs français de Pétrarque qui l'ont précédé ont trop souvent oublié que le poète éprouvait sa phrase métrique à l'enclume de l'oreille et que « ses vers s'étendent des sonorités suaves du sonnet à l'esprit rude du chant de Rome ». Cette négligence leur aurait fait

[1] En italien : « eroe ».

perdre de vue un critère fondamental, le « son des vers », qui, on l'aura compris, sera la boussole de Poirier :

> gard[er] la coupe et la cadence des vers, pour pouvoir les lire à voix haute et entendre le son qu'ils rendent, pour que le sens intérieur, pour que l'ineffable se révèle à l'esprit.
>
> […] Ce son agréable à l'oreille est un guide pour l'esprit, les mots naissant d'une représentation des choses. (Poirier, 1942, p. 8.)

En l'absence de considérations explicites de Poirier sur les défis posés par la traduction du texte dantesque, il était tentant d'analyser les choix traductifs opérés, en se souvenant de quelques credos précédemment mis au jour : le désir « d'obéir à l'original » et le refus de la transposition (donc, de l'interprétation) ; le recours au vers libres (cet « instrument verbal le plus voisin de l'original italien » pour rendre les inflexions des douces chansons et « faire prévaloir la tournure italienne » ; la production d'une « version littérale et littéraire » ; *malgré* les siècles qui séparent les deux langues, l'espoir de satisfaire les grammairiens et les esthètes, les puristes et les poètes, le sens et l'oreille.

Dante

Mutatis mutandis, les considérations de Poirier sur la musique de la langue pétrarquienne et certains choix ponctuellement justifiés par le traducteur du *Canzoniere* sont les seuls indices externes qui peuvent éclairer la méthode adoptée dans les traductions d'extraits des œuvres de Dante Alighieri. En effet, très rares sont les commentaires, dans le mince ouvrage *Dante Alighieri. Humain-surhumain*, qui donnent les processus décisionnels du traducteur. Quelques chapitres consacrés de-ci de-là à la langue de l'auteur florentin et aux traducteurs historiques laissent à peine deviner la démarche philologique de Poirier. Dès lors, une étude interne des traductions de celui-ci s'impose, non sans avoir rappelé au préalable le contexte philologique, exégétique, et traductologique.

XXe siècle : Dante en langue française

Au seuil du XXe siècle, après les réticences bien connues de Rivarol (« rien ne paraît méprisable [à Dante], et la langue française, chaste et timorée, s'effarouche à chaque phrase »), après les traductions en prose galvaudant la dimension allégorique du poème (comme chez Lamennais), et les versions rimées et rythmées embrigadées dans le respect de la norme (qu'il

s'agisse du vers décasyllabe ou de l'alexandrin)[1], à quelle fortune et quels choix de traduction pouvait être promis le poème dantesque ?

En 1992, Christian Bec s'est livré à une analyse des traductions françaises de Dante au XXe siècle, en recourant essentiellement aux travaux de Marc Scialom de 1986 et 1987, et à la thèse de celui-ci (inédite en 1992)[2], ainsi qu'aux traductions de Dante en français en France, en Belgique et en Suisse au XXe siècle. Il constate que l'œuvre de Dante n'a pas fait exception au traditionnel dilemme qui oppose « sourciers » et « ciblistes ». Tantôt, les traductions de la *Comédie* ont calqué le poème (traductions en décasyllabes), tantôt elles l'ont annexé, par des traductions en alexandrins ou en versets prosaïques. Face à l'ampleur et à la complexité du matériau littéraire à traduire, différentes attitudes ont prévalu, allant de la traduction-édition complète à la traduction-édition de fragments : pour les traductions françaises de Dante entre 1900 et 1987, Bec répertorie 43 éditions complètes de la *Comédie*, 30 éditions de cantiques, 102 éditions de fragments et des éditions de telles ou telles œuvres mineures. Au total, 207 titres, parmi lesquels figure la traduction de Poirier.

Quelques tendances se font jour aussi. Durant la première moitié du XXe siècle, la préférence est clairement marquée pour les traductions isolées de cantiques, avec cependant, à partir de 1934, une baisse du nombre de celles-ci, au profit des traductions complètes de la *Comédie*. Durant la période des deux guerres mondiales, on observe une diminution drastique des traductions de Dante en français, et « aucune édition complète de la *Comédie* entre 1940 et 1949, mais seulement des rééditions partielles des publications non-françaises [*sic*] »[3]. Entre 1940 et 1945, la chute radicale des traductions complètes est compensée par des traductions fragmentaires de la *Comédie* – tendance à laquelle Poirier participe. Et durant la décennie 1950-1959, les traductions fragmentaires de la *Comédie* sont particulièrement abondantes (Y. Batard, A. Renaudet, P. Renucci).

[1] Jacqueline Risset, « La traduzione in natura », dans *Quaderni di libri e riviste d'Italia*, n° 41, *La traduzione. Materiali III*. Roma, Ministero per i beni e le attività culturali – Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1998, pp. 26-27. Jacqueline Risset rappelle que le décasyllabe français plus compact, moins prévisible, est proche de l'hendécasyllabe italien, même s'il demeure encore trop rigide ; alors que l'alexandrin par sa symétrie et sa grandiloquence rate la spécificité du vers dantesque.

[2] Marc Scialom, *Les Anti-traducteurs : aspects de* La Divine Comédie *en français pendant l'entre-deux-guerres suivis d'un répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises du poème (XVe-XXe siècles)*, Thèse de 3e cycle, linguistique, Paris 4, 1985.

[3] Christian Bec, « Le Dante en langue française au XXe siècle : essai de synthèse », dans Enzo Esposito édit., *L'Opera di Dante nel mondo : edizioni e traduzioni nel Novecento*. Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 27-29 aprile l989. Ravenna, Longo, « Bibliografia e storia della critica », n° 8, 1992, p. 86.

L'analyse de Bec a aussi le mérite de distinguer l'édition de traductions nouvelles (partielles ou complètes) de Dante en français, des rééditions de traductions existantes. Ainsi, il constate qu'au XXe siècle (jusque 1989), il y eut 11 nouvelles éditions complètes de la *Comédie*, contre 33 rééditions anciennes ; situation qu'il décrypte comme un conservatisme des éditeurs du « Dante français », et une prudence des traducteurs : « le XXe siècle francophone se contente bien (trop) souvent d'un Dante en traductions vieilles et dépassées »[1]. Quant aux nouvelles traductions de cantiques isolés de la *Comédie*, elles sont au nombre de 13, tandis que 8 versions anciennes furent rééditées. Au total, pour les cantiques, on compte 30 éditions et rééditions[2] (une traduction existante ayant pu connaître plusieurs rééditions). À noter, entre 1950 et 1959 : aucune nouvelle traduction isolée des cantiques ne voit le jour.

S'il faut citer les quelques traducteurs français lus au XXe siècle, ce sont les A.F. Artaud de Montor (1re édit. en 1813), Brizeux (1re édit. en 1841), P.-A. Fiorentino (1re édit. en 1840), et L. Patisbonne (1re édit. en 1852), dont les traductions complètes connurent d'ailleurs plusieurs rééditions ; preuve s'il en est qu'il y eut un figement de la traduction française de la *Comédie*.

Ces considérations statistiques ne seraient pas complètes sans un examen plus approfondi du dilemme entre sourciers et ciblistes, car, en effet, comment rendre, au XXe siècle, le mètre de la *Comédie* ? Prose ou vers, quel type de vers ? Bec analyse là aussi les choix de traduction de 20 traducteurs et livre ce constat : La plupart des traducteurs s'efforcent de reproduire la structure du tercet dantesque. Le vers l'emporte largement sur la prose (¾ des traducteurs). Lorsqu'ils recourent au vers, les traducteurs hésitent entre l'alexandrin, le dodécasyllabe et/ou le décasyllabe et le vers libre.[3]

Parmi les traducteurs « en vers », les uns tentent de plier la prosodie dantesque aux usages français (alexandrin), les autres d'établir une adéquation entre le rythme de la *Comédie* et le vers libre ou le décasyllabe.

Enfin, pour ajouter encore deux types de considérations éclairantes sur ce paysage traductif spécifique, Bec dévoile le statut socioprofessionnel des traducteurs en français de la *Comédie* au XXe siècle : des professionnels, des lettrés, des clercs, des amateurs (dont un certain nombre de médecins) ; et précise quelques caractéristiques éditoriales : des éditions pour un public universitaire et scolaire (avec, dans ce cas, une riche introduction et des notes explicatives), parfois des éditions bilingues, des éditeurs catholiques, des éditions pour bibliophiles. Sa conclusion est implacable : « Classé une

[1] *Idem*, p. 88.
[2] *Idem*, p. 84, tableau I (col. II).
[3] *Idem*, p. 90.

fois pour toutes parmi les écrivains éternels, le poète est comme momifié, relégué dans un autre univers, bref quasiment tué »[1].

De cette pétrification poétique, Jacqueline Risset semble bien avoir éloigné pour plusieurs années les lecteurs francophones de la *Divine Comédie*, même si ses choix de traduction ont pu susciter de vives discussions parmi ses confrères[2]. La poétesse et traductrice, professeure de littérature française à l'Université « La Sapienza » à Rome, assume ses renoncements (autant de « ruptures irréparables ») et ses choix partiaux, surgis des contraintes habituelles de la traduction littéraire, auquel s'est toutefois ajouté, pour le texte dantesque, le jeu singulier de la « terza rima » (tierce rime) qui donne à lire et à entendre une strophe au pouvoir de concaténation[3]. Tout le poème dantesque étant construit sur cette tierce rime, il en résulte une unité indivisible de chaque chant, mais bien plus encore un mouvement rapide et continu, une « rapidité du texte dantesque » :

> plus qu'une série de strophes, on a le nouage, rythmico-linguistique, d'une unique tresse : ou, en d'autres mots, d'une série d'arcs et de flèches en action : chaque flèche partant du centre de l'arc pour aller former l'arc suivant. (Risset, 1998, p. 25[4].)

Cette constatation est à l'origine du parti pris original et assumé par la traductrice : dans la recherche d'une équivalence sémantique et expressive, la première contrainte adoptée est celle de la rapidité d'énonciation du chant dantesque (au motif que l'hendécasyllabe dantesque et sa mesure inattendue communiquent au lecteur une « constante mobilité »), contrainte d'où procéderont ensuite les autres contraintes considérées comme significatives pour un lectorat francophone du XXIe siècle.

Cette négociation s'accompagne du renoncement – déjà déclaré dans d'autres traductions modernes de Dante – à conserver la scansion particulière de la strophe de trois vers hendécasyllabes[5], et entérine ainsi la perte de la valeur de la « Trinité prosodique », analogie de la « Trinité théologique ». Maintenir cette scansion du poème dantesque, en traduction française, aurait

[1] *Idem*, p. 93.

[2] Pour sa part, Umberto Eco, apprécie et justifie les choix traductifs de Jacqueline Risset : « [sa traduction] est un exemple non pas d'apprivoisement, mais, à n'en pas douter, de modernisation, et ainsi a-t-elle été acceptée », Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani, 2003, p. 187.

[3] Dans une strophe formée de trois vers, le premier rime avec le troisième, et le second rime avec le premier de la strophe suivante.

[4] Jacqueline Risset renvoie aussi à son essai *Dante scrittore*. Milano, Mondadori, 1984, pp. 177 et suiv.

[5] Chaque cantique de la *Divine Comédie* est composé de 33 chants, et chaque strophe de vers hendécasyllabes comporte 33 vers. Seules les toutes premières traductions du XVIe siècle ont conservé la tierce rime.

pour seul effet de produire une répétition excessive et arbitraire. D'ailleurs, la simple rime provoquerait elle aussi « une impression mécanique redondante » (Risset, 1998, p. 26). Malgré ses atouts, le décasyllabe doit aussi être rejeté, pour une raison très simple :

> […] le traducteur ne peut se donner les mêmes objectifs que l'auteur, parce qu'il lui manque, par définition, ce qui transgresse, anime et brouille la règle de départ : l'inconnu devant soi [la signification à découvrir], la liberté illimitée d'une matière incandescente, encore indéfinie qui fait pression contre les barrières du mètre et de la langue. (*Idem*, p. 27.)

Grâce à l'évolution de la langue française, Risset peut aussi aujourd'hui s'acquitter de la norme du « goût » (ce goût français, absolu et universel), et faire entendre le « plurilinguisme » de Dante (qui inclut le bas, surtout dans l'*Enfer*). Si André Pézard a, avant elle, courageusement tenté de traduire ce « Dante bizarre », en recourant aux archaïsmes, aux néologismes et aux expressions dialectales, l'entreprise de son prédécesseur lui semble encore trop restrictive, impuissante à montrer un Dante en train de réinventer sa langue et complètement tourné vers le futur. La voie choisie par Risset, dans le sillage des réflexions de Roman Jakobson et d'Antoine Berman, est la suivante :

> Une traduction littérale – davantage littérale de ce qu'elle a pu être jusqu'à présent – grâce à une prosodie moderne, libérée de ses symétries obligatoires, et sensible à la lumière, à la lueur, d'un grand texte oublié assoupi recouvert de gloses. (*Idem*, p. 28.)

Foin donc de la solennité paralysante de la traduction, et de l'ennui inexorable qui en découlerait, et place à la « rapidité étonnante » que seule une traduction littérale réussit à sauvegarder :

> La « flèche » de la tierce rime ne s'interrompt pas, la surprise entraîne le voyageur, le rythme des vers impairs dépayse l'oreille comme un vers libre. C'est dans ce mouvement fébrile que Dante est proche, qu'on entend sa voix, et que cette voix nous concerne. (*Idem*, p. 29.)

Quelle place Risset réserve-t-elle à l'interprétation ? Celle du « laboratoire contemporain » du traducteur (et non « du texte »), à savoir la prise en compte des effets de symétries répétées et schématiques de la tierce rime, et de la rime en général, et, pour ces effets, la recherche d'une substitution par un tissu d'homophonies, sans exclure, ponctuellement, des vers réguliers :

> Il est ainsi possible de transmettre la notion d'un espace où tout entre en résonance ; et ceci à l'intérieur d'un rythme le plus possible serré et libre.
>
> Il ne s'agit pas, d'ailleurs, de supprimer tous les alexandrins et décasyllabes qui affleurent sous la plume ; ils font partie de la mémoire profonde de la langue plus immédiate. Ce sont eux qui laissent émerger « la lettre », la violence textuelle, et en

définitive la capacité qu'un texte peut parfois révéler, celle de se traduire « tout seul » […] Mais à côté des vers réguliers qui appartiennent à la langue, il convient de laisser aussi affleurer les ruptures du rythme, les vers boiteux, les irrégularités qui réveillent le sens. Il s'agit, en fait, de partir d'une prosodie moderne, celle dont nous disposons aujourd'hui. (*Ibidem.*)

> […] [C]elle dont Remy de Gourmont a proposé la plus belle définition : « Le vers est un, il ne comporte pas de césure fixe ; le rythme doit tendre à faire coïncider ses temps forts avec les temps forts de la pensée »[1] […]. C'est en ce point que réside la plus grande difficulté de la traduction de Dante. Car la compacité de son vers est telle que traduire sans tenter de s'en approcher équivaut à le trahir. (Risset, 2004, p. 18.)

Détail intéressant parmi les choix opérés, Risset décide de garder une trace de l'hétérogénéité linguistique dantesque en livrant les noms propres non traduits : « […] ils servent à introduire, selon un procédé déjà utilisé par Dante, l'épaisseur d'un son étranger, compact, résistant, parfois proche du non-sens » (Risset, 1998, p. 30).

Enfin, bien que le lecteur francophone du XXIe siècle raisonne encore selon la poétique de la poésie brève, formulée par Poe et mise en pratique par Mallarmé, Risset affirme qu'un souffle nouveau semble provenir de la lecture actuelle du texte dantesque ; l'émergence d'espaces nouveaux et de moments inattendus de nouvelle poésie n'est pas le moindre des mérites de traductions contemporaines de la *Comédie*, dans une langue de traduction étrange, « non in natura ».

Analyse

Alors que Dante a invoqué l'aide des Muses pour l'*Enfer* et le *Purgatoire*, il a à présent besoin, arrivé au *Paradis*, de l'aide conjointe des Muses et d'Apollon, à savoir les « deux cimes du Parnasse ». La première cime est l'Hélicon, le séjour des Muses ; la seconde, Cirrha, le séjour d'Apollon. Dans les vers 13-33 du *Paradis*, Dante évoque l'arbre d'Apollon, le laurier, et les honneurs tant désirés :

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.
Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.
Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti

[1] Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*. Paris, Mercure de France, 1899 ; cité par Jacqueline Risset.

de la vagina de le membra sue.
O divina virtù, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,
vedra'mi al piè del tuo diletto legno
venire, e coronarmi de le foglie
che la materia e tu mi farai degno.
Sì rade volte, padre, se ne coglie
per triunfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna de l'umane voglie,
che parturir letizia in su la lieta
delfica deità dovria la fronda
peneia, quando alcun di sé asseta.

Une analyse des choix traductifs de Poirier, en même temps qu'un regard comparatif à la traduction de Risset, révèlent que l'obéissance déclarée de Poirier au texte source est un vœu parfois pieux, et qu'il y a bel et bien transposition à certains niveaux. Ainsi, un premier décodage ciblé atteste plusieurs modifications du matériau signifiant du poème dantesque, au point d'invalider l'affirmation d'une traduction absolument « littérale » (le mot à mot) (cf. *infra* la traduction des vers 31-33) et, davantage encore, celle d'une « traduction phonémique ». Là où Risset s'est sans cesse efforcée de privilégier un mimétisme signifiant avec le texte italien, Poirier a souvent adopté d'autres choix de signifiants, et par conséquent de signifiés[1] :

Traduction de Poirier (1942)

Ô bon Apollon, pour mon dernier ouvrage,
Fais-moi le réceptacle de tant de valeur,
autant que veut le don du laurier bien-aimé.
Jusqu'ici je n'ai gravi qu'une des cimes
du Parnasse, mais à présent
je veux entrer dans l'arène pour la seconde.
Entre en mon cœur et *inspire*-moi
comme lorsque tu *tiras* Marsyas
de la peau qui entourait ses membres.
Ô divine puissance, si tu me prêtes
ne fût-ce que l'ombre du bienheureux empire,
tel je l'imagine en ma tête dessiné,
tu me verras venir vers ton arbre *chéri*
et me couronner des feuilles de laurier
dont mon poème et toi me rendrez digne.
Rarement, mon père, on le cueille

[1] Dans les traductions de Poirier et de Risset, là où des différences apparaissent par rapport aux signifiants de l'original italien (et donc, souvent aussi, aux signifiés), nous soulignons les changements lexicaux, et mettons en italique le maintien du signifiant quand il n'est le fait que d'un seul traducteur.

pour triompher en César ou en poète,
faute ou honte des volontés humaines !
Quiconque voudra s'orner du laurier
de Pénée devra répandre la joie
sur la plaisante divinité de Delphes…

Traduction de Risset (2004)

Ô bon Apollon, pour ce dernier *labeur*,
fais de moi le *vase* de ta valeur,
Comme tu veux pour donner ton laurier bien-aimé.
Jusqu'ici *m'a suffi* l'une des cimes du Parnasse ;
mais à présent *avec les deux*
je dois entrer dans l'arène qui reste.
Entre dans ma *poitrine*, et souffle, toi,
comme quand tu as tiré Marsyas
hors *de la gaine* de ses membres.
Ô divine *vertu*, si tu te prêtes à moi
assez pour que je montre l'ombre
du règne heureux *inscrite* dans ma tête,
tu me verras venir à ton *bois* merveilleux
et me couronner alors *de ces feuilles*
dont la *matière* et toi me *ferez* digne.
Si rarement, père, on en cueille,
pour le triomphe de César ou poète,
par faute et honte des terrestres désirs,
que le *feuillage pénéen, quand il assoiffe*
quelqu'un de soi, devrait *enfanter* de la joie
à la joyeuse divinité delphique.

Le relevé des divergences de signifiants entre les deux traductions, en comparaison avec l'original, est le suivant : Poirier effectue 19 modifications de signifiants, là où Risset a choisi de maintenir l'équivalent signifiant du terme italien. Seules trois modifications de signifiants / signifiés apparaissent chez Risset (« souffle », « as tiré », « merveilleux »), alors que, pour ces occurrences, Poirier a conservé la proximité avec le signifiant / signifié italien original (« inspire », « tiras », « chéri »). De nombreux écarts de Poirier semblent pouvoir être interprétés comme une volonté non explcitée du traducteur de maintenir un registre de langue soutenu (réceptacle, cœur, ne fût-ce que, tel je l'imagine, rendrez digne, quiconque voudra s'orner, répandre), alors que certains autres écarts de traduction s'expliquent peut-être par un usage syntaxique de l'époque (de Pénée, de Delphes). La perte « phonémique » (la perte du « lien musaïque ») est-elle compensée par le parti pris « littéraire » (choix d'un registre soutenu) ? Sans doute est-ce l'avis de Poirier, qui confond « littéral » et « littéraire ». Mais l'on sait à présent avec Risset (Risset, 1998, p. 28) que la prosodie moderne rend possible des traductions davantage littérales qu'elles ne l'ont été. Enfin, dans les vers 13-33,

seule la dernière strophe présente, chez Poirier comme chez Risset, un renoncement à la traduction mot à mot.

La confrontation des deux traductions et du texte source, dans leur entièreté, permettraient bien d'autres observations, telles que les modifications apportées aux structures syntaxiques des phrases, le sort réservé aux archaïsmes du texte dantesque, les modifications sémantiques entraînées par les modifications signifiantes. Il en est une qui étayera ici encore la réflexion, et au sujet de laquelle ni Poirier, ni Risset ne semblent avoir livré de commentaires : l'ajout ou la suppression de fonctions du langage. En la matière, les manipulations de la traductrice sont infimes, tandis que les interventions de Poirier sont nombreuses[1] :

Traduction de Poirier (1942)

Ô bon Apollon, pour *mon* dernier ouvrage,
Fais-moi le réceptacle de tant de valeur,
autant que veut le don du laurier bien-aimé.
Jusqu'ici je n'ai gravi qu'une des cimes
du Parnasse, mais à présent
je veux entrer dans l'arène pour la seconde.
Entre en mon cœur et inspire-*moi*
comme lorsque tu tiras Marsyas
de la peau qui entourait ses membres.
Ô divine puissance, si tu me prêtes
ne fût-ce que l'ombre du bienheureux empire,
tel *je* l'imagine en ma tête dessiné,
tu me verras venir vers ton arbre chéri
et me couronner des feuilles de laurier
dont *mon* poème et toi me rendrez digne.
Rarement, *mon* père, on le cueille
pour triompher en César ou en poète,
faute ou honte des volontés humaines !
Quiconque voudra s'orner du laurier
de Pénée devra répandre la joie
sur la plaisante divinité de Delphes…

[1] Dans les traductions de Poirier et de Risset, là où des différences apparaissent par rapport à l'original italien, nous soulignons la suppression d'une fonction du langage, et nous mettons en italique l'ajout d'une fonction du langage. Nous nous limitons aux fonctions expressive (centrée sur le destinateur) et impressive (centrée sur le destinataire). Pour rappel, la fonction expressive se dénote dans la présence de l'indice d'énonciation de personne (pronoms personnels, adjectifs et pronoms possessifs, adjectifs et pronoms démonstratifs).

Traduction de Risset (2004)

Ô bon Apollon, pour *ce* dernier labeur,
fais de moi le vase de ta valeur,
Comme tu veux pour donner *ton* laurier bien-aimé.
Jusqu'ici m'a suffi l'une des cimes du Parnasse ;
mais à présent avec les deux
je dois entrer dans l'arène qui reste.
Entre dans ma poitrine, et souffle, toi,
comme quand tu as tiré Marsyas
hors de la gaine de ses membres.
Ô divine vertu, si tu te prêtes à moi
assez pour que je montre l'ombre
du règne heureux inscrite dans ma tête,
tu me verras venir à ton bois merveilleux
et me couronner alors de ces feuilles
dont la matière et toi me ferez digne.
Si rarement, père, on en cueille,
pour le triomphe de César ou poète,
par faute et honte des terrestres désirs,
que le feuillage pénéen, quand il assoiffe
quelqu'un de soi, devrait enfanter de la joie
à la joyeuse divinité delphique.

L'effort déployé par Risset pour proposer une traduction la plus littérale qui soit s'observe également dans l'intervention minimum effectuée au niveau des fonctions du langage : aucune omission à signaler, seuls deux ajouts apparaissent, sur le versant de la fonction expressive (v. 13 : « ce dernier labeur »), et sur celui de la fonction impressive (v. 15 : « ton laurier »). De son côté, Poirier continue à s'écarter de ses intentions déclarées et transpose, dans les deux directions : en effaçant trois traces d'une présence du destinataire (fonction impressive, v. 14, 15, 19) et une trace du destinateur (fonction expressive, v. 23) ; mais en ajoutant aussi massivement (si on compare avec Risset) les traces du destinateur (v. 13, 19, 24, 27, 28). En définitive, l'inflexion, chez Poirier, est bien mise du côté de l'énonciateur du message, le poète Dante, alors que la voix du récepteur est mise en sourdine.

RÉCEPTION DES TRADUCTIONS DE POIRIER EN BELGIQUE

L'analyse de quelques choix de traduction fixés par Poirier, et la comparaison avec les travaux d'autres traducteurs, ont montré comme une traduction est toujours redevable à la fois d'un certain *Zeitgeist* (esprit du temps) et d'une attitude originale et assumée par le traducteur, au risque, parfois, de s'attirer les propos courroucés de quelques spécialistes. Poirier, comme d'autres traducteurs de Dante non savants qui l'ont précédé, ne manqua pas de se faire brocarder par Robert O.J. Van Nuffel, un critique belge

francophone et italianisant qui donna quelques articles sur la réception de Dante en Belgique :

> Cela ne me semble pas nécessaire de m'arrêter sur le petit volume médiocre de Pierre Poirier [références bibliographiques][1].

Une telle critique laconique est elle aussi redevable d'un certain esprit du temps, et, dans une perspective comparatiste future, il ne serait pas infondé de souhaiter qu'une étude approfondie vienne compléter cette première présentation et analyse rapide des travaux de Poirier. Une telle étude s'inscrirait dans le cadre beaucoup plus vaste de la réception critique, en Belgique francophone, des travaux de traduction portant sur le corpus italophone durant la première moitié du XXe siècle, et pourrait être réalisée à partir de traces laissées dans les fonds d'archives, mais aussi partiellement grâce aux sources journalistiques rendues accessibles aux chercheurs depuis mai 2012, grâce à la numérisation partielle des articles de *La Libre Belgique* (1918-1950) et du *Soir* (1887-1970), par la Bibliothèque royale de Belgique.

Dans l'immédiat, c'est le dépouillement d'un autre fonds d'archives[2] qui permet d'apporter un éclairage révélateur sur le profil de Poirier traducteur : la brève correspondance entre celui-ci et Alfred t'Serstevens[3], entre le 13 novembre 1949 et le 20 janvier 1973. Cet échange épistolaire d'une soixantaine de lettres et cartes offre, à la curiosité du lecteur, des bribes de réflexions littéraires et artistiques du grand voyageur et aventurier. Parmi celles-ci, des considérations portant sur les travaux de traduction de Poirier, et sur d'autres questions ciblées de traduction, méritent une attention particulière.

Eu égard aux traductions d'extraits de Pétrarque, Dante et Boccace, t'Serstevens complimente son ami le 16 septembre 1950, même s'il n'a, à cette date, pris connaissance que du « Boccace » :

[1] Robert O.J. Van Nuffel, *Dante nel Belgio*. Trapani, Accademia di Studi « Cielo d'Alcamo », « Lectura Dantis Siciliana », n° 12, 1957, p. 32, n. 53.

[2] Ce petit fonds d'archives d'Alfred t'Serstevens est entré aux AML (don 2009) grâce au don généreux de Mme France Poirier.

[3] Albert t'Serstevens (Uccle, 24 septembre 1886 – 21 mai 1974, Neuilly-sur-Seine) est un écrivain français d'origine belge qui compta parmi ses amis Blaise Cendras, Abel Gance, Pierre Mac Orlan, André Suarès et Jean Poirier. En 1949, il épousa la jeune illustratrice Amandine Doré (qui se réclame d'un grand ancêtre, Gustave Doré, mais on ne saura jamais si l'artiste est l'une de ses descendantes, *dixit* http://www.galeriegbb.com/les-artistes/amandine-dore/). t'Serstevens est l'auteur de poèmes et de très nombreuses œuvres de fictions et récits de voyages. Il reçut des prix littéraires : Grand Prix du Roman de l'Académie française, 1932 ; Grand Prix Littéraire de la Mer et d'Outre-Mer, 1953 ; Grand Prix de la Société des Gens de Lettres, 1960.

> […] Tu as su passer par-dessus la banale biographie ou l'étude documentée et traiter l'homme au point de vue psychologique. C'est parfait, bien exposé bien écrit. Et quel malheur, encore, que cela ait paru en Belgique. En as-tu gardé la propriété ? Les trois réunis sous un seul titre auraient fait un excellent volume pour Grasset ou Gallimard[1].

Cette appréciation révèle la préférence de t'Serstevens pour la description empathique (psychologique) d'un écrivain consacré, au détriment d'une étude plus scientifique, et souligne le positionnement que Poirier aurait dû adopter dans le champ éditorial français.

Quinze ans plus tard, à la faveur probablement d'une relecture des traductions littéraires de Poirier, le jugement et les suggestions de l'ami et confrère n'ont pas changé, de même que la situation de non-réception et non-diffusion des traductions de Poirier auprès d'un public plus large :

> Vieux frère,
>
> Je ne pourrais assez te complimenter au sujet de ton petit livre sur Boccace et des *merveilleuses* traductions que tu nous as données de son texte. Ces traductions, le Dante, le Pétrarque et le Boccace, sont les plus parfaites qu'on ait jamais faites, et tes commentaires sont extraordinairement vivants, et d'un style d'une parfaite simplicité, celle que j'ai toujours suggérée, et que tu dépasses trop souvent dans tes livres de critiques picturales.
>
> Tu devrais bien réunir en un seul volume tes trois études qui forment une trilogie complète, en t'occupant seulement de mettre un peu plus d'ordre et de suite dans la composition générale. Mais il est certain que pas un seul livre sur ce triple sujet n'atteint à la compréhension des tiens et à l'étroite juxtaposition des textes italiens et français[2].

Sur un autre versant, les missives de t'Serstevens dévoilent quelques réflexions sur la « translation du Marco Polo », ainsi que sur quelques problèmes épineux de traduction du latin au français. Pour les premières, dans une lettre datée du 20 mars 1955[3], au risque de se fâcher avec les Italiens et l'italianisant Poirier, t'Serstevens prétend que « le premier texte de Marco Polo était en français d'époque » et qu'il a donc réalisé sa propre « translation » à partir de ce « plus vieux manuscrit de Marco », celui qui « est quasi de la date de la dictée » et qui « est en français plein d'italianismes ». Pour les seconds, c'est une inscription latine[4] qui fait l'objet d'une réflexion traductologique. Explication : en 1961, t'Serstevens s'emploie à la rédaction d'un ouvrage qu'il entrevoit comme son testament (partant d'Homère, il devrait s'arrêter à la naissance du romantisme et n'évoquer, que par accident,

[1] Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 16 septembre 1950, château de Monblan, Maussane, Bouches du Rhône.
[2] Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 5 septembre 1965.
[3] Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 20 mars 1955.
[4] Cette inscription n'est pas retranscrite par l'auteur.

quelques modernes[1]), mais aussi comme la fin probable de ses voyages réels. En tête de cet ouvrage, il souhaite placer une inscription latine identifiée à Brindisi par Poirier, et opte pour « une traduction serrée ». Celle-ci entend s'éloigner des choix de traductions modernes[2], en adoptant une position de « poète » et non de « professeur de latin », tout en s'accompagnant d'un argument cibliste : « et au moins les "belles infidèles" de jadis étaient écrites en français ! ». Concrètement, le problème de traduction examiné par t'Serstevens est résolu par le choix d'un retour aux premières acceptions des termes présents dans l'inscription (*hospes*, *velivolis*, *alma*) sans toutefois exclure le critère de la beauté :

> […] Je vais en faire une traduction serrée. Dès maintenant je te signale que *hospes* n'a *jamais* voulu dire *voyageur*, mais *hôte* ou *étranger*, et c'est ce dernier mot qu'il faut adopter. *Velivolis* est un terme poétique qui veut dire *qui vole de ses voiles*, et je traduirai sans doute par *navires vélivoles*, car l'adjectif est trop beau pour y renoncer. *Alma* ne peut pas signifier *sublime*. Son premier sens est *nourricière*, mais il s'est étendu à *bon, favorable, généreux, bienfaisant, saint, vénérable, auguste*. Je pense que je choisirai *bienfaisante*, d'après le sens du reste : Foi bienfaisante[3].

Enfin, l'interruption, après la Seconde Guerre mondiale, des travaux de traduction ne semble pas s'être accompagnée, chez l'avocat bruxellois, d'un détachement définitif de la littérature italienne et du goût pour les livres rares. Pour preuve, cet échange épistolaire où t'Serstevens évoque leur passion bibliophilique commune, et s'attarde au passage sur une source précieuse ayant probablement servi à Poirier pour la traduction des extraits d'œuvres de Pétrarque :

> […] Le libraire Wastiau nous a envoyé son dernier catalogue. J'y vois que les livres sont aussi chers à Bruxelles qu'à Paris. À ce compte ta bibliothèque vaut un bon paquet de millions anciens ! Il me semble que tu m'as dit avoir une édition incunable de Petrarca. Si oui, donne m'en la date, le lieu et le nom de l'imprimeur, car j'ai un répertoire complet des éditions de Petrarca, avec des renseignements précieux qui pourraient t'être utiles. Il y a 32 éditions incunables. La première, *datée*, est de 1470,

[1] Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 31 octobre 1961.

[2] Voici ce que t'Serstevens écrit au sujet des traductions modernes : « On croit souvent que les traductions modernes sont plus exactes que les anciennes. Or (toujours à propos de *velivolis*), voici comment l'édition critique de Lucrèce (Les Belles Lettres, 1920) traduit le vers 1442 du cinquième livre : *jam mare velivolis florebat navibus* : *déjà la mer était fleurie de voiles légères*. C'est interprétation toute personnelle du traducteur, ou disparaissent l'imparfait et les navires. Il faut traduire : *déjà la mer fleurissait de navires vélivoles* ou *de navires volant de leur voile*. Entre *était fleurie* et *fleurissait* il y a un monde, et où le traducteur a-t-il vu *voiles légères* ? » Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 21 octobre 1961.

[3] *Idem.*

mais il en existe une antérieure, sans date, qui se trouve à l'Ambrosiana, c'est-à-dire la vraie originale[1].

CONCLUSION

Les traductions littéraires de Poirier méritent bien d'autres considérations que celle peu flatteuse, et non argumentée, de Robert O.J. Van Nuffel (1957). Étudiées dans une perspective interne, mais aussi selon une nécessaire mise en contexte, elles révèlent la posture d'un traducteur belge qui, dans les années 1940, a tenté de renouveler les traductions existantes des *triumvirs*, et a poursuivi, avec un succès relatif, une intuition foncière, que Jacqueline Risset a porté à son point ultime, dès les années 1980 : littéraliser au maximum la traduction et tirer profit du vers libre ; en dépassant (pour Risset) l'ère de la « poésie brève », pour entrer dans un nouveau paradigme poétique. Certes, le résultat des traductions de vers de la *Divine Comédie* n'est pas exempt, chez Poirier, d'une certaine confusion entre des objectifs connexes et parfois contradictoires : littéralité, « lien musaïque », littérarité. Mais on se doit toutefois de remarquer la « modernité » de la traduction de Poirier, par rapport à celle publiée sous la direction de Christian Bec[2], traduction où l'intervention des traducteurs surgit surtout dans les modifications des tours syntaxiques, et dénote donc d'autres postulats traductifs, déclarés ou insus.

Enfin, le cas de « Poirier, jurisconsulte, esthète et traducteur » gagnerait à être approfondi ultérieurement selon deux axes : les aveuglements du (des) traducteur(s) ; les traductions des *triumvirs* en Belgique francophone au XXe siècle – les travaux de Robert Vivier constitueraient un pan incontournable du corpus.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire (sélective)

Archives Pierre Poirier

– Fonds d'archives Pierre Poirier (AML, don France Poirier, 2009).
– [Biographie de Pierre Poirier], 7 feuillets, 1967.
– Lettre de Pierre Poirier à Roger Brucher (employé à la Bibliothèque royale de Belgique), 30 mars 1970.
– Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 16 septembre 1950, château de Monblan, Maussane, Bouches du Rhône.

[1] Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 10 octobre 1968.
[2] Dante Alighieri, *Œuvres complètes*. Traduction nouvelle revue et corrigée sous la direction de Christian Bec. Paris, Librairie Générale Française, 2009 (2002).

– Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 20 mars 1955.
– Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 21 octobre 1961.
– Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 31 octobre 1961.
– Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 5 septembre 1965.
– Lettre d'Alfred t'Serstevens à Pierre Poirier, 10 octobre 1968.

Livres de Pierre Poirier

– *Boccace moraliste de la chair*. Bruxelles, Office de Publicité, « Collection Lebègue », 1942, 89 p.
– *Dante Alighieri. Humain-surhumain*. Bruxelles, Office de Publicité, « Collection Lebègue », 1945, 92 p.
– *Le Droit d'auteur. Droit national et international des auteurs*. Bruxelles-Paris, F. Larcier-Marchal et Billard, 1936.
– *Esthétique de la gravure italienne*. Bruxelles, Palais des Académies, « Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires », 1964.
– *La Fresque florentine*. Paris, Albin Michel, 1955.
– *Graveurs des anciens Pays-Bas en Italie*. Bruxelles, sans édit., 1963.
– *Initiation à la peinture flamande*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962 (1949).
– *De la Justice*. Bruxelles, Vve F. Larcier, « Les Classiques à l'usage des gens de loi », 1924.
– *La Peinture belge d'autrefois 1830-1930*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1953.
– *La Peinture vénitienne*. Paris, Albin Michel, 1953.
– *Pétrarque par lui-même*. Bruxelles, Office de Publicité, « Collection Lebègue », 1942, 96 p.

Traductions de Pierre Poirier

– D'Alia (Antonino), *La Belgique intellectuelle, économique, politique*. Traduction de Pierre Poirier. Bruxelles, Librairie Albert Dewit, 1923 (titre orignal : *Il Belgio nei suoi vari aspetti*. Con prefazione di Vittorio Emanuele Orlando. Bologna, Nicola Zanichelli editore, 1921).
– D'Ancona (Paolo), *La Miniature italienne du Xe au XVIe siècle*. Traduction de Pierre Poirier. Paris-Bruxelles, G. Van Oest, 1925.

Articles de Pierre Poirier

– « I diritti e le obbligazioni dell'editore in materia cinematografica nel progetto di legge italiano sul diritto di autore », dans *Il diritto di autore*, 10e année, n° 4, octobre-décembre 1939.

– « Notices » pour l'*Annuaire* de l'Académie royale de Belgique. Notices, entre autres, sur : Paul Artôt, Eugène Baie, Émile Fabry, Victor Horta, Paul Maas, Victor Rousseau, Frans Smeers, Jules-César Van Paemel, Gustave Vanzype.

Texte bref de Pierre Poirier

– *À Saint Victor. Histoire de brigands*. S.l., Alde imprimavit, « Les Causes célèbres », 1925.

Bibliographie secondaire

– Dante Alighieri, *La Divine Comédie*. *L'Enfer, Le Purgatoire, Le Paradis*. Traduction, préface et notes par Jacqueline Risset. Paris, Flammarion, 2010.
– Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, *L'Enfer*. Traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, édit. corrigée. Paris, Flammarion, 2004 (1985).
– Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, *Le Paradis*. Traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset. Paris, Flammarion, 1990.
– Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, *Le Purgatoire*. Traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset. Paris, Flammarion, 1988.
– Dante Alighieri, *Œuvres complètes*. Traduction nouvelle revue et corrigée sous la direction de Christian Bec. Paris, Librairie Générale Française, 2009 (2002).
–Bassnett (Susan), *La traduzione. Teorie e pratica*. Traduzione di Genziana Bandini, consulenza madrelingua Christine Richardson. Milan, Bompiani, 1993, « 3. 2 La poesia e la traduzione », pp.113-114.
– Bec (Christian), « Le Dante en langue française au XXe siècle : essai de synthèse », dans Enzo Esposito édit., *L'Opera di Dante nel mondo : edizioni e traduzioni nel Novecento*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 27-29 aprile l989. Ravenna, Longo, « Bibliografia e storia della critica », n° 8, 1992, p. 86.
– Eco (Umberto), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani, 2003.
– Esposito (Enzo), *L'Opera di Dante nel mondo : edizioni e traduzioni nel Novecento*. Atti del convegno internazionale di studi, Roma, 27-29 aprile l989. Ravenna, Longo, « Bibliografia e storia della critica », n° 8, 1992.
– Lefevere (André), *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
– Risset (Jacqueline), *Dante scrittore*. Milano, Mondadori, 1984.
– Risset (Jacqueline), « La traduzione in natura », dans *Quaderni di libri e riviste d'Italia*, n° 41, *La traduzione. Materiali III*. Roma, Ministero per i

beni e le attività culturali – Istituto poligrafico e zecca dello stato, 1998, pp. 25-30.
– Scialom (Marc), *Les Anti-traducteurs : aspects de* La Divine Comédie *en français pendant l'entre-deux-guerres suivis d'un répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises du poème (XVe-XXe siècles)*. Thèse de 3e cycle, linguistique, Paris 4, 1985.
– Van Nuffel (Robert O.J.), *Dante nel Belgio*. Trapani, Accademia di Studi « Cielo d'Alcamo », « Lectura Dantis Siciliane », n° 12, 1957.

ALAIN VAN CRUGTEN

Le recteur de l'Université de Mons, Calogero Conti,
remet le diplôme de docteur honoris causa à Alain van Crugten.
© Université de Mons.

Anne GODART et Corinne LEBURTON
Université de Mons

ALAIN VAN CRUGTEN TRADUCTEUR. UNE PLUME SPORTIVE, COQUINE ET GALOPINE

Alain van Crugten naît à Bruxelles le 13 février 1936. Le Limbourg hollandais dans les racines paternelles, une bisaïeule en Prusse dans l'autre lignée, un enchevêtrement de rencontres en Belgique surréaliste pour le reste de l'ouvrage, le fruit des amours d'une charmante « Marollienne » et d'un père fonctionnaire à la commune d'Ixelles vit donc le jour la veille de la Saint-Valentin, premier clin d'œil séducteur de ce Bruxellois pur jus.

La capitale belge est très clairement l'enveloppe marquante, le cocon protecteur initial de notre futur traducteur. Les veines, le cœur et les artères de cette ville seront et resteront les siennes, lui qui se délectera dès la prime enfance du parler vrai de ce pittoresque quartier des Marolles. Sa grand-mère y vendait des fleurs à la rue Haute : illettrée, mais hilarante et décomplexée, elle avait appris à lire toute seule, déchiffrant à la loupe les articles du quotidien *Le Soir*. Alain van Crugten conservera de cette enfance de merveilleux souvenirs de discussions familiales souvent entamées en français, pour être rapidement mâtinées de flamand et enfin se clôturer entre *Brusseleer* et *Zwanze*, un mélange linguistique continu et savoureux qui n'aura de cesse de l'enchanter. Sa sensibilité au langage et son intérêt pour les merveilles de plasticité descriptive que celui-ci peut offrir, il en héritera dès cette époque.

Son père le rêvait ingénieur agronome ou militaire de carrière, mais les mathématiques et les sciences exactes le passionnèrent rapidement beaucoup moins que la philologie. Ou faudrait-il déjà y déceler les options d'une nature plutôt rétive aux mots d'ordre et autres cris de ralliement ? Quoi qu'il en soit, c'est à l'Athénée (établissement public d'enseignement secondaire officiel dépendant alors de l'État) d'Ixelles que le jeune Alain van Crugten terminera son cycle d'études secondaires dans la section « Latin Sciences ».

Il y fera plusieurs rencontres déterminantes parmi ses professeurs. Le grand linguiste Jacques Pohl[1] tout d'abord, qui lui transmettra le virus de la langue française, des virtuosités et potentialités infinies qu'elle offre à l'artisan langagier capable d'en manipuler les sons, les rythmes, les tours et les détours. Pédagogue génial, Jacques Pohl croisera encore fréquemment la route d'Alain van Crugten par la suite, notamment au sein de l'Université libre de Bruxelles. Et puis Daniel Godfrind, son professeur d'anglais, qui parvint à stimuler et enrichir son intérêt précoce et naturel pour les langues étrangères. Dès ses premières leçons, celui qui deviendrait par la suite président du Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken, le pendant de l'École d'Interprètes internationaux à Anvers, parvint à lui instiller un tel enthousiasme pour la langue de Shakespeare que la cause fut rapidement entendue : ce serait vers Philologie et Lettres que la suite du programme allait le mener. Sans doute plus par amour des langues étrangères au départ que de la littérature à proprement parler :

> La langue et ses divers états, ses structures et ses mécanismes, ses nuances infinies, sa logique et ses illogismes, ses transformations historiques, ses registres divers, tout cela passionnait déjà le petit garçon que j'étais, celui dont la lecture favorite était la plongée au hasard dans les sept gros volumes du *Nouveau Larousse Illustré*[2].

L'Université libre de Bruxelles, dite « du libre examen » et de la lutte militante pour ses valeurs fondatrices de laïcité, s'imposa comme un choix naturel pour ce jeune homme de famille athée. Il s'y inscrivit dans la section « Philologie germanique », après avoir rapidement complété sa formation par des cours du soir de grec ancien (prérequis obligatoire à l'époque).

Il y étudia l'allemand, l'anglais et le néerlandais, se spécialisant plus particulièrement dans ces deux dernières langues, et décrocha son diplôme d'enseignant « du secondaire » en 1957. Aucune proposition de thèse de doctorat ne lui fut suggérée au sortir des études, l'étudiant ayant pourtant été brillant, mais « sans plus ». C'était le système de l'époque : il fallait être pressenti.

Sa carrière débute donc de manière classique, avec une première désignation d'enseignant « de néerlandais et de morale » dans la ville de Co-

[1] Licencié en philologie romane à l'ULB en 1935, Jacques Pohl (1909-1993) fit carrière dans différents établissements d'enseignement secondaire et devint professeur extraordinaire à l'Université libre de Bruxelles. Il mena une lutte très engagée pour la défense de la langue française et fut l'un des initiateurs de l'idée d'une « Communauté française » de Belgique. Auteur de plusieurs ouvrages et d'innombrables articles, membre du Conseil international de la Langue française et du comité de rédaction du Français moderne;

[2] Alain van Crugten, « Dis-moi qui tu traduis… », dans *L'Escume des Nuits,* novembre 2004, p. 14.

mines, en province de Hainaut, tout près de la frontière française. Âgé de 21 ans à peine, il s'y rendait courageusement au volant de sa petite Vespa. On le retrouve un peu plus tard à l'École normale de Nivelles, petite ville wallonne beaucoup plus proche de la capitale, où il dispensera des cours aux futurs régents en langues étrangères (les actuelles formations pédagogiques Bac+3). Pour finalement revenir à son point de départ, l'Athénée royal d'Ixelles, où pendant plus de cinq ans il sera professeur d'anglais et de néerlandais.

Les salaires des enseignants dans ces années 1950 et 1960 n'étaient pas vraiment mirobolants – à peine 7500 FB par mois, c'est-à-dire moins de 200 € ! – et les fins de mois souvent difficiles. D'un tempérament plutôt hyperactif, même s'il aime à se définir comme un « paresseux impénitent », notre jeune pédagogue décidera donc d'améliorer son quotidien en diversifiant ses activités et ses rentrées pécuniaires. Il rajoutera, par exemple, à son horaire des heures d'enseignement de langue allemande dans une école… juive ! Une expérience très intéressante. Viendront ensuite des travaux de traduction « alimentaire », souvent des documents commerciaux ou techniques, ou encore de vulgarisation médicale, etc. Bref, « rien qui puisse donner le grand frisson de Milton ou de Goethe aux lecteurs français » ![1] Néanmoins, c'est dans ce type d'exercices hyper pragmatiques que le traducteur fit ses premières armes, y apprenant la cohérence et l'importance de la justesse des termes.

On le constate : bien avant d'être traducteur, Alain van Crugten était et restera un enseignant dans l'âme. Cet amour de l'enseignement, il en avait pris conscience dès ses premiers stages. Il adorait enseigner et cette passion allait se maintenir intacte tout au long de sa carrière, pour le plus grand bonheur de ceux et celles qui eurent la chance de pouvoir en profiter ! C'est sur ce canevas déjà bien riche et prometteur que l'amour de la traduction allait petit à petit se révéler et grandir.

La vie est souvent une suite de hasards plus ou moins négociés. Allez analyser l'origine des passions ? Et pourtant, à y regarder de plus près, tous les éléments sont souvent là, mais il faut tout simplement qu'ils s'agencent… un petit coup de pouce, une rencontre ad hoc, et vous voilà de fil en aiguille à suivre une nouvelle route, accroché à une monture qui fonce et que vous ne quitterez plus.

Dans le cas de notre traducteur, les facteurs furent à l'image de ses occupations : nombreux et diversifiés. Au cours de son service militaire, toujours obligatoire en Belgique à l'époque, il fut notamment chargé de diverses traductions techniques, certaines à caractère d'ailleurs très confidentiel des-

[1] Sauf mention contraire, les citations attribuées à Alain van Crugten sont extraites de notre entretien à Bruxelles chez le traducteur, le 15 mai 2011.

tinées au service des renseignements. C'est sous l'influence d'un de ses supérieurs hiérarchiques, qui avait suivi plusieurs années de cours de russe à l'ULB et entraînait les réservistes en rappel à des exercices d'interrogatoires de prisonniers russes, que le jeune militaire Van Crugten s'intéressa tout à coup aux langues slaves.

Dès la fin de son service militaire, il retourna donc vers son Alma Mater pour reprendre des études en Philologie et Histoire slaves, bénéficiant évidemment de toute une série de dispenses, afin qu'il puisse continuer à enseigner et à faire vivre sa petite famille, car il s'était marié entretemps. Pendant quatre ans, il devra jongler entre ses différentes charges : enseignement (on le retrouvera professeur à l'Institut de Radionavigation), rédaction de manuels scolaires en néerlandais, traductions commerciales, etc. Il semble infatigable.

Ouvrons ici une parenthèse importante : un des secrets de cette nature constamment en éveil est certainement une autre de ses passions, une passion conjuguée avec toutes les autres mais également conditionnant, quelque part, toutes les autres : le sport. On ne peut, en effet, étudier le phénomène Van Crugten, en passant sous silence l'impact décisif qu'exercera le sport sur l'homme en général et sur le traducteur en particulier. Car nous avons effectivement en Alain van Crugten un très bel exemplaire de « traducteur sportif ». Déjà actif durant son service dans l'équipe militaire de basket-ball, il continuera les compétitions de haut niveau plusieurs années durant dans des équipes universitaires. Le cyclisme, ensuite. Plusieurs générations d'étudiants conservent le souvenir du professeur débonnaire et souriant, dévalant à vélo et par tous les temps la rue centrale du campus du Solbosch. Par la suite, il l'avouera lui-même à de nombreuses reprises, c'est souvent en pédalant que les meilleures idées lui venaient et lui reviennent encore, que ce soit en traduction ou, plus globalement, en matière d'écriture. On ne peut détacher l'homme de son célèbre célérifère.

Mais revenons à l'ULB et aux études de philologie slave. Encore une fois, la rencontre de deux professeurs va s'avérer déterminante : Claude Backvis[1] et Marian Pankowski[2]. Le premier tient littéralement la section à bout de bras, dispensant les cours de littérature, histoire et institutions des

[1] Claude Bakvis (1910-1998), membre fondateur du Centre belge d'Études slaves, directeur de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves, grand spécialiste de l'histoire et de la littérature polonaises.

[2] Marian Pankowski (1919–2011) romancier, poète, critique littéraire, traducteur et professeur de littérature polonaise. Prisonnier dans les camps de concentration d'Auschwitz et Bergen-Belsen, il s'installera en Belgique après la libération. Auteur de la première anthologie française de poésie polonaise.

peuples slaves. Alain van Crugten sera fasciné par la compétence et l'énergie du personnage. Le second, excellent professeur de langue polonaise, mais également poète, dramaturge et romancier, fut véritablement celui qui lui mettra le pied à l'étrier de la traduction littéraire. Ces deux personnalités remarquables sont à l'origine de l'affection particulière que portera toujours Alain van Crugten à la Pologne et la langue polonaise.

Après avoir terminé la slavistique en 1966, Alain van Crugten éprouve le besoin de respirer l'air du large, de prendre quelque distance avec sa Belgique natale, de récupérer de la fatigue accumulée depuis plusieurs années : cette vie d'étudiant-enseignant- jobiste aux horaires chargés et décalés est finalement épuisante. Une demande de bourse est acceptée par le gouvernement polonais et voilà notre jeune philologue à Varsovie, bien décidé à passer une année « sympathique », à lire et à se reposer. Mais le hasard en décidera encore un fois autrement.

Une conversation avec un professeur de l'Université de Varsovie a raison de ses projets de farniente.

> Le nom de Stanislaw Ignacy Witkiewicz[1]est tombé, ma curiosité est éveillée. Je me lance à corps perdu dans la lecture des quelque vingt-trois pièces de cet écrivain, mort en 1939, et dont les œuvres dramatiques viennent d'être redécouvertes en 1962. Je suis subjugué par une œuvre où se voit en filigrane le portrait d'un individu-auteur hors norme. Le premier choc à peine encaissé, la décision est prise : j'écris une thèse de doctorat sur le théâtre de Witkiewicz, pseudonyme Witkacy.

Alain van Crugten va s'atteler à ce projet pendant plus de trois ans, comprenant petit à petit que, pour mieux s'imprégner en profondeur de ce théâtre étrange, « le meilleur moyen était de tenter de traduire l'une ou l'autre pièce dans ma langue ». C'est ainsi que les premières traductions françaises de Witkacy parurent : *Sonate à Belzébuth* et *La Mère.* Ces traductions, il les a faites à la fois par plaisir et par « profit » personnel. Il n'aura jamais à regretter cette gageure – traduire un auteur aussi abscons déjà pour ses propres compatriotes était un véritable défi – bien au contraire.

Les textes furent déposés à la Société des auteurs à Varsovie. Peu de temps plus tard, ils seront découverts par Vladimir Dimitrijevic, le jeune fondateur des Éditions de l'Âge d'Homme en Suisse, qui décidera de lancer la machine : la publication des œuvres théâtrales et puis de l'intégrale de l'auteur sous la direction d'Alain van Crugten :

[1] Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), dit aussi Witkacy. Dramaturge, philosophe, pamphlétaire, peintre, photographe et romancier polonais. Enfant terrible et génial des lettres polonaises avant d'être reconnu comme l'un des phénomènes artistiques les plus originaux et les plus significatifs de la Pologne en pleine crise politique et culturelle de l'entre-deux guerres.

> Les quelques milliers de pages de Witkiewicz que j'ai transposées en français ont été un écolage sans égal. Son théâtre, ses romans, ses textes philosophiques et critiques, ses lettres et petits écrits fugitifs divers comprennent à peu près toutes les difficultés de traduction littéraire qu'on peut imaginer.

Anna Fialkiewicz-Saignes, dans une étude sur les traductions de Witkiewicz parue en 1998[1], explique de manière très caractéristique :

> [I]l s'agit d'une liste interminable de défis et de dilemmes pour le traducteur qui se demandera sans répit : traduire ou ne pas traduire, trahir le sens ou la forme, privilégier la fluidité de la lecture et la clarté ou la nuance stylistique ?

Pour traduire un auteur tel que Witkiewicz, le traducteur doit aller au-delà des tâches habituelles, véritablement se fondre dans la personnalité de l'auteur, et couler sa langue française dans ce moule hétéroclite aux creusets de registres multiples. C'est en surmontant sans relâche ce parcours d'obstacles que furent ces traductions de Witkiewicz qu'Alain van Crugten finit par apprendre ce qu'il répètera sans cesse par la suite à tous ces étudiants : la traduction littérale est la moins fidèle de toutes, soyons fidèle au texte et non au mot et, s'il le faut, soyons fidèles à l'auteur et non au texte :

> Si j'ai compris bien vite qu'il ne suffisait pas de savoir deux langues pour traduire, Witkiewicz m'a enseigné que le traducteur littéraire est, doit être avant tout un critique et analyste de texte minutieux et un chercheur aussi acharné que le plus routinier des rats de bibliothèque.

Après avoir traduit un auteur pouvant déjà être considéré comme un « classique moderne », mais dont la vie s'était terminée à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, Alain van Crugten décida désormais de se frotter à la traduction de textes tout à fait contemporains. Son ancien professeur, désormais devenu collègue, Marian Pankowski, allait lui permettre d'aborder la traduction littéraire de façon tout à fait différente : en communion directe et continue avec l'auteur. La méthode de travail élaborée fut assez originale et s'assimila à une complète collaboration : pour chacune des œuvres traduites,

> j'ai passé de longues journées face à Marian Pankowski, à traduire son texte devant lui. Il était totalement disponible, il me servait de dictionnaire et d'exégète du texte. […] Pankowski me faisait réaliser le rêve du traducteur : donner au plus juste l'interprétation des intentions de l'auteur et être approuvé totalement par lui, phrase après phrase.

Alain van Crugten traduira également nombre d'œuvres et de pièces de théâtres d'autres auteurs polonais (Mrozek, Grochowiak et Rozewicz),

[1] Anna Fiałkiewicz-Saignes, *Stanisław Ignacy Witkiewicz et le modernisme européen*. Grenoble, Ellug, 2006, 279 p.

ainsi que l'une ou l'autre nouvelle russe. Il faudra toutefois attendre les années 1980 pour que ce traducteur déjà bien aguerri envisage enfin et pour la première fois de traduire une œuvre à partir du néerlandais ! La chose est bien curieuse. Le néerlandais n'était-il pas sa « langue forte » depuis toujours ? N'avait-t-il pas emmagasiné plus de quinze années d'expériences en traduction littéraire? L'élément déclencheur de cette initiative somme toute très logique fut, en réalité, un coup de foudre pour l'œuvre d'Hugo Claus *Het verdriet van België*, publié en 1983 :

> Dès les premières pages, je fus enchanté comme l'est n'importe quel amateur de littérature qui tombe sur une grande œuvre ; cependant, assez rapidement, mon optique de lecteur se transforma, je commençai à le regarder d'un autre œil, celui du traducteur. Au fil de la lecture, je m'amusais à compter les pièges que Claus tendait à un traducteur éventuel et à la fin du roman ma décision était prise : il fallait que je traduise cela en français !

La version française de l'œuvre de Claus, *Le Chagrin des Belges*, fut publiée en 1985 avec le succès que l'on sait. Le travail d'adaptation des registres linguistiques, du « français de France » alternant avec les belgicismes, les expressions locales etc. fut véritablement colossal. Un exemple magistral d'audace, de créativité, d'humour et de finesse, comme le montre Carola Henn. Van Crugten devint rapidement le « traducteur attitré » d'Hugo Claus, une relation ici sans doute moins fluide que l'expérience « Pankowski », le caractère du génie Claus s'accommodant relativement mal des notions d'alter ego et des chemins de liberté nouvelle qu'une œuvre traduite peut parfois emprunter par rapport à son original. Nabokov était, paraît-il, absolument infernal avec ses traducteurs, corrigeant les copies, critiquant dans un esprit tatillon le moindre choix de registre et écart de tournures, etc. Hugo Claus aura, lui aussi, un peu de mal à voir son œuvre « lui échapper » quelque peu en français…

Cette complicité auteur-traducteur, Alain van Crugten allait toutefois la retrouver un peu plus tard aux côtés de Tom Lanoye, autre génie de la langue de Vondel et dramaturge étranger le plus joué en Allemagne. L'harmonie semble désormais parfaite et les traductions vont s'enchaîner dès 1997, traversant les nombreux registres de l'éclectique auteur dramaturge flamand, notamment avec *Atropa* (une traduction en quelque 12 000 alexandrins à partir de l'œuvre de Shakespeare), *Mamma Medea* (en pentamètres à partir d'Euripide, une œuvre de manipulation des registres de langues pour le traducteur), *Méphisto for ever* (adapté librement de l'œuvre de Klaus Mann, un vrai labyrinthe d'échos littéraires et de citations) ou encore *La Forteresse Europe.*

« Alain van Crugten est mon père littéraire[1] » annonce très clairement et admirativement Tom Lanoye : « Sa traduction de mon roman *Sprakeloos* (*La Langue de ma mère*)[2] est tout simplement géniale. Nous sommes bien au-delà du travail de la traduction. Alain est un vrai écrivain et il est aussi mon âme sœur. »

Rien que le titre *La Langue de ma mère* fut une trouvaille géniale… mais qu'il fallut d'abord trouver ! Si « Speechless » et « Sprachenloos » allaient de soi pour les traducteurs anglais et allemand, avouons que « Sans langue » ou « Sans voix » n'aurait pas eu l'impact souhaité pour la couverture de cet exceptionnel roman biographique à la sauce baroque, ce délice de « flamanditude », où Tom Lanoye parvient pourtant à toucher à certains universels en replongeant dans le drame des deux dernières années de sa mère, privée de voix et, petit à petit, de vie à la suite d'un AVC.

Alain van Crugten est effectivement un écrivain. Venu à l'écriture par les sentiers détournés de la traduction. Amoureux de théâtre depuis toujours, comme le prouvent ses choix de traductions, il fera partager sa passion avec des étudiants à l'ULB et aidera à mettre en scène certaines de ses traductions. C'est ainsi, par exemple, qu'en 1977-78 il présente *La Sonate de Belzébuth*, et proposera en 1990 au jeune Théâtre du Rêve de l'ULB une lecture spectacle de *Colin-Maillard*, sa traduction de *Blinde Mol* d'Hugo Claus, spectacle qui sera d'ailleurs invité au théâtre de l'Odéon à Paris. Il se lancera dans l'écriture avec des pièces de théâtre, dont *Diable !* (1994), inspirée du *Maître et Marguerite* de Mikhaïl Bulgakov[3], avant de se lancer dans l'aventure romanesque qui donnera notamment naissance à *Principessa, Bibardu, Korsakoff* (Prix Rossel 2003), *Spa si beau, Des Fleuves impassibles* (traduit en néerlandais et polonais)… Mais ceci est une autre histoire !

Nous voyons toutefois clairement, à la lumière du parcours de ce personnage attachant et aux multiples facettes, que le bon traducteur littéraire doit idéalement posséder un tempérament d'écrivain. Il nous l'expliquera lui-même : « on écrit ce que l'on a lu ». Comprenez : les références intertextuelles proviennent de votre propre patrimoine littéraire. « Il est certain que quand j'écris quelque chose, il y a toujours des morceaux de phrases, des structures romanesques qui me reviennent à l'esprit par association d'idées ». La traduction littéraire est bien une recréation et une récréation, une démarche qui s'apparente à une espèce de grand puzzle, un jeu d'in-

[1] Tom Lanoye, rencontre avec le public du Théâtre du Manège à l'occasion du Festival au Carré où était programmée la pièce *Mamma Medea*, Mons, le 5 juillet 2012.
[2] *La Langue de ma mère*. Paris, La Différence, 2011.
[3] *Entretien avec Alain van Crugten*, Alexandra Dufour et Katia Vandenborre, http:// slavica.revues.org/256

tertextualité où le lecteur averti s'amusera d'un clin d'œil et des divers appels à son ironique complicité.

Comment dès lors former au mieux les traducteurs ? À cette question, Alain van Crugten répond en avouant ne pas trop croire aux effets des séminaires spécialisés et autres cours ciblant les défis de ce métier si particulier. Il se déclare également trop avide d'autonomie pour être membre d'une confrérie. Le simple mot de « traductologie » éveille sa méfiance, même s'il suit toujours avec un « intérêt amical et détaché » l'évolution de la recherche de ses collègues en la matière.

Pour Alain van Crugten, la traduction reste un art et, comme tous les arts ou presque, elle relève essentiellement du choix personnel, de certaines options esthétiques qui sont subjectives, varient selon les critères d'un peintre rêvant devant les multiples nuances que lui offre sa palette en fonction de son inspiration, de son histoire passée et de ses projets futurs, et donc qui ne plairont pas nécessairement à tout le monde. Le meilleur des conseils à donner aux jeunes traducteurs serait dès lors « lisez, lisez, lisez. » Lisez… et amusez-vous ! Car nous manquerions un des aspects majeurs de cette remarquable personnalité en omettant de dire que si le ballon rond et la bicyclette lui sont à ce point nécessaires, c'est sans doute parce qu'ils lui font faire de sacrés raccourcis sur certains chemins aux parfums d'enfance, cette enfance dont le jeu est bien l'une des premières et principales raisons sociales.

Thilde BARBONI
Université de Mons

ALAIN VAN CRUGTEN, DOCTEUR HONORIS CAUSA[1]

L'œuvre d'Alain van Crugten, en tant que contribution à la recherche dans le domaine du langage, de l'écriture, de la traduction et de la création, exige une navigation à l'intersection de plusieurs disciplines, à l'intersection de plusieurs cultures dans un maelström fécond où le symbolisme au sens large du terme tient lieu de boussole.

Pour saisir la richesse et l'ampleur de cette œuvre, il faut rendre hommage au travail de pédagogue. Germaniste et slavisant de formation, Alain van Crugten a enseigné pendant de longues années, à des générations d'étudiants éblouis, passionnés par ce passeur de génie, la littérature comparée et les lettres slaves à l'Université libre de Bruxelles. Ses recherches, ses publications scientifiques, ont inspiré nombre de travaux, de mémoires, de thèses. Pendant une trentaine d'années, il a marqué de son sceau l'imaginaire d'étudiants qui se souviennent de lui comme d'un pédagogue généreux et attentif les guidant sur des pistes de réflexion et de recherche.

Son travail universitaire de professeur et de chercheur l'a tout naturellement amené à traduire les auteurs qu'il étudiait afin de mieux sonder l'essence des œuvres. Il a traduit Stanislaw Ignacy Witkiewicz en rédigeant sa thèse sur cet auteur car, comme il l'a déclaré dans un entretien : « le meilleur moyen de pénétrer à l'intérieur d'un texte, c'est de le traduire dans la langue maternelle du chercheur ». Cette exigence l'a donc orienté vers cet exercice complexe d'écriture, de ré-écriture qu'est la traduction littéraire. On lui doit la traduction d'auteurs majeurs du XXe siècle : il a traduit du russe Alexandre Zinoviev, du polonais les six volumes du théâtre complet du dramaturge Witkiewicz – sur lequel il a par ailleurs écrit une monographie – il a également traduit du polonais Marian Pankowski, Slawomir Mrozek et Ta-

[1] 11 mai 2011 : remise des insignes de Doctor Honoris Causa à l'Université de Mons. Thilde Barboni présente Alain van Crugten, candidat de la Faculté de Traduction et d'Interprétation.

deusz Rosewicz. Il a traduit du tchèque Karel Capek (le concepteur du terme « robot »).

Peu de personnes savent combien la traduction met en jeu la théorie du langage et la théorie de la littérature. Il est de ceux qui ont œuvré à la reconnaissance des traducteurs. Désormais ils sont cités, ils sortent de l'anonymat, on reconnaît leur talent. Ils sont incontournables et nécessaires dans l'espace où un texte, par une opération dont le traducteur est l'alchimiste, le magicien, passe d'une langue à une autre en conservant son noyau dur et en transmettant les émotions, le rythme, ce quelque chose d'impalpable et de nécessaire qui fait que l'on interrompt une lecture pour vérifier qui a réussi un tel exploit.

Valery Larbaud, dans son texte *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (II, VIII) (saint Jérôme, le patron des traducteurs), a défini ainsi une bonne traduction : « une parfaite transfusion du sens de l'original, de telle sorte que le style de la traduction soit du même genre que le style de l'original » tout en ayant « toute l'aisance d'une composition originale ».

George Steiner dans *After Babel* dit que traduire c'est « produire ce que le poète étranger aurait écrit s'il s'était servi de notre propre langue ». Permettez-moi de compléter cette définition en précisant que « traduire c'est produire ce que le poète étranger aurait écrit » *en utilisant à des fins créatives et personnelles le lexique, la syntaxe, les champs sémantiques de sa langue*, « s'il s'était servi de notre propre langue ». C'est ce qu'Alain van Crugten n'a cessé de faire en traduisant des auteurs difficiles, ardus, au langage souvent hermétique, reflet d'une culture très éloignée de la nôtre.

Le grand public a découvert le talent de ce traducteur en lisant la traduction en français du roman d'Hugo Claus, *Het verdriet van België* (1983), *Le Chagrin des Belges* (1985). En cette période étrange de flottement gouvernemental dans laquelle nous vivons, je vous invite à relire ce grand écrivain flamand admirablement traduit par Alain van Crugten : un ouvrage un brin iconoclaste mais furieusement d'actualité, un classique de la littérature qui a valu a son auteur d'être cité plusieurs fois pour le Prix Nobel de littérature.

Je vous l'ai dit en introduction, Alain van Crugten explore les interfaces entre les cultures. Bruxellois, né à Etterbeek en 1936, germaniste, il a fait connaître aux lecteurs francophones le théâtre complet de Claus et des romans qui sont autant de témoins-clef d'une identité nationale belge dont la richesse tient au métissage de populations aux imaginaires différents mais, oh combien, complémentaires.

Si plusieurs générations d'étudiants partagent leur admiration pour la rigueur scientifique ou le talent du Professeur Van Crugten, plusieurs géné-

rations de lecteurs ont découvert des textes qui ont valu à leur traducteur de nombreux prix, à l'étranger (en Belgique, France, Pologne, Pays-Bas, États-Unis) et notamment, le Prix de la Jurzykowski Fondation de New York, le Prix national pour le rayonnement de la culture polonaise dans le monde mais aussi, on peut le souligner, le Prix triennal de la Communauté flamande de Belgique. Il est Docteur Honoris Causa de l'École normale supérieure de Cracovie.

Alain van Crugten a également traduit du néerlandais deux auteurs particulièrement complexes : les Flamands Tom Lanoye (né en 1958) et Kristien Hemmerechts (née en 1955). Il faut saisir la mesure du travail effectué. Car c'est bien de travail qu'il s'agit, d'un travail difficile, ardu, parfois ingrat, dans l'ombre des auteurs. C'est d'autant plus remarquable qu'il faut réaliser qu'une traduction, souvent, demande plus de concentration et de travail qu'une œuvre originale. L'œuvre originale jaillit de l'inconscient, les mots s'agencent selon des lois mystérieuses ignorées de l'écrivain. Une traduction exige un travail associé à un don d'écriture et à une conscience des mécanismes linguistiques utilisés sans oublier l'honnêteté intellectuelle et la rigueur qu'une transmission de texte exige. Alain van Crugten a consacré énormément de temps aux auteurs et aux œuvres qu'il a traduits. Il l'a fait comme de nombreux grands écrivains avant lui, des auteurs conscients du devoir qui leur incombait.

Marcel Proust dans *Le Temps retrouvé* (« Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, p. 890) écrit : « Si j'essayais de me rendre compte de ce qui se passe […] au moment où une chose nous fait une certaine impression […] je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. »

Alain van Crugten a fait son devoir, il a bien rempli sa tâche. Il lui restait peut-être à s'exprimer dans un espace de liberté où il serait le seul à procéder à une simulation de réalité contrôlée, à inventer des personnages, des univers, des histoires bien à lui. Auteur de pièces de théâtre, de romans, il nous entraîne au cœur de fictions dans lesquelles la mémoire, la culture, les mots, la langue, les origines, décrivent une identité à l'intersection de différentes disciplines, à l'intersection de cultures qui, rassemblées, créent une singularité, celle d'un auteur à part entière qui manie également l'humour et la dérision.

Il est à noter que nombre de ses traductions explorent des problèmes linguistiques. *Sprakeloos* (2009), *La Langue de ma mère* (2011) de Tom Lannoye décrit le calvaire d'une femme, comédienne amateur, frappée par

une attaque cérébrale et qui ne s'exprime plus désormais que dans une langue inintelligible. Remarquez au passage l'exploit qu'un tel travail exige…

Ses écrits personnels explorent également les mystères du langage, les mystères de sa déconstruction aussi : *Principessa* (roman publié en 2008 chez Luce Wilquin) évoque la maladie d'Alzheimer, *Korsakoff*, son troisième roman, paru en 2003, le tristement célèbre syndrome. Plus généralement, le symbolisme est le pivot central de son œuvre. Symbolisme culturel, symbolisme des mythes, conquête de la liberté dans son admirable premier roman *Des fleuves impassibles* (1997).

Symbole vient du grec « sumbolon » et désigne un objet coupé en deux, des tessons, qui constituaient un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler les deux morceaux. Alain van Crugten n'a, dans toute son œuvre de chercheur, de traducteur et d'écrivain, cessé de rassembler ces deux morceaux.

Après avoir relu Freud, Lacan considéra que l'appareil psychique se compose de trois axes : le réel, le symbolique, l'imaginaire. Si l'on s'en tient à cette réflexion, nous pouvons dire qu'Alain van Crugten est doté d'un appareil psychique ayant développé au maximum ces trois axes tout en ayant contribué à donner à la traduction ses plus belles lettres de noblesse.

Alain van Crugten rassemble donc toutes les qualités admirées dans une faculté de traduction et d'interprétation : professeur, traducteur de grands auteurs classiques russes, polonais, tchèques, flamands, néerlandais et anglais. Il rassemble à lui seul quatre départements de notre faculté. Il est aussi l'auteur d'une œuvre théâtrale et romanesque intense. Il est le Docteur Honoris Causa dont notre faculté rêvait. C'est pour toutes ces raisons et en fonction de la décision unanime du Conseil académique que je demande à Monsieur le Recteur de bien vouloir accueillir Monsieur Alain van Crugten dans notre communauté universitaire en lui remettant le diplôme et les insignes de Doctor Honoris Causa.

Carola HENN
Université de Mons

EXPORTER LA FLANDRE SANS LE FLAMAND. « HET VERDRIET VAN BELGIË » EN TRADUCTION[1]

Le contexte du roman qui a établi la réputation d'écrivain d'Hugo Claus est tellement typiquement belge – ou typiquement flamand ? – que la question de la traductibilité du contexte référentiel s'impose véritablement. Parmi les traductions proposées assez rapidement après la parution en 1983 de *Het verdriet van België* figurent les versions française (*Le Chagrin des Belges*, par Alain van Crugten, parue dès 1985 chez Julliard), allemande (*Der Kummer von Flandern*, par Johannes Piron, en 1986 chez Klett-Cotta) et anglaise (*The Sorrow of Belgium*, par Arnold J. Pomerans, en 1990 chez Penguin).

Le potentiel commercial dont témoigne cette diffusion ne nous informe cependant pas sur les points de rencontre et les lignes de fracture entre les univers référentiels de l'émetteur et du récepteur dans ce processus de communication qu'est la traduction. On notera par exemple que la maison d'édition allemande établit, en citant un commentaire du quotidien *Die Welt*, un parallèle explicite avec *Le Tambour* de Günther Grass, tandis que pour les lecteurs anglais, on comparera plus volontiers à Joyce, en caractérisant le personnage principal, Louis Seynaeve, comme « a Joycean portrait of the artist as a young man-type character » (Goedegebuure, 1993, p. 12).

Le texte français est par ailleurs largement annoté en bas de page, notamment avec des précisions gastronomiques qui sont clairement destinées à un public français, puisque tout lecteur belge connaît le « filet américain » ou les « boules de Berlin », pour ne citer que ces exemples. Van Crugten[2]

[1] Cette contribution est une adaptation actualisée d'un texte paru précédemment en néerlandais (Henn, 1997) et traduit en français par les Ateliers de traduction 2009 de la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons. L'actualisation porte essentiellement sur l'intégration à l'analyse de la nouvelle traduction allemande (Hüsmert, 2008).

[2] Pour plus de clarté, les citations des traductions de l'opus de Claus sont identifiées par le nom du traducteur. Il en va de même pour les renvois, notamment pour différencier aisément

précise qu'il s'agit de « steak haché » (Van Crugten, 1985, p. 309) pour l'un, d'un « beignet fourré à la crème » (*idem*, p. 156) pour les autres. Ces détails culinaires sont la conséquence d'un parti pris du traducteur, qui truffe de belgicismes les répliques des personnages qui parlent « flamand », non pas le dialecte, mais une variante linguistique caractérisée par « de nombreux écarts par rapport au néerlandais : archaïsmes, dialectismes et surtout de très nombreux gallicismes » (*idem*, p. 9).

Dans la version allemande, ces aspérités sont lissées autant que faire se peut. Il ne reste plus rien du filet américain dans le « Hacksteak » (Hüsmert, 2008, p. 405) et les « boules de Berlin » restent en français dans le texte (*idem*, p. 198), puisque cette pâtisserie n'est pas allemande, contrairement à ce que suggère son nom.

Des choix de ce type sont inhérents au processus de traduction, mais la façon dont les motifs clausiens prennent forme dans une Flandre clichée est particulièrement captivante dans le cas qui nous occupe ici. En effet, beaucoup de lecteurs étrangers y retrouveront cette Flandre de fête foraine, produit d'exportation contre lequel August Vermeylen s'insurgeait déjà au XIXe siècle. Les amateurs d'un « plat pays » où « les Flamandes » de Brel côtoient ses flamingants bornés croiront reconnaître cette *Flandre profonde* et ses personnages, folkloriques à l'excès. Nous remarquerons d'ailleurs que la traduction de Piron portait le titre *Der Kummer von Flandern*[1], probablement considéré comme plus évocateur que *Der Kummer von Belgien*. La nouvelle édition (Hüsmert, 2008) rectifie cette liberté[2]. Mais ces distorsions concernent également bon nombre de lecteurs néerlandophones, pour qui *Het verdriet van België* devrait en quelque sorte être traduit également, puisque la signification dénotative est dominée par les connotations, au point que le roman ne suscite certainement pas les mêmes associations chez un lecteur néerlandais que chez un Belge. Cette divergence découle de la langue employée – les flandricismes auxquels des critiques comme Ten Braven se heurtent semblent plus familiers aux lecteurs flamands – mais également de la culture de référence. Le locuteur du néerlandais standard d'Outre-Moerdijk pourra, non sans condescendance, trouver amusant le « langage

les deux traductions allemandes. Sauf mention contraire, les remarques générales font référence à la première traduction, par Johannes Piron, dans un souci de relative synchronie des différentes versions linguistiques. Des citations très ponctuelles cependant sont issues de la traduction la plus récente, par Waltraud Hüsmert, qui est sans aucun doute plus aboutie.

[1] On sait que le titre allemand *Der Kummer von Flandern* n'a pas été choisi par l'auteur, mais par l'éditeur.

[2] Pour l'anecdote, notons que cette traduction justement a bénéficié du soutien du *Vlaams Fonds voor de Letteren*, qui comme son nom l'indique n'a rien de belge.

imagé de paysans restés enfants dans l'âme »[1], mais le dépaysement résultera tout autant de la méconnaissance de certains aspects de la société belge. La Flandre catholique et petite-bourgeoise, dans son opportunisme et sa naïveté, par exemple, sont à mon sens plus reconnaissables pour un Wallon ou un Bruxellois que pour un « Hollandais ». Par contre, ce dernier peut – et pouvait déjà lors de la parution de *Het verdriet van België* – étayer sa lecture de Claus par une littérature secondaire étendue, rendant ainsi plus accessibles le niveau intertextuel et la zone de tension entre les réalités référentielle et fictionnelle.

Het verdriet van België renvoie fréquemment, et pas toujours de façon univoque, à des éléments extérieurs au roman, qui correspondent ou non à la réalité référentielle. Le néerlandophone ne sera pas toujours conscient de ces références, mais les identifiera probablement plus souvent que le lecteur étranger. Quelle que soit la langue, les associations induites sont également déterminées par le contexte culturel. Indépendamment de la qualité de la traduction, elles ne peuvent être que différentes selon les sensibilités individuelles et la mémoire collective. Néanmoins, les choix délicats qu'opérera le traducteur influeront radicalement sur la réception de l'ouvrage.

Je me propose d'illustrer ces propos par quelques éléments des versions française et allemandes de *Het verdriet van België*. Les glissements sémantiques qui résultent de différentes stratégies de traduction n'affectent pas que des détails ou des nuances, même si les adaptations peuvent être considérées comme fidèles sur un plan microtextuel. *Le Chagrin des Belges* n'est pas défiguré par des fautes de traduction manifestes, *Der Kummer von Flandern* en contient bien quelques-unes. Ainsi, une visite à la Tour de l'Yser (Claus, 1983, p. 77) devient une visite à la tour de fer (« den Eisernen Turm besichtigen ») (Piron, 1991, p. 73). L'assertion « omdat de wind zogezegd aan 't keren is voor de Germanen » (Claus, 1983, p. 493), traduite en français par « parce que le vent est soi-disant en train de tourner pour les Germains » (Van Crugten, 1985, p. 388) est erronément interprétée en allemand comme « weil sich der Wind gewissermaβen zugunsten der Germanen dreht » (Piron, 1991, p. 435) alors qu'à ce moment-là, les Américains étaient déjà impliqués dans les actions militaires et que le contexte immédiat dément par ailleurs l'avantage attribué aux Allemands[2]. Si de telles erreurs pertur-

[1] « De kinderlijke bloemrijkheid van het onbedorven boerenvolkje » (Ten Braven, 1986).

[2] Ces erreurs n'apparaissent plus dans *Der Kummer von Belgien,* qui mentionne les tranchées et la Tour de l'Yser, « die Schützengräben und den Ijzer-Turm » (Hüsmert, 2008, p. 79) et « weil sich der Wind nun anscheinend gegen die Germanen dreht » (*idem*, p. 515). Le « zugunsten », en faveur de, est devenu dans la deuxième traduction allemande « gegen », contre. L'expression néerlandaise, dans laquelle le complément introduit par « voor » indique sim-

bent sporadiquement la compréhension du texte, elles sont cependant peu fréquentes et ne portent qu'un préjudice très relatif à la qualité de la traduction, d'autant que dans toutes les traductions commentées ici, des solutions convaincantes ou tout au moins acceptables ont été trouvées pour les passages problématiques comme les jeux de mots[1].

Les différences de stratégie apparaissent clairement dès l'instant où la charge sémantique des mots et phrases est contextualisée. Des annotations ou compléments d'information substantiels doivent souvent éclairer le lecteur étranger, par définition peu au fait du cadre référentiel[2]. Mais dès lors

plement qui subit le retournement de situation, et non une quelconque évolution positive de celle-ci, est donc ici correctement interprétée.

[1] Voir par exemple le message de Radio Londres et l'explication qu'en donne l'amoureux de Tante Hélène : « De Bloem groet met een teken in de grot van Han. Wat kan het anders zijn dan: een teken, dat is een *sein*, een groet in 't Latijn, dat is *ave*, dus Seynaeve. En de Bloem dat is ook Latijn. *Flor*, de grot van Han, Han, dat is *ent*, Florent » (Claus, 1983, p. 492). Le premier texte allemand dit : « Die Blume, sein Gruβ am End. Was kann das anderes bedeuten als Blume, auf Lateinisch *flor*, Gruβ, auf Lateinisch *ave*, und dann die Lautverschiebung von *d* zu *t* also *ent.* In der richtigen Reihenfolge ergibt das : Florent Seynaeve ! » (Piron, 1991, p. 434). Le traducteur omet la partie Seyn du nom, mais garde les références latines *flor* et *ave*, et justifie le glissement de « End » vers *ent* par la mutation consonantique, phénomène linguistique caractéristique pour la langue allemande. Contrairement aux autres versions commentées ici, celle de Piron donne les différentes composantes de la charade dans le désordre. La nouvelle traduction allemande reste plus près du texte source : « "Pompompompom. Die Blume grüβt mit einem Zeichen in der Grotte von Han." Was kann das anderes bedeuten als: ein Zeichen, englisch *sign* , und Gruβ auf Latein, *ave*, das steht für *sign-ave*, also Seynaeve. Und die Blume, das ist auch Latein: *Flor*. Die Grotte von Han in den Ardennen, Han, das klingt so wie auf Französisch *ent*, zusammen mit Flor heiβt das Florent » (Hüsmert, 2008, p. 515). Là où le néerlandais lie Seyn à *sein*, le signe ou le signal, la traductrice passe ici par l'anglais *sign* pour pouvoir utiliser l'équivalent allemand *Zeichen*, qui ne permet pas un passage direct à Seyn. La référence aux grottes de Han est maintenue mais explicitée. En français, nous lisons : « La fleur dit bonjour à la Senne et à la grotte de Han. Qu'est-ce que ça peut être d'autre : la *Senne* plus bonjour en latin, c'est-à-dire *ave*, ça fait Seynaeve. Et la fleur, c'est aussi du latin : *flor.* Plus la grotte de Han, ça fait Flor-han » (Van Crugten, 1985, p. 387). Pour Seyn, le traducteur prend la liberté de remplacer le *sein* du néerlandais par la Senne, compensant ainsi par une référence bruxelloise locale, absente dans le texte source, mais tout à fait cohérente avec l'esprit de celui-ci.

[2] Les références culturelles et historiques sont traitées différemment selon les traducteurs. On trouvera des omissions dans toutes les versions, par exemple lorsqu'il est fait référence à de grands auteurs du terroir flamand. Claus mentionnera « de dorpsverhalen van de Fee van Lier, van de Stijn van Ingooigem » et « de Cyriel van Alveringem » (Claus, 1983, p. 549), ce dernier étant Cyriel Verschaeve comme nous dit le texte source. En français, le premier des trois noms manque, tandis que le deuxième est explicité : « les contes villageois de nos auteurs paysans, de Stijn Streuvels d'Ingooigem », ainsi que, comme chez Claus, « Cyrille d'Alveringem » (Van Crugten, 1985, p. 430). En allemand, les trois auteurs apparaissent avec nom et prénom, mais sans la localité : « die Dorfgeschichten von FelixTimmermans und Stijn Streuvels » (Hüsmert, 2008, p. 576). Ici, Louis Seynaeve précise immédiatement que le troisième

qu'on traite des caractéristiques stylistiques, il apparaît que les changements de registre notamment constituent une pierre d'achoppement autrement plus périlleuse pour le traducteur. Le pseudo-flamand utilisé par Claus s'avère un obstacle (quasi ?) insurmontable.

Si l'on compare systématiquement les traductions française et allemandes avec le texte néerlandais, ces constatations générales peuvent être étayées par de nombreux exemples. Par leur accumulation, des détails qui, pris isolément, peuvent paraître anodins, font en sorte que *Der Kummer von Flandern*, *Der Kummer von Belgien* et, jusqu'à un certain point, *Le Chagrin des Belges* ne partagent guère plus que la trame narrative avec *Het verdriet van België.*

CLAUS POUR DÉBUTANTS

Dans le roman de Claus, nous distinguerons trois types de références culturelles, qui sont traitées avec plus ou moins de bonheur dans les traductions étudiées. Les éléments autobiographiques sont souvent assez accessibles, même pour qui ne connaît que superficiellement la vie et l'œuvre de Claus. Ainsi, que le jeune Seynaeve, écrivain en devenir, présente un premier ouvrage intitulé *Het verdriet*, ou *Het verdriet van België*, *The sorrow of Belgium* en anglais (Claus, 1983, p. 756), mettra la puce à l'oreille du lecteur le moins averti. Par ailleurs, un grand nombre des références culturelles dont est truffé le roman de Claus relèvent du contexte général de l'époque en Europe occidentale, et leur perception dépendra plus de la connaissance qu'a le lecteur des faits historiques qui ont marqué le XXe siècle que de sa familiarité avec une région spécifique. La culture générale au sens le plus large influencera la compréhension, et cela vaut pour la plupart des œuvres de Claus. La mythologie grecque notamment n'est pas plus ou moins étrangère aux francophones et aux germanophones qu'aux lecteurs d'origine, bien que ceux-ci puissent combler leurs éventuelles lacunes grâce à la littérature secondaire

auteur est Verschaeve, et la précision fournie par le père dans le texte source est dès lors omise dans la version allemande.

Quant aux références historiques du Mouvement Flamand, elles font l'objet de notes en bas de page ou sont explicitées dans le texte de Van Crugten, qui parlera par exemple du Fonds catholique David (Van Crugten, 1985, p. 220) ou du Fonds culturel chanoine David (*idem*, p. 557) pour le Davidsfonds, ce réseau culturel flamand connu pour son attachement aux valeurs chrétiennes traditionnelles et au nationalisme flamand. Les traductions allemandes font suivre le roman d'une liste succincte d'organisations et de concepts assortis d'un commentaire explicatif. Les notes de bas de page sont ici totalement absentes.

sur l'usage que Claus en fait[1]. Les références à la franc-maçonnerie que Dina et Jean Weisberger ont cru découvrir ne sont pas non plus liées aux frontières linguistiques ou étatiques[2].

Cependant, le contexte flamand proprement dit joue aussi un rôle important. Sa spécificité a une composante culturelle – l'histoire, par exemple, qui est également celle de la Belgique et qui dès lors est connue d'un Belge francophone, mais beaucoup moins d'un Français. Ce contexte est également dominé par ce qu'on appelle la Question linguistique. Le choix du registre et des variantes linguistiques ne typent pas seulement les locuteurs, mais revêtent une connotation parfois réellement politique. Cet aspect de la langue néerlandaise maniée par Claus – et l'on peut se demander s'il s'agit d'une seule langue, tellement les idiomes diffèrent – est un véritable casse-tête pour le traducteur. « De taal is gansch het volk »[3] est un slogan que personnellement j'abhorre, mais dépouillez les Seynaeve et les Bossuyt de leur langue, et il ne reste plus grand-chose.

Naturellement, les références autobiographiques, culturelles et linguistiques se recoupent et s'entremêlent. Il semblerait que le père de Claus, imprimeur de son état, prenait effectivement soin de laisser tomber son chapelet pour s'attirer les commandes des couvents (Wildemeersch, 1994, p. 56). L'anecdote (Claus, 1983, p. 113) n'est donc pas de la fiction pure, mais ce qui nous intéresse plus encore, c'est qu'elle est révélatrice de « l'idéalisme commerçant » (*commerçantenidealisme*, Reynebeau, 1986, p. 228) auquel la Flandre offre un terreau fertile dans *Le Chagrin des Belges.* Un « flamingant catholique » (Claus, 1983, p. 105) comme Staf Seynaeve doit mettre en avant le côté catholique de son commerce. L'histoire, la culture et la langue sont peut-être encore plus difficiles à distinguer que la fiction et la réalité. Ainsi la bataille des Éperons d'Or est-elle un épisode de l'histoire belge qui a fait son chemin dans les milieux nationalistes flamands, pour devenir un

[1] *De mot zit in de mythe* (Claes, 1984) initiera utilement aux références à l'Antiquité et à la mythologie grecques. Il s'agit néanmoins d'une étude antérieure à *Le Chagrin des Belges*, puisque cette thèse a été défendue à l'Université de Leuven en 1981.

[2] Les auteurs font par ailleurs justement remarquer que ce décryptage n'est pas indispensable pour une bonne compréhension : « Alors que, faute de décodage, les *Cantos* de Pound demeurent lettre morte. *Het verdriet van België* captive et s'éclaire rien qu'en surface. » (Weisgerber, 1985, p. 270.)
J'ajouterai que l'analyse en question reste très controversée, et que Claus lui-même n'a jamais confirmé sa pertinence.

[3] La langue, c'est tout le peuple. Utilisée pour la première fois par le poète flamingant Prudens van Duyse en 1835, cette phrase est devenue le slogan de l'émancipation flamande au XIXe siècle et a depuis été galvaudée par des nationalistes de tout bord.

mythe qui a occulté les faits historiques[1]. Dans *Le Chagrin des Belges*, elle est utilisée par Louis, face à son père, pour excuser ses mauvais résultats en histoire.

> Sœur Ange prétend que ce ne sont pas les Flamands qui ont gagné la Bataille des Éperons d'Or. […] Sœur Ange dit que du côté flamand il y avait surtout des Allemands et des Frisons et des Hollandais, et même des gens du Hainaut qui parlaient français. (Van Crugten, 1985, p. 193.)

La taverne Groeninghe porte bien son nom et a donc essentiellement des clients flamingants[2]. On y tient à sa langue. *Santé* n'est pas *gezondheid* et ce n'est pas le jeune Louis qui nous contredira.

> Encore une gaffe. Porter un toast en français dans ce café-ci, je ne l'oublierai plus jamais jamais, c'est la faute à Byttebier, à l'Institut il lève toujours son verre d'eau ou de lait en criant *Santé !*, ce qui fait pouffer les Hottentots. (*Idem*, p. 106.)

La bataille de 1302 est devenue un cliché qui, dans la réalité référentielle, s'est détaché des événements historiques qui en forment la base. En tant que motif littéraire, elle illustre bien la façon dont Claus mélange éléments réels et réalité fictionnelle, par exemple dans les toponymes. Les néerlandophones peineront parfois à reconnaître ou distinguer lieux fictifs et existants, et les traductions rendront difficilement compte de cet aspect ludique. De même, lorsque les faits historiques sont élevés au rang de mythes, la traductibilité – dans le sens non pas du transfert linguistique, mais de la médiation culturelle – des connotations pose question. Qui connaît assez la Question royale pour, par exemple, apprécier à sa juste valeur la conversation surréaliste entre Bomaman et la Sœur Saint-Gérolphe (*idem*, pp. 371-372), qui mélange allègrement bondieuseries, faits historiques et ragots du carnet mondain ?

Si l'on considère la façon dont Claus est introduit au lecteur, on remarquera que les informations fournies par le traducteur, l'éditeur ou un autre commentateur, sont tributaires de cadres de référence qui divergent selon les langues. Le point de vue n'est pas forcément neutre. La première traduction allemande, par Johannes Piron, est suivie d'une postface rédigée par Rosemarie Still, également traductrice de son état. Elle fournit de nombreux

[1] Après l'indépendance de la Belgique, la bataille de Groeninge était d'abord censée symboliser la soif de liberté de tout le peuple. Ce n'est que plus tard qu'elle est devenue emblématique de la cause flamande, comme le décrit J. Tollebeek dans « La Bataille des Éperons d'Or » (Morelli, 1995, pp. 205-218).

[2] Le café change d'ailleurs de nom et de public après la guerre. Dorénavant, ce sera « Chez Max », et tandis que le patron séjourne dans un camp d'internement, sa femme préfère renoncer aux anciens clients maintenant que les photos de De Clercq et Tollenaere ont été enlevées du mur.

détails biographiques sur Claus et commente l'histoire belge, pour autant que celle-ci ait influencé l'identité culturelle de la Flandre. Still ne fait manifestement pas dans la nuance, et les clichés le disputent aux faits historiques. Ainsi, on cherchera en vain une mention de la bourgeoisie flamande francophone, les fermiers et domestiques (*Bauern und Dienstboten*) semblent exclusivement flamands. La Flandre forme aussi un réservoir de main-d'œuvre pour l'industrie wallonne (*Industriegebiet zwischen Lüttich und Charleroi*), qui engrange de plantureux bénéfices. Le soldat de l'Yser était bien entendu toujours flamand et il recevait ses ordres en français, puisque les officiers étaient par définition wallons[1]. La question royale enfin trouverait selon Still son origine dans la mort de la reine Astrid. En deuil, Léopold III refusa de quitter le pays, raison pour laquelle il fut ensuite accusé de collaboration. Que le roi ait été à l'époque déjà le seul trait d'union entre les Wallons dominants et les Flamands (*das einzige verbindende Element im Roman zwischen den vorherrschenden Wallonen und den Flamen*, Piron, 1986, p. 673) me paraît également une assertion pour le moins osée, même dans le cadre fictionnel du *Chagrin des Belges*.

Der Kummer von Flandern est par ailleurs présenté comme un *Entwicklungsroman*, qui sur une trame picaresque, relate l'évolution vers l'âge adulte d'un jeune garçon, comme *Le Tambour* de Günter Grass. La critique de la société, sous-jacente chez Claus, est également mise en avant, mais n'exclut pas l'humour : « Es ist ein kraftvolles, hoch politisches […] lebensfrohes und witziges Buch »[2] (Piron, 1986, p. 677). Les caractéristiques linguistiques ne sont abordées que dans leur dimension historique, si l'on excepte une remarque concernant la prédilection de Claus pour les citations. Les différences de style entre le récit du narrateur et les dialogues notamment sont passées sous silence.

Dans la traduction allemande plus récente, *Der Kummer von Belgien* (Hüsmert, 2008), cette postface a disparu. Il n'y a aucun commentaire hormis les définitions de la liste de concepts dont nous avons fait état. Le lecteur allemand est donc ici face au seul récit de Claus, et on pourrait avancer l'hypothèse d'un degré de naturalisation supérieur à celui de la version française, qui accentue plus le caractère exotique en focalisant explicitement sur le texte source. À titre d'exemple, nous relèverons que les belgicismes qui abondent dans le texte français soulignent l'altérité, là où le texte allemand

[1] Encore un mythe qui a la vie dure. Voir à ce sujet : Chr. Van Everbroek, « Une conscience née dans le feu. Divergences à propos du pourcentage de victimes flamandes de la Première Guerre mondiale » (Morelli, 1995, pp. 233- 242).

[2] « Il s'agit d'un livre fort, éminemment politique, […] amusant et qui respire la joie de vivre. »

ne comporte que quelques phrases qui dévient de la langue standard, dans les brefs passages où Claus met en exergue un parler franchement dialectal.

Alain van Crugten introduit lui-même *Le Chagrin des Belges* dans un avant-propos de quatre pages assez denses. Il mentionne que le livre est « largement autobiographique » et situe le roman dans une double aspiration, celle de « conserver une forme hermétique et allégorique » tout en s'adressant « au lecteur de manière directe et lisible » (Van Crugten, 1985, p. 7). Il donne un aperçu du « décodage de l'érudit message chiffré de l'auteur » et souligne le fait que la connaissance de la structure dissimulée n'est pas indispensable pour apprécier cette « fresque haute en couleur » (*idem*, p. 8) qui nous donne « une image paradoxalement exotique de cette Flandre si proche » (*idem*, p. 9). Cette caractérisation forme – à environ deux tiers de l'introduction – la transition vers le positionnement de Claus et de son héros par rapport à la langue. Claus manie

> avec virtuosité le néerlandais le plus classique dans ses nuances les plus subtiles […] Mais lorsque le romancier cède la plume au dramaturge en d'abondants dialogues, il ne met pas dans la bouche de ses Flamands provinciaux la langue néerlandaise (la langue littéraire commune aux Pays-Bas et à la Belgique flamande). Ces personnages s'expriment en flamand. Ce flamand n'est pas du dialecte, mais il présente de nombreux écarts par rapport au néerlandais : archaïsmes, dialectismes et surtout de très nombreux gallicismes. Or, ces termes français ou traduits du français font irruption dans le parler de gens dont la plupart ont des opinions politiques et linguistiques violemment antifrançaises, et cela a évidemment un effet ironique saisissant. (*Idem*, p. 9.)

La langue pluriforme du roman de Claus touche à un phénomène qui dépasse le cadre flamand et affecte la Belgique entière.

> L'œuvre de Claus est, entre autres choses, une illustration subtile, intelligente et moqueuse de la difficulté qu'il y a, dans ce pays bizarre, à être considéré comme un patriote si l'on parle trop bien. (*Idem*, p. 10.)

Pour intégrer les multiples niveaux de langage, le traducteur a opté pour l'utilisation prodigue, en français également, de belgicismes dans les répliques des personnages qui parlent « schoon-Vlaams », le flamand dont question ci-dessus. Ils emploieront des

> expressions locales, fautives ou non, qui abondent dans le français de Belgique et qui, au demeurant, sont souvent des traductions littérales d'expressions flamandes (*ibidem*).

RÉFÉRENCES VOYAGEUSES

Ces commentaires du traducteur ou leur absence laissent présager de stratégies fort différentes, qui se marquent dans les traductions elles-mêmes. La première version allemande suit simplement le fil conducteur de l'his-

toire, là où la version française s'attache aussi à rendre la forme du texte. Les noms propres par exemple sont traités différemment. Les toponymes sont généralement repris, quelle que soit la langue de la traduction, et *Le Chagrin des Belges* mentionne naturellement le nom de lieu français lorsqu'il existe. *Der Kummer von Flandern* reste plus proche du néerlandais mais comporte quelques erreurs étranges : quelqu'un « van de kanten van Oudenaarde » (Claus, 1983, p. 703) vient « aus der Gegend von Oudenaardse » (Piron, 1986, p. 611), Tournai (*Doornik*, Claus, 1983, p. 450) est confondu avec Lille (Piron, 1986, p. 400). Que Johannes Piron reste plus littéralement fidèle au texte qu'Alain van Crugten se marque dans les noms des personnages. Lorsqu'il y a une charge affective, Van Crugten adapte[1] (Meerke devient « Mèreke », de Kei « le Caillou », Zuster Kris « Sœur Kriss » ou Zuster Koedde « Sœur Glaçon ») ; Piron s'en tient généralement au nom d'origine (*Meerke, der Granit, Schwester Econome, Schwester « Koedde »*[2]). La subjectivité de ce choix apparaît clairement lorsque le texte source explique l'origine d'un surnom. Hespe Renard (Claus, 1983, p. 301) devient Jambon Renard (Van Crugten, 1985, p. 241) – la motivation passe aussi naturellement en français qu'en néerlandais – mais reste Hespe Renard en allemand, ce qui entraîne une explication fort alambiquée : « so genannt, weil er in Kneipen oft erklärte, dass das Schönste an einer Frau ihre *hespen*, auf Deutsch also ihre Schinken, seien » (Piron, 1986, p. 271)[3]. La deuxième traduction allemande (Hüsmert, 2008) ne partage d'ailleurs pas totalement l'option d'une reprise pure et simple des noms, puisqu'il y est question de « Schwester Frost », alors que le passage concernant Hespe Renard reste à peu de choses près inchangé.

[1] C'est aussi le cas, mais de façon moins convaincante, pour les jeux de mots sur le nom de madame Parmentier, au visage chevalin. Mary Merrie Maria (Claus, 1983, p. 772) et madame Fernandel Parmentier (*idem*, p. 769) deviennent Mary Mähre Maria (Piron, 1986, p. 667) et Frau Fernandel Parmentier (*idem*, p. 664) dans *Der Kummer von Flandern* mais Rosse Rossinante (Van Crugten, 1985, p. 602) et Mme Fernande Parmentier (*idem*, p. 599) dans *Le Chagrin des Belges*. La référence à l'acteur français a-t-elle disparu accidentellement ou cette petite plaisanterie paraissait-elle inacceptable ?

[2] Il est frappant de constater que Piron, au contraire de Van Crugten, traduit la référence au dialecte brugeois, mais il passe sur la différence de prononciation : dans « im Brügger Dialekt is "Koedde" ein knapper Fluch » (Piron, 1986, p. 234), un germanophone va certainement lire « Ködde ». Le surnom de la sœur Thérèse vient de *koude*, la froide. La diphtongue, [au] en néerlandais standard, est transcrite par Claus telle qu'elle est, selon lui, prononcée en flamand dialectal, mais ce [u] brugeois supposé deviendra donc un [œ] en allemand.

[3] En français, il est appelé ainsi « parce qu'il déclarait souvent dans les cafés que la plus belle chose d'une femme était ses jambons » (Van Crugten, 1985, p. 241). En allemand, comme on parle de ses *hespen*, il faut préciser que le terme flamand « hesp » se traduit « Schinken » en allemand.

Ces quelques exemples pourraient donner à penser que le traducteur allemand ne veut pas s'écarter des dénominations néerlandaises par simple souci de précision. Mais dans ce cas, force est de constater que ce procédé n'est pas appliqué avec cohérence. Ainsi, quand Claus indique l'édition d'un livre, la mention disparaît[1], est reprise[2] ou adaptée, selon les cas. Le « Standaardwerk » (avec majuscule, Claus, 1983, p. 334) devient fort logiquement en français les « éditions Standard » (Van Crugten, 1985, p. 266), mais en allemand, il s'agira plutôt d'un livre de référence, puisque « Standardwerk » (Piron, 1986, p. 300) ne s'écrira jamais sans majuscule initiale ; dans ce cas, qui fera encore l'association avec une maison d'édition ?

De telles références devraient certainement être explicitées si l'on veut suivre le texte néerlandais à la lettre sans l'appauvrir. En effet, « de dikke Van Dale » (Claus, 1983, p. 664) n'est en allemand pas synonyme de dictionnaire, et dans le contexte d'un postérieur qui « est Rubens et Memlinc en même temps » (Van Crugten, 1985, p. 518), l'association avec « im ganzen dicken Van Dale » peut avoir un effet comique mal à propos (Piron, 1986, p. 578). Le français évite l'écueil en parlant du « gros dictionnaire Van Dale » (Van Crugten, 1985, p. 518).

Les exemples de passages évoquant des associations limitées au contexte flamand sont légion, et compliquent la tâche du traducteur. Une transposition littérale de « de klauwen van de Blauwvoet » (Claus, 1983, p. 368) n'a pas de sens. Aux « griffes de la Mouette à pieds bleus », il faudra donc ajouter qu'il s'agit du « fameux *Blauwvoet* d'Hendrik Conscience, l'éveilleur du nationalisme flamand » (Van Crugten, 1985, p. 292) qui décore les fanions des *Blauwvoetvendels*[3]. Et que faire d'un slogan tel que « Levet Scone » ? Il apparaît en écriture gothique parmi les annonces du café Groeninghe, entre « Hutsepot », « Bloedworst naar Moeders wijze » et « Were Di » (Claus, 1983, p. 126) mais est également utilisé par Louis Seynaeve lors de ses premiers pas en littérature (*idem*, p. 589). Dans la taverne de Piron, il est rendu par « Bleib sauber » et figure à côté de « Möhreneintopf », « Blutwurst wie bei Muttern » et « Kopf hoch » (Piron, 1986, p. 117), perdant ainsi sa connotation politique ; par contre la proposition flamingante de Louis et la réaction qui suit sont omises (*idem*, p. 655). Dans le dialogue français, « Le-

[1] Le « Keurreeks » qui a accueilli le *Pieter Fardé* de De Pillecijn (Claus, 1983, p. 284) n'est pas cité dans la version allemande (Piron, 1985, p. 256), alors que Van Crugten le traduit par « Série Choisie » (Van Crugten, 1985, p. 226).

[2] Il a déjà été question du Fonds David, apparaissant à plusieurs reprises. Voir note supra.

[3] On attend manifestement du lecteur allemand qu'il aille spontanément chercher le « Großniederländisches Blaufußfähnlein » (Piron, 1986) ou les *Dietse Blauwvoetvendels* (Hüsmert, 2008) dans la liste des organisations reprises dans les dernières pages du livre.

vet Scone » est traduit en note de bas de page par « Vivez bellement » (Van Crugten, 1985, p. 589), ce qui conserve au moins potentiellement le caractère politique du slogan[1]. Sur les ardoises murales, cette connotation revêt moins d'importance, et c'est uniquement l'effet humoristique de l'étrange combinaison qui est souligné, même si cela conduit à une perte de signification : « Hochepot », « Carbonades à la flamande », « Boudin grand-mère », « Ici on ne jure pas : Dieu vous voit ! » (*idem*, p. 105).

« De schel » (Claus, 1983, p. 283), la tranche de lard ouest-flandrienne de Louis, nous donne un autre échantillon du dilemme entre l'esprit et la lettre. En exagérant sans vergogne, le gamin confesse comment il a, avec ses amis, menacé un condisciple de cannibalisme. Le vicaire, qui n'est pas dupe, ne comprend pas le terme régional *de schel* utilisé par Louis. Celui-ci explique donc. Le traducteur allemand garde la forme du dialogue et traduit assez littéralement, ce qui fait que, dans la dernière réplique, l'allemand *die Pelle* devient tout à coup un terme flamand également[2] :

> « Während der Kleine […] mit dem Brotmesser ein Kreuz machte, wie es seine tote Mutter tat, ehe sie einen Laib Brot anschnitt, und dann schräg von der Brust die Pelle abschnitt. »
>
> « Die Pelle? »
>
> « Verzeihung, Ehrwürdiger Vater, so drücken wir das in Westflandern aus. Ein Stück Haut und Fett. »[3] (Piron, 1986, p. 255.)

La version française oppose un mot régional et un terme standard (*lèche* et *tranche*, Van Crugten, 1985, p. 226), sans y associer le dialecte ouest-flandrien.

Les particularités linguistiques et les références culturelles mettent le traducteur de *Het verdriet van België* à rude épreuve. Il suffit, pour s'en convaincre, de passer en revue les passages sur la littérature flamande. S'il ne s'agit que des auteurs, le lecteur étranger se contentera des noms, et devra se passer d'autres informations, supposées connues chez Claus. Gezelle, Teirlinck, Van de Woestijne, coryphées ou écrivains de seconde zone sont sur un pied d'égalité ; le manque de connaissance préalable balaie les nuances. Mais une énumération telle que « de Fee van Lier, […] de Stijn van Ingooigem […] de Cyriel van Alveringem » (Claus, 1983, p. 549) perd immanqua-

[1] La devise « vaert wel ende levet scone » trouve son origine chez la poétesse mystique Hadewijch (XIIIe siècle), mais a depuis connu des fortunes diverses dans des noms d'associations sportives ou culturelles, des établissements horeca, voire des milieux nationalistes extrêmes.

[2] Dans la traduction de 2008, ce n'est plus « die Pelle », mais « einen Schnitz » (Hüsmert, 2008, p. 291), mais la référence à la Flandre occidentale est maintenue.

[3] « Pardon, mon Père, c'est ainsi que nous disons en Flandre occidentale. Un morceau de gras avec la peau. »

blement de sa saveur si elle est traduite[1]. Le néerlandophone cultivé reconnaîtra là des écrivains flamands de renom ; l'association du prénom avec la localité d'origine de ces auteurs est cocasse, et cet effet, renforcé par le contexte (la négociation de la vente de livres d'occasion par Madame Laura, réputée de mœurs assez légères), est partiellement anéanti par l'ajout du patronyme ou d'autres précisions.

DES IDIOMES INTRADUISIBLES

Cependant, la situation ne devient critique que lorsqu'il y a aussi des citations. Parfois, le traducteur se voit dans l'obligation de les omettre, mais Guido Gezelle sort un peu de nulle part (Piron, 1986, p. 513) quand Tante Nora ne récite plus l'archi-connu « krinkelende, winkelende waterding » (Claus, 1983, p. 585). Le texte français reste plus proche du néerlandais :

> Tante Nora tira le prépuce vers le bas, vers le haut, le secoua latéralement. « Ô petite chose de l'eau, tournoyante et ondoyante, avec ta petite capuche rose », récita-t-elle. (Van Crugten, 1985, p. 457.)

Nous remarquerons cependant que la phrase est traduite différemment selon le contexte, ici, celui du dépucelage de Louis. Le même vers de Gezelle se prête ailleurs à un jeu de mots (Claus, 1983, p. 485) ; les exigences de forme l'emportent alors, pour créer le contraste nécessaire entre la poésie de l'original et la vulgarité assumée de la version détournée :

> Ce soir, je leur ai récité : « O murmurante chuchotante source douce avec tes reflets noirs moirés », etc. On m'a demandé de le répéter et j'ai dit : « purulente et chiante soupe aux choux avec tes reflets merdorés ». Personne n'a remarqué la différence. (Van Crugten, 1986, p. 382[2].)

Comme le dit Van Crugten lui-même : « J'ai donc été obligé d'inventer un extrait de poème ressemblant vaguement à une traduction de Gezelle, puis je l'ai parodié dans le registre cru qui convenait. » (Van Crugten, 1989, p. 30.)

Quand un *Vlaamse kop*, une « Tête flamande », abandonne le flamand semi-standardisé (le *schoon-Vlaams*) pour le dialecte local, la confusion entre les registres devient totale. L'anecdote concernant Teirlinck et sa femme (Claus, 1983, p. 26) est difficile à escamoter, car elle est intimement liée au récit. Après une soirée de discussions à bâtons rompus à propos de culture et de science chez le « prince des lettres flamandes, dans la villa de

[1] Voir note supra.

[2] En allemand, ce passage est résumé comme suit : « Ich habe heute abend ein flämisches Gedicht aufgesagt, erst richtig, aber als ich es wiederholen musste, habe ich lauter Unsinn gequasselt. » (Piron, p. 428.)

ce dernier à Oostduinkerke », le grand-père de Louis commence soudain à « placer des expressions de Walle dans le dialecte de Walle » (Van Crugten, 1985, p. 27), parce que Teirlinck s'était adressé à son épouse dans la langue populaire : « Ah wel, maske, komt er baa ! Da zaain Sjaarels van 't Vraai onderwaais. Mor geef maa ierst nen baiser. » Oostduinkerke et le renvoi au « *r* non roulé, le *aa* pointu et étiré » (*idem*, p. 26) se retrouvent dans les deux traductions. Puis, en français, la traduction embraye sur le français de Belgique, voire le bruxellois, totalement en accord avec le parti pris exposé dans l'avant-propos : « Ah, filleke, viens une fois ici boire une jatte avec ces zèbres de l'enseignement libre. Mais donne-moi d'abord une baise. » (*Idem*, p. 28)

En allemand aussi, on cherche à donner l'illusion du dialecte, mais l'effet est bien moins réaliste. Là où dans l'idiome bruxellisé, le néerlandais et le français se rencontrent naturellement, l'influence dialectale n'a, en allemand, plus aucun lien avec la langue source. Il est d'ailleurs significatif que l'origine géographique des régionalismes – clairement typée par l'appellation de la femme et le terme utilisé pour le baiser – est différente selon le traducteur. Piron s'inspirera du nord de l'Allemagne (*Dern* et *Söten*, Piron 1986, p. 28), tandis que le terme « Bützchen » employé par Hüsmert (2008, p. 27) est rhénan (Cologne). Le désarroi du traducteur se manifeste en outre dans un manque de cohérence, du moins dans la première traduction allemande, puisqu'ailleurs, l'allemand dialectal est abandonné au profit d'un jargon de chasseurs (*Jägerjargon*, Piron 1986, p. 415), quand Louis reprend Bomaman parce qu'elle utilise le mot flamand « schuifelen » pour « fluiten » (Claus, 1983, p. 469)[1].

Les passages dialectaux, ou présentés comme tels, sont parfois omis ou paraphrasés, avec pour conséquence une perte de sens qui est moins dommageable que la distanciation, le *Verfremdungseffekt* involontaire qui résulterait d'une transposition, littérale ou non. La transcription du dialecte courtraisien à la réception de *Mercurius* indique d'une belle manière combien le flamand de Claus, « cette langue construite, qui semble tellement réelle qu'elle ne révèle son caractère artificiel que dans un second temps », cet idiome « qui est à la fois littéraire, régional, réaliste, rhétorique, ironique et j'en passe » (Gerits, p. 264) diffère d'un vrai dialecte. Cependant, ces quelques phrases sont réduites, dans les traductions de Van Crugten et Piron,

[1] Van Crugten corrige lui aussi Bomaman : « Carabistouilles est un belgicisme », et il oppose « carabistouille » à « blague » (Claus, 1983, p. 370).

à un fort accent courtraisien. L'ajout, en italique, de ces répliques transposées en allemand (Hüsmert, 2008, p. 812) ne convainc guère[1].

Pour ce qui est des questions linguistiques, le traducteur n'est pas seulement confronté à l'alchimie entre néerlandais, *schoon-Vlaams* et dialecte, mais aussi au rapport entre néerlandais, allemand et français. L'apparition de mots français dans le texte source témoigne du contexte belge, dans lequel l'influence réciproque des langues est un fait historique et culturel. Cependant, les choix linguistiques des personnages sont aussi individuels et révélateurs de leur attitude face à la langue. Ainsi, Parrain exige « duimspijker » et non « punaise » (Claus, 1983, p. 7 et surtout 15)[2], mais se fait lui-même parfois rappeler à l'ordre par son fils parce qu'il parle français. Bomaman, elle, utilise un mélange savoureux entre le parler régional de Walle et le français, qu'elle a appris au pensionnat, son père estimant qu'une Demarchie devait tenir son rang (*idem*, p. 108).

Comment rendre ces caractéristiques individuelles et leurs connotations dans une traduction ? Dans *Der Kummer von Flandern* et dans une moindre mesure également dans *Der Kummer von Belgien*, l'allemand conserve de nombreuses interjections et remarques en français. Elles suggèrent immanquablement souvent un registre particulier, ce qui n'est pas forcément le cas dans l'original néerlandais ; ainsi, qui dira en allemand « après nous le déluge » (Piron, 1986, p. 516 et Hüsmert, 2008, p. 617), en faisant assez crûment allusion à l'insouciance de lapins en pleine activité sexuelle ? Van Crugten pour sa part a systématiquement recours aux notes de bas de page pour informer le lecteur que telle ou telle expression figurait déjà en français dans le texte. Ce français n'est d'ailleurs pas toujours la langue standard, comme lorsque la mère de Louis s'exclame « Nondedju! » (Claus, 1983, p. 122). Van Crugten reprend le juron tel quel, mais la première traduction allemande adapte au français standard (*Nom de Dieu,* Piron, 1986, p. 113) –

[1] Imaginez que vous découvrez, au gré d'un *zapping* distrait, votre série policière favorite doublée en allemand. À mon sens, l'effet est comparable.

[2] La première occurrence peut être réduite à une question de prononciation sans qu'il ne soit fait violence au texte. C'est le choix fait par Van Crugten (1985, p. 13). Hüsmert (2008, p. 7) introduit déjà le recours à un purisme (« Sag nicht immer *punaises,* wir haben doch ein flämisches Wort dafür »).

La deuxième occurrence du terme forme le prétexte d'un développement très explicite et le texte français reprend les mots flamands (*duimspijker* mais aussi *rekker*, Van Crugten, 1985, p. 19). La version allemande naturalise, et nous dit donc « Staf, du immer mit deinem Französisch, sag lieber Reißzwecken », mais aussi « Gummilitze, Gummilitze, das ist auch kein gutes Flämisch, Vater » (Hüsmert, 2008, p.16), ce dont nous nous serions bien doutés…. Si l'opposition entre *dein Französisch*, la propension à l'emploi du français en général, et le terme désignant une punaise en allemand (*die Reißzwecke*) n'est pas gênante, spécifier qu'un mot allemand comme *Gummilitze* n'est pas du bon flamand est plus douteux.

ce qui peut paraître insolite dans la bouche d'une femme s'exprimant en allemand – tandis que la deuxième se passe du français avec « Verflixt noch mal! » (Hüsmert, 2008, p. 126).

Het verdriet van België comprend aussi beaucoup de termes ou de répliques en allemand, qui doivent être traduites pour le lecteur français et passent inaperçus dans les traductions allemandes. Les glissements ou pertes de sens sont surtout frappants là où les frontières entre les langues sont difficiles à établir. Dans *Der Kummer von Flandern*, il ne reste plus rien des formes altérées de l'allemand dont regorge le discours du Doktor Bühlen (Claus, 1983, p. 395), qui parle dorénavant un allemand standard (Piron, 1986, p. 352)[1]. *Le Chagrin des Belges* mêle le français et l'allemand (Van Crugten, 1985, p. 313), mais les distingue clairement en utilisant les guillemets et les caractères italiques.

Les différentes langues en présence sont donc, assez logiquement, traitées différemment selon la langue dans laquelle s'effectue la traduction. Mais si nous en revenons aux variantes du néerlandais, on constatera que les niveaux de langue dont joue *Het verdriet van België* sont réduits en allemand à un registre moyen, et dès lors assez formel pour les dialogues. Lorsque Claus fait dire à Angélique qu'elle nettoie son chapeau cloche blanc à l'acétone : « Ik kuis het met aceton » (Claus, 1983, p. 722), l'emploi du verbe *kuisen* situe sa réplique dans le *schoon-Vlaams*, ce n'est pas du néerlandais standard. En allemand, Angélique assure : « Ich reinige ihn mit Azeton » (Piron, 1986, p. 627 et Hüsmert, 2008, p. 759) ; son interlocutrice utilise du pain (« Das tue ich immer mit meinem beigefarbenen Hut » chez Piron, « Das mache ich immer mit meinem beigen Hut » pour Hüsmert). Dans les deux cas, *reinigen* est plus formel que, par exemple, *saubermachen*. La traduction de 2008 donne cependant mieux l'impression d'un langage parlé spontané (*machen, beige* au lieu de *tun, beigefarbig*). Dans les dialogues du *Chagrin des Belges*, le français semble beaucoup plus populaire, ce que pourrait illustrer le passage suivant, qui suit presqu'immédiatement l'épisode du chapeau :

> Hier, j'étais pressé pour attraper mon tram et j'achète en vitesse un bulletin de pronostics et *Het Volk*. J'arrive à la maison, j'ouvre le *Volk* et milliardedju, ils m'ont fourré dans les pattes la gazette d'avant-hier ! (Van Crugten, 1985, p. 563.)

[1] Hüsmert (2008, p. 411) a recours à la typographie pour marquer les emprunts à d'autres langues. Les termes néerlandais ou français par exemple sont notés en italique. Ce qui figure dans l'original en allemand est en petites capitales.

Comme l'a démontré Geerts[1], la différence entre le texte du narrateur, en néerlandais standard, et les dialogues, majoritairement en *schoon-Vlaams* – avec plus ou moins de caractéristiques encore plus régionales – forme un aspect essentiel de *Het verdriet van België*. Chez Van Crugten, cette distinction est conservée dans les grandes lignes, même si la distance entre le français familier (de Belgique) dans sa version littéraire et la langue écrite normée est bien moindre que celle entre le (pseudo-)dialecte flamand, le *schoon-Vlaams* et le néerlandais standard.

Ce pays où il ne pleut pas mais où le crachin réduit l'horizon, où il faut être commerçant et chrétien pour être quelqu'un, ne peut être décrit qu'en portant un regard moqueur et critique sur sa mesquinerie. Cependant, il demande également une certaine empathie pour son caractère propre, qui s'exprime autant à travers l'usage paradoxal que font les Seynaeve de la langue que dans les péripéties parfois clownesques de leur existence. Louis n'est pas Oskar : voir dans le *magnum opus* de Claus une réédition du *Tambour* de Grass, c'est faire de Walle un quartier de Danzig et passer sur, entre autres, la composante linguistique de *Het verdriet van België*. Si les notes en bas de page ne favorisent pas à mon sens la lisibilité du texte français, il donne en tout cas une meilleure vision du chagrin du Belge, qui vit en Flandre et en Wallonie en gardant à l'œil et sur la langue le pré du voisin.

BIBLIOGRAPHIE

– Claes (Paul), « Omtrent "Het verdriet van België" », dans *Claus-reading*. Anvers, Manteau, 1984, pp. 167-178.
– Claes (Paul), *De mot zit in de mythe*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1984.
– Claus (Hugo), *Der Kummer von Belgien*. Traduit par W. Hüsmert. Stuttgart, Klett-Cotta, 2008.
– Claus (Hugo), *Der Kummer von Flandern*. Traduit par J. Piron. Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991. Première édition : Stuttgart, Klett-Cotta, 1986.
– Claus (Hugo), *Le Chagrin des Belges*. Traduit par A. van Crugten. Paris, Julliard, 1985.
– Claus (Hugo), *Het verdriet van België*. Amsterdam, Bezige Bij, 7e édition, 1984. Première édition : 1983.

[1] « De taal van *Het verdriet van België* » démontre de façon convaincante que Claus procède avec méthode, et réfute donc le commentaire de nombreux critiques qui ont estimé, lors de la parution du roman, que les variantes linguistiques lui donnaient un caractère brouillon et confus. « Hugo Claus en de taal van België » donne une approche plus globale de l'usage que Claus fait de la langue, et situe *Het verdriet van België* dans l'œuvre de l'écrivain.

– Geerts (Guido), « Hugo Claus en de taal van België », dans *Nederlands, een en veelzijdig*. Louvain, Universitaire Pers, 1995, pp. 195-212. Paru précédemment dans *Dietsche Warande en Belfort*, 131, 1986, pp. 11-32.
– Geerts (Guido), « De taal van "Het verdriet van België" », dans *Nederlands, een en veelzijdig*. Louvain, Universitaire Pers, 1995, pp. 213-222. Paru précédemment dans *Ons Erfdeel*, 30, 1987, pp. 555-562.
– Gerits (Joris), « Tekst, treurnis en geschiedenis », dans Tom van Deel, Nicolaas Matsier et Cyrille Offermans (édit.), *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam, Bezige Bij, 1986, pp. 261-276.
– Goedegebuure (Jaap), « A Procession of Anti-heroes / Eine Prozession von Anti-Helden », dans *Flandern und die Niederlande, Weltoffen /Flanders and the Netherlands, Open to the World*. Bruxelles, Stichting Frankfurter Buchmesse, 1993.
– Henn (Carola), « *Het verdriet van België* vertaald : referentiële verschuivingen », dans François van Elmbt et Philippe Hiligsmann, *Het talig wezen*. Liège, L3 – Liège Language and Literature, 1997, pp. 81-91.
– Morelli (Anne), *Les Grands Mythes de l'histoire de Belgique*. Bruxelles, Vie Ouvrière, 1995.
– Reynebeau (Marc), « Het verdriet van Vlaanderen. Historische beeldvorming in de romans van L.P. Boon, H. Claus en W. van den Broeck », dans *Ons Erfdeel*, 28, n° 2, mars-avril 1986, pp. 221-232.
– Ten Braven (Hans van den Bergh), « Verdriet van het Vlaams », dans *Vrij Nederland / Boekenbijlage*, 47, n° 34, 23 août 1986, p. 7.
– Van Crugten (Alain), « La Récré du traducteur », dans *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, 34, n° 1, 1989, pp. 26-32. http://id.erudit.org/iderudit/002978ar (consulté le 17 octobre 2011)
– Weisgerber (Dina et Jean), « Couleurs, chiffres et lettres : "Het verdriet van België", un palimpseste maçonnique d'Hugo Claus », dans Gilbert Debusscher et Jean-Pierre Van Noppen édit., *Communiquer et Traduire. Communicating and Translating. Hommages à Jean Dierickx*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
– Wildemeersch (Georges), « Kroniek 1929-1950 », dans *Het teken van de ram. Jaarboek voor Claus-studie 1*. Louvain, Amsterdam ; Kritak, Bezige Bij, 1994, pp. 49-80.

ROBERT VIVIER

Robert Vivier et Zénitta Tazieff, son épouse (années 1950).

Laurent BÉGHIN
Bruxelles, Institut Libre Marie Haps

« BEAUCOUP EST PERDU, MAIS SINON TOUT SERAIT PERDU. » ROBERT VIVIER ET LA TRADUCTION LITTÉRAIRE

Il est au XXe siècle deux sortes d'écrivains traducteurs. Ceux qui considèrent la traduction comme un pis-aller auquel on ne se livre qu'à contre-cœur, parce qu'il faut bien vivre et que traduire assure un revenu modeste mais garanti. Et puis ceux qui traduisent par goût, par passion, par amour presque, n'obéissant à d'autre injonction que leur admiration pour un texte étranger. Parmi les premiers, bien des auteurs de l'Est européen contraints par les circonstances politiques de mettre leur œuvre sous le boisseau et de se replier sur la traduction : Marina Tsvétaïéva traduisant au tout début des années 1940 des auteurs géorgiens ou encore Jan Zábrana, compagnon de Václav Havel, réduit au silence par l'échec du Printemps de Prague et qui amèrement écrivait, songeant à sa propre situation, que traduire, c'était occuper « la chambre de bonne » de la littérature[1]. Dans le camp des seconds, Valery Larbaud persuadé que « les joies et profits du traducteur sont grands et dignes d'envie »[2] ou André Gide affirmant que tout écrivain digne de ce nom se devrait de traduire au moins un ouvrage étranger. Robert Vivier appartient lui aussi à cette dernière catégorie. Poète, romancier, essayiste, il fut également, toute sa vie, un traducteur fervent.

[1] Jan Zábrana, *Toute une vie*. Traduit du tchèque par Marianne Canavaggio et Patrick Ourednik. Paris, Allia, 2005, p. 17.
[2] Valery Larbaud, « Joies et profits du traducteur », dans *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris, Gallimard, 1997 (1re édit. 1946), p. 68.

BIOGRAPHIE

Né à Chênée, près de Liège, le 16 mai 1894, Vivier étudia la philologie romane dans la cité mosane[1]. En décembre 1914, il franchit clandestinement la frontière belgo-hollandaise pour s'engager dans l'armée de l'Yser. Jusqu'à l'Armistice, il combattit dans l'infanterie, refusant obstinément de rejoindre le corps des officiers auquel sa formation universitaire semblait naturellement le destiner. Après la guerre, il enseigna un an à l'athénée de Hasselt, travailla quelque temps à Bruxelles au Ministère des Sciences et des Lettres, revint à l'enseignement secondaire avant d'être appelé, en 1929, à l'Université de Liège, où il commenta les auteurs italiens et français jusqu'à son départ à la retraite, en 1964. Cette année-là, Vivier quitta la petite maison du Logis, une cité-jardin de Boitsfort, qu'il occupait depuis quarante ans pour s'établir à Sèvres, non loin de Paris. La Sorbonne l'avait en effet invité à donner des cours d'agrégation et surtout plusieurs cycles de leçons consacrées aux auteurs belges de langue française. Définitivement pensionné en 1967, Vivier se retira à La Celle-Saint-Cloud, dans les Yvelines, où il s'éteignit le 4 août 1989, à l'âge de 95 ans.

Sa longue carrière universitaire, avec tout ce qu'elle impliqua de publications savantes, ne l'empêcha pas de bâtir une œuvre considérable : dix-huit volumes de poésie, quatre romans, des recueils de nouvelles, sans compter les centaines de chroniques, littéraires ou non, publiées dans divers journaux[2]. Et enfin de très nombreuses traductions, du début des années 20 à celui des années 80. Près de soixante ans au service des écrivains étrangers, cela mérite qu'on s'y arrête !

LES PREMIÈRES TRADUCTIONS DU RUSSE

Au cours des ses études, Vivier apprend, philologiquement du moins, l'italien sous la direction d'Auguste Doutrepont, l'un des maîtres, avec le cé-

[1] Pour une biographie de Robert Vivier, voir Laurent Béghin, « Vivier, Robert », dans *Nouvelle biographie nationale*. T. 11. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 2012, pp. 377-380 et *Robert Vivier ou la religion de la vie*. Bruxelles, Le Cri / Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 2012. Sur les rapports que Vivier entretint avec certains écrivains étrangers, je me permets de renvoyer à deux de mes articles : « Notes sur l'œuvre de Robert Vivier russisant », dans *Bulletin de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises*, t. 82, n° 3-4, 2004, pp. 65-89 et « Robert Vivier et l'Italie », dans *Les Lettres romanes*, t. 61, n° 3-4, 2007, pp. 305-333.

[2] Théo Pirard a établi une très utile, quoique non exhaustive, « Bibliographie de Robert Vivier », dans Paul Delbouille et Jacques Dubois édit., *Robert Vivier, l'homme et l'œuvre*. Actes du colloque organisé à Liège le 6 mai 1994, à l'occasion du centenaire de sa naissance. Genève, Droz, 1995, pp. 102-128.

lèbre Maurice Wilmotte, de la « Romane » liégeoise. Il possède en outre quelques rudiments d'allemand[1]. Cependant, pour ses premières traductions, le jeune homme choisira des œuvres écrites dans une langue qu'il n'a jamais étudiée : le russe.

Au printemps 1921, Vivier, alors employé ministériel, loge dans une pension de famille à Saint-Gilles, au numéro 162 de la rue Saint-Bernard. Depuis deux ans environ, il est en proie à une profonde mélancolie. Un échec sentimental, le peu d'intérêt qu'il porte à son travail, tout cela le jette dans de terribles accès de neurasthénie[2]. L'arrivée d'une nouvelle pensionnaire va bouleverser le cours de son existence. Zénitta Klupta est russe. Née en 1886 à Dvinsk – aujourd'hui Daugavpils en Lettonie – dans une famille probablement juive, elle est venue à Bruxelles en 1903 pour y étudier les sciences naturelles. Dans la capitale belge, elle rencontre un jeune compatriote originaire de Tachkent[3], étudiant en médecine à l'Université de Bruxelles, Sabir Tazieff. Elle l'épouse en 1905. Une fois leur diplôme obtenu – Zénitta en a décroché deux, en sciences naturelles et en sociologie – les jeunes gens rentrent en Russie. Sabir est nommé médecin militaire à Varsovie, où Zénitta met au monde, le 16 mai 1914, un fils prénommé Haroun, le futur vulcanologue. La guerre éclate quelques mois plus tard. Sabir disparaît dans les premières semaines du conflit sur le front du Caucase. Son épouse s'est réfugiée à Petrograd, où elle assiste à la Révolution de Février. Au cours de l'été 1917, elle est chargée par le nouveau gouvernement de procéder au recensement de la population géorgienne. La voici donc avec Haroun à Tiflis (aujourd'hui Tbilissi), où elle enseigne aussi les statistiques à l'École polytechnique. Mais les conditions de vie au Caucase sont misérables. Pour survivre, Zénitta doit ajouter à son activité d'enseignante des travaux de… cordonnerie ![4] N'y tenant plus et craignant probablement l'imminente reconquête de la Géorgie alors indépendante par l'Armée rouge, elle décide d'émigrer en Occident. Une odyssée qui mènera Zénitta et son petit garçon à Istanbul, Tarente, Paris et enfin Bruxelles, dans cette pension de Saint-Gilles où sa destinée croise celle de Vivier. Les choses iront très vite. Zénitta et Haroun suivront Robert à Paris, où le jeune homme, muni d'une bourse, désire compléter les recherches sur Baudelaire qu'il a entamées lors de ses années

[1] Lettre du 1er juin 1919 de Robert Vivier à Jean Depaye, un de ses condisciples à la Romane liégeoise. Laurent Béghin, « Lettres de jeunesse de Robert Vivier à ses parents et à Jean Depaye », dans *Les Lettres romanes*, t. 62, n° 3-4, 2008, p. 305.
[2] Voir les lettres de cette époque adressées à Jean Depaye. *Idem*, pp. 299-333.
[3] Lettonie et Ouzbékistan sont aujourd'hui des pays bien distincts.
[4] Haroun Tazieff, *Les Défis et la Chance. Ma vie.* 1. *De Petrograd au Niragongo*. Paris, Stock / Laurence Pernoud, 1991, p. 20.

d'études[1]. C'est à Neuilly, le 24 juin 1922, que la sociologue russe et le poète belge se marient.

Si elle a reçu une formation scientifique, Zénitta Vivier aime passionnément la littérature, la poésie en particulier. Pendant son premier séjour à Bruxelles et après son retour en Russie, elle a composé de nombreux poèmes, en russe surtout, mais aussi en français et en polonais[2]. Selon l'esthétique symboliste alors en vogue en Russie, il y est invariablement question d'ombres automnales, de crépuscules brumeux, de grands ciels calmes ou de nuits glorieuses… Tout cela n'est guère original mais montre du moins l'intérêt que Zénitta prenait à la poésie russe de son temps. Cet intérêt, elle voudra le partager avec son mari.

Alexandre Blok est le grand lyrique russe du début du XXe siècle. Tirés à de nombreux exemplaires, ses recueils ont joui d'une immense popularité auprès de l'intelligentsia d'avant-guerre. Même après la Révolution, son aura reste grande. Rien d'étonnant à ce que Zénitta le signale à l'attention de son mari. En 1922, un an à peine après la mort de l'écrivain, Vivier et son épouse publient leur traduction des deux derniers poèmes de Blok, les plus politiques, *Les Scythes* et *Les Douze*. La première de ces versions paraît à Paris dans *La Revue de l'époque* ; la seconde en Belgique, dans *Le Flambeau*, un mensuel dirigé par le byzantiniste Henri Grégoire qui fait la part belle à l'Europe centrale et orientale. Les deux textes de Blok datent de 1918 et sont très liés aux circonstances politiques du moment : le premier justifie la paix de Brest-Litovsk, le second est une allégorie de la révolution bolchevique. On comprend aisément que, dans une Europe occidentale avide de comprendre les événements russes, ils aient suscité l'attention des revues et des maisons d'édition[3]. L'originalité de Vivier sera de dépasser cet intérêt dicté par l'actualité. Remontant le cours de la poésie de l'écrivain pétersbourgeois, il traduit, dans les années 20 et 30, maintes pièces lyriques de Blok. Certaines sont publiées en France dans *Europe*, d'autres le seront en Belgique dans *Le Journal des poètes*.

[1] En décembre 1920, il a soutenu une thèse consacrée à *La Sensibilité de Baudelaire* (le manuscrit de ce travail de 278 pages est conservé dans les Papiers Vivier, dossier « La Modernité de Baudelaire / Proses pour des Esseintes », L/II). En 1926, Vivier publiera une version profondément remaniée de sa monographie sous le titre *L'Originalité de Baudelaire* (Bruxelles, Palais des Académies).

[2] Plusieurs cahiers contenant des poèmes manuscrits de Zénitta Tazieff sont conservés au Centre international Haroun-Tazieff pour les sciences de la Terre (Les Ouches, Chaudeyrolles, Haute-Loire). Je remercie M. Frédéric Lavachery, créateur et directeur du Centre, pour m'avoir permis de consulter ces documents.

[3] Sur le sujet, voir l'étude de Georges Nivat, « La Réception de Blok en France », dans *Revue des études slaves*, n° 4, 1982, pp. 567-582.

Blok n'est pas l'unique poète de l'Âge d'Argent, cette remarquable efflorescence intellectuelle et littéraire que la Russie connut à la charnière des XIXe et XXe siècles, qui ait éveillé l'attention de Vivier. Dans un long article publié en 1935 dans l'hebdomadaire bruxellois *Cassandre*, notre traducteur fait preuve d'une bonne connaissance de l'ensemble du lyrisme russe d'avant-guerre[1]. Au *Journal des poètes*, il donne en outre une version d'un bref poème de Mandelstam. Enfin ses archives, conservées aujourd'hui à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, regorgent de traductions inédites vraisemblablement destinées à illustrer les quelques conférences qu'il donna sur le sujet[2] : poèmes d'Annenski, de Sologoub, de Goumiliov, ou encore d'Anna Akhmatova, comme cette brève pièce datant de 1914 :

> On ne confond pas la vraie tendresse
> Avec rien d'autre. Elle est silence.
> En vain, prudent, tu emmitoufles
> Mes épaules dans la fourrure,
> En vain d'une voix soumise
> Tu parles du premier amour.
> Que je les connais, ces regards,
> Et leur entêtement avide…[3]

La poésie de Pouchkine constitue l'autre versant de l'activité déployée par Vivier en faveur du lyrisme russe. Comme précédemment dans le cas de Blok, des circonstances assez éloignées de la littérature guidèrent les premiers pas de notre traducteur. L'année 1937 fut celle du centième anniversaire de la mort de Pouchkine. Fêté dans le monde entier, l'événement avait une portée politique considérable. En Union soviétique et chez ses partisans occidentaux, il s'agissait avant tout de faire de l'écrivain un précurseur et un garant de la révolution[4]. Les exilés en revanche le considéraient comme le

[1] Robert Vivier, « La Poésie russe contemporaine (1890-1925) », dans *Cassandre*, 8 juin 1935, p. 5.

[2] Le 9 janvier 1935, Vivier tint au Lycéum de Belgique (Bruxelles, 38, boulevard du Régent) une conférence sur « Quelques poètes russes du XXe siècle » (*Le Soir*, 4 janvier 1935) ; le 21 décembre 1949, il évoqua l'histoire de la poésie russe du moyen-âge à l'après-guerre aux Midis de la poésie (*La Lanterne*, 22 décembre 1949). Les treize pages du texte dactylographié de cette dernière causerie sont conservées dans les Papiers Vivier (dossier « Chroniques et conférences »). Une comédienne, Mme Dieudonné, ponctuait la conférence de lectures de poèmes (probablement traduits par Vivier et son épouse). Comme dans l'article publié en 1936 dans *Cassandre*, l'écrivain fait la part belle à l'Âge d'Argent, en particulier à la poésie d'Alexandre Blok et à celle d'Anna Akhmatova.

[3] Papiers Robert Vivier, dossier « Littérature russe ».

[4] Voir à ce propos Éfim Etkind, « La Réception d'Alexandre Pouchkine », dans Éfim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada édit., *Histoire de la littérature russe. Le XIXe*

symbole d'une culture que la Russie nouvelle avait reniée et dont ils s'estimaient les uniques dépositaires[1]. C'est justement à une émigrée établie à Bruxelles, la princesse Zinaïda Schakovskoy[2], que *Le Journal des poètes* confia le soin de composer un cahier consacré entièrement à l'auteur d'*Eugène Onéguine*. La jeune femme – elle est née en 1906 – fit pour cela appel à plusieurs écrivains qui acceptèrent de traduire quelques poèmes de Pouchkine[3]. Parmi eux, Robert Vivier, qui depuis les années vingt fréquentait la famille Schakovskoy[4]. Son engagement au service de la poésie pouchkinienne aurait pu se limiter à cela. On verra plus loin qu'il n'en fut rien et qu'un autre projet éditorial, mais cette fois dans les années 80, lui donnerait une ampleur que ne laissaient pas soupçonner les quelques vers traduits en 1937.

Vivier ne dédaigna pas non plus la prose russe. Dans les années 20, il s'employa à faire connaître l'œuvre d'Alexis Rémizov. Il est possible qu'il ait rencontré l'écrivain pour la première fois lors de la venue de celui-ci à Bruxelles en mars 1926. À cette époque, Rémizov vit à Paris depuis 1923. Or, si son œuvre est traduite partiellement en allemand, elle est presque inaccessible en français[5]. Quelques mois après son passage à Bruxelles, le Russe envoie certains de ses contes à Vivier, qui espère « pouvoir les faire passer dans des revues belges »[6]. Ces textes sont arrivés dans une version française

siècle. T. 1 : *L'Époque de Pouchkine et de Gogol*. Paris, Fayard, 1996, en particulier pp. 342-343.

[1] Depuis 1925, l'on célébrait partout dans l'émigration chaque 8 juin, date anniversaire (nouveau style) de la naissance de Pouchkine, le « Jour de la culture russe ». Marc Raeff, *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939*. New York – Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 93-94

[2] Sur cette figure intéressante de l'émigration russe en Belgique, voir l'article de Wim Coudenys, « Une voix clamant dans le désert littéraire : Z. A. Schakovskoï et l'émigration russe en Belgique », dans *Revue des études slaves*, t. 73, 2001, pp. 151-166, en russe.

[3] Parmi ceux-ci, l'historien de l'art Paul Fierens, le poète René Meurant et Vladimir Nabokov, avec lequel Zinaïda Schakovskoy entretenait des liens d'amitié. Sur le sujet, je renvoie à mes « Notes sur Robert Vivier russisant », art. cité, p. 81, n. 65.

[4] Lettre manuscrite de Robert Vivier à Zinaïda Schakovskoy du 3 mars 1979 (Amherst Center for Russian Studies. Schakovskoy Family Papers. Z. Schakovskoy Papers. Box 1, folder 50). Par ailleurs, le frère de Zinaïda, Dimitri, lança en 1926 une éphémère revue littéraire – elle n'eut que deux numéros – entièrement rédigée en russe, paraissant à Bruxelles et intitulée *Blagonamerenny* (littéralement le « bien-intentionné »). La première livraison contenait un bref article (en russe !) signé… Robert Vivier : « Ordre rationnel ou chaos psychique » (*Blagonamerenny*, t. 1, n° 1, janvier-février 1926, pp. 98-105). Sur le sujet, voir Laurent Béghin, « Notes sur Robert Vivier russisant », art. cité, p. 69, n. 18.

[5] Hélène Sinany, *Bibliographie des œuvres d'Alexis Remizov*. Paris, Institut d'Études slaves, 1978.

[6] Carte postale de Robert Vivier à Alexis Rémizov en date du 10 juillet 1926 (mais envoyée de Bruxelles le 14). Amherst Center for Russian Culture. Alexei Remizov Papers. Sub

vraisemblablement procurée par Rémizov lui-même. Vivier les estime néanmoins « insuffisamment traduits » et demande à l'écrivain l'autorisation d'« arranger un peu la traduction au point de vue du français, » et d'« ajouter [s]on nom à celui du traducteur »[1]. Permission accordée : *L'Holocauste*, un récit de 1909, paraît dans *Le Flambeau* d'octobre 1926 avec la mention « traduit du russe par l'auteur et Robert Vivier »[2]. Le mois précédent, la revue d'Henri Grégoire avait déjà publié, mais dans une version de Tatiana Lourié, une courte esquisse autobiographique intitulée *Remisov* [sic] *raconté par lui-même*[3].

Les efforts de Vivier pour faire connaître Rémizov n'en restèrent pas là. Au cours de l'été 1926, il s'était proposé de traduire – ou d'en revoir la version française – deux autres contes de l'écrivain : *Esprit* et *Matière*[4]. Peut-être n'est-il pas allé au delà de la simple intention. En tout cas, aucune trace de ce travail ne nous est parvenue. En revanche, avec son épouse, il traduit *Nativité* – en russe « Roždestvo », littéralement « Noël » –, une légende parue pour la première fois en 1911. En mai 1927, Rémizov écrit à Zénitta de lui en envoyer d'urgence la version française, car elle doit paraître dans le prochain numéro du *Roseau d'or*, la revue du philosophe Jacques Maritain[5]. Le texte n'est-il pas encore prêt ? Arrive-t-il trop tard ? Toujours est-il que le *Roseau d'or*, qui pourtant s'intéresse aux œuvres de Rémizov, ne le publie pas[6]. Par la suite Vivier donnera encore deux autres contes de Rémizov, l'un dans *Europe*, l'autre dans la *Revue européenne*, une revue parisienne qui, sous le patronage de Philippe Soupault, Léon Pierre-Quint, André Jaloux et Valery Larbaud, fit paraître dès sa création en 1923 maints au-

series 1 : Correspondence. Scrapbook entitled « French » (Correspondence with Editors and Translators).

[1] *Ibidem*.

[2] Alexis Rémizov, *L'Holocauste*. Traduit du russe par l'auteur et Robert Vivier, dans *Le Flambeau*, t. 9, n° 10, 31 octobre 1926, pp. 115-132.

[3] Idem, *Remisov raconté par lui-même*. Traduit du russe par Tatiana Lourié, dans *Le Flambeau*, t. 9, n° 9, 30 septembre 1926, pp. 92-99. Le texte est suivi d'une liste des traductions d'œuvres de Rémizov disponibles en langues étrangères (p. 100).

[4] Carte postale de Vivier à Rémizov en date du 10 juillet 1926, citée.

[5] Lettre d'Alexis Rémizov à Zénitta Tazieff, 16 mai 1927, dans Laurent Béghin édit., « Trois lettres inédites d'Aleksej Remizov à ses traducteurs belges, Robert et Zénitta Vivier », dans *Slavica Gandensia*, 34, 2007, p. 48. Notons que Jacques Maritain avait épousé une Russe, Raïssa Oumansoff.

[6] Les papiers Vivier déposés à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises conservent un exemplaire dactylographié de la traduction française de *Nativité*. Au bas de ce texte de neuf pages on peut lire, écrit à la main, « version française de Robert et Zénitta Vivier ». Papiers Vivier H 2/3. Quant au *Roseau d'or*, il publia en effet deux nouvelles de Rémizov : *La Passion de la Vierge*, traduit par Boris de Schloezer et J.-E. Pouterman (20, 1927, pp. 83-100) et *Pétouckok*, traduit du russe par Jean Chuzeville (39, 1930, pp. 83-128).

teurs étrangers[1]. En 1927, il projette même de réunir en un volume quelques nouvelles de l'écrivain russe[2]. Le projet hélas n'aboutit pas. Par contre, en 1929, Vivier publie chez Rieder sa traduction de *Sœurs en croix*, un beau roman de Rémizov paru pour la première fois en 1912. Si l'on excepte une conférence de 1939[3], ce sera sa dernière contribution, la plus importante aussi, à la réception française de l'œuvre de l'écrivain russe.

Toutes ces versions du russe, auxquelles il faut ajouter quelques rares traductions du polonais[4], Vivier ne les réalise pas seul. Sa connaissance de la langue n'a jamais été très approfondie. Lui-même avoue volontiers que sans Zénitta, dont le nom n'est pas toujours mentionné, jamais il n'aurait pu traduire des auteurs aussi difficiles que Blok ou que Rémizov : « Tout ce qui se rapporte à la poésie polonaise et russe, écrit-il en 1960 dans un ouvrage reprenant plusieurs de ses traductions poétiques, doit son existence même à Zénitta Tazieff-Vivier, qui aurait pu légitimement signer aussi bien que moi ces versions. J'ai traduit jadis avec elle et grâce à elle un poétique roman d'Alexis Rémizov. Elle m'a fait lire, admirer et comprendre Blok, Pouchkine, Lermontov, Tioutchev [*sic*] et Mickiewicz, et c'est son exigence critique, son sens jaloux de la valeur psychique du mot et du vers, qui m'ont guidé dans un chemin où je ne me serais sans doute pas engagé sans cette initiation à la rigueur »[5]. À ce propos, on ne saurait trop exagérer l'importance de ces traductrices de l'ombre que furent les épouses russes de plusieurs écrivains. En ce qui concerne les lettres belges d'expression française, le cas de Robert et Zénitta Vivier n'est pas isolé. Franz Hellens traduisit avec sa seconde femme, Marie Miloslawsky, des poèmes d'Essénine[6]. Et les ver-

[1] Alexis Rémizov, *La Vie. Histoire-salade*. Traduit du russe par Robert Vivier, dans *Europe*, 15 octobre 1928, pp. 217-224 ; Idem, *Sur les corniches*, dans *La revue européenne*, 1er octobre 1929. Dans *Europe* du 15 septembre 1928 (pp. 121-123), Vivier publia également le compte rendu de *Sur champ d'azur*, le premier ouvrage de Rémizov traduit en français (par Jean Fontenoy. Le livre avait paru chez Plon en 1928). Il avait déjà rendu compte brièvement de l'ouvrage dans la revue belge *Échantillons* (t. 1, n° 3, mars 1929, p. 96). Sur *La revue européenne*, voir Béatrice Mousli, *Valery Larbaud*. Paris, Flammarion, 1998, pp. 332-333.

[2] Frans Gerver, « Un entretien avec M. Robert Vivier », dans *L'Indépendance belge*, 20 novembre 1927.

[3] « Quelques aspects d'Alexis Rémizov », conférence tenue à Bruxelles le 20 février 1939 devant les Amis des Littératures slaves (*Le Soir*, 20 février 1939).

[4] Citons, pour la période de l'entre-deux-guerres, quelques poèmes de Kazimierz Wierzyński et une courte pièce de Jan Lechoń. Ces versions sont en réalité signées Zénitta Tazieff. Mais il est plus que probable que Vivier y ait lui aussi contribué.

[5] *Traditore… Essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques*. Bruxelles, Palais des Académies, 1960, p. XIX.

[6] Qui seront ensuite retraduites en italien par Giuseppe Ungaretti ! Voir à ce propos Igino De Luca, « Ungaretti traduttore di Esenin », dans Carlo Bo, Mario Petrucciani, Marta Bruscia *et alii*

sions pouchkiniennes de René Meurant publiées dans le cahier spécial du *Journal des poètes* dont il a été question plus haut doivent sans doute beaucoup à l'épouse de ce dernier, l'illustratrice Élisabeth Ivanovsky[1].

AU SERVICE DE LA POÉSIE ITALIENNE

En revanche les très nombreuses versions de l'italien que signa Robert Vivier sont bien de lui et de lui seul. L'italien, on l'a vu, l'écrivain l'avait étudié à la « Romane ». Mais bien qu'il la trouvât intéressante, la langue, selon ses propres termes, ne l'emballait pas[2]. Un hasard va changer la donne. En 1929, Vivier est rappelé à l'Université de Liège à la suite de la mort prématurée d'Auguste Doutrepont. De la succession de son maître, le jeune philologue n'hérite que d'un cours facultatif… d'italien. Mais il a un pied dans la place. Plus tard, il complètera sa charge avec des cours de littérature française. Le seul ennui, c'est que depuis la fin de ses études, il n'a plus guère pratiqué l'italien ! Un séjour à l'Université pour étrangers de Pérouse au cours de l'été 1929 le remet à flot[3]. Peu de temps après son retour, il publie dans *Le Flambeau* sa traduction de deux sonnets de Carducci et de Pascoli. Dans la lignée de ce premier essai, il s'occupera, comme tout italianisant universitaire, de plusieurs classiques transalpins : Foscolo, dont il procure en 1935 l'une des rares anthologies disponibles dans notre langue ; la *Locandiera* de Goldoni, qu'il met en français pendant la guerre ; et surtout Dante, dont il traduit pour une collection populaire toute la *Vita Nuova* et de larges extraits de la *Divine comédie*. Mais ce qui alors l'attire par-dessus tout, c'est la poésie contemporaine. En 1931, il a publié dans *Le Flambeau* un long essai sur les « Poètes italiens d'aujourd'hui »[4]. Un texte très documenté qui montre que son auteur a pris la mesure de la remarquable floraison que la

édit., *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 3-6 ottobre 1979. Urbino, QuattroVenti, 1981, pp. 907-961. Sur Marie Miloslawski (1893-1957), voir Robert Frickx, *Franz Hellens ou le temps dépassé*. Bruxelles, Palais des Académies, 1992, en particulier pp. 37-40. Sur Hellens et la littérature russe contemporaine, je renvoie à l'étude de Wim Coudenys, « Franz Hellens en de Russische avant-garde », dans Eddy Stols, Emmanuel Waegemans édit., *Montagne russe. Belevenissen van Belgen in Russland*. Berchem, EPO, 1989, pp. 225-236.

[1] Née en 1910 à Kichinev, en Moldavie, Élisabeth Ivanovsky s'était installée en Belgique en 1932. Elle est décédée à Bruxelles en 2006.

[2] Carte postale du 14 juin 1919 adressée à Jean Depaye et à Joseph Servais, un autre ami de la Romane liégeoise. Laurent Béghin édit, « Lettres de jeunesse de Robert Vivier à ses parents et à Jean Depaye », art. cité., p. 309.

[3] Sur les étapes de l'apprentissage de l'italien par Vivier, je me permets de renvoyer à mon article sur « Robert Vivier et l'Italie », art. cité, pp. 307-310.

[4] Robert Vivier, « Poètes italiens d'aujourd'hui », dans *Le Flambeau*, t. 14, n° 4-5, avril-mai 1931, pp. 511-540.

poésie italienne connaît après la Grande Guerre. En août 1932, les Vivier sont à Florence, où ils rencontrent Vittorini, Montale et peut-être Quasimodo[1]. À cette époque, l'italianisant a déjà traduit pour *Le Journal des poètes* quelques vers des deux derniers écrivains cités de même qu'une courte pièce d'Adriano Grande. Suivirent, toujours dans la revue de Flouquet, des versions de bien d'autres poètes : Piero Jahier, Giuseppe Ungaretti, Sibilla Aleramo, Riccardo Bacchelli ou encore Umberto Saba. Celui-ci adressa d'ailleurs à la rédaction du *Journal des poètes* la lettre suivante, bel hommage rendu par un poète traduit à un traducteur poète :

> Chers amis. Je vous remercie pour le beau Numéro de Votre Revue, que vous avez eu la bonté de m'envoyer. Et je suis heureux d'y avoir trouvé un de mes poèmes de jeunesse (Le Troupeau) en une version qui m'a surpris pour sa beauté. La plupart des vers, tout en rendant la pensée originale, semblent être nés dans la langue du poète Robert Vivier, que je vous prie de remercier très affectueusement de ma part[2].

« TRADITORE… »

Toutes les versions – du russe ou de l'italien – dont il a été question jusqu'ici remontent à l'entre-deux-guerres. Par la suite, Vivier délaissa quelque peu la traduction littéraire, du moins jusqu'en 1960, date à laquelle il publia son ouvrage le plus important en la matière : *Traditore…* Sous-titré *Essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques*, le recueil reprend, sous une forme souvent retravaillée, maintes versions poétiques précédemment publiées auxquelles viennent s'ajouter quelques traductions inédites. Comme l'on pouvait s'y attendre, l'Italie et la Russie s'y taillent la part du lion : les poètes du Dolce Stil Novo, Dante, Pétrarque, quelques renaissants, Foscolo, Leopardi, Carducci, Pascoli et bien sûr les grands lyriques des années 20 et 30 pour la poésie transalpine ; Pouchkine, Lermontov, Tiouttchev et surtout Blok pour les auteurs russes. Mais le sous-titre du volume n'est nullement mensonger. Romaniste accompli, Vivier a aussi traduit le célèbre « Amor de lonh » de Jaufré Rudel, plusieurs poètes hispaniques (Fernando de Herrera, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Rubén Darío, Pedro Salinas et Juan Ramón Jiménez) et six poèmes du Roumain Mihai Eminescu, sur la base d'une version française littérale que lui avaient fournie les Éditions en langues étrangères de Bucarest[3]. Quant à la poésie polonaise, à laquelle il s'était

[1] Laurent Béghin, « Robert Vivier et l'Italie », art. cité, pp. 312-314.
[2] Lettre manuscrite d'Umberto Saba au *Journal des poètes*, 12 décembre 1935, papiers Robert Vivier, dossier Correspondance, chemise « Umberto Saba ».
[3] Réalisée par un certain Pierre Crainiceanu, cette version littérale de plusieurs pièces d'Eminescu avait été soumise à plusieurs versificateurs afin que ceux-ci la retravaillent et fassent

déjà intéressé avant la guerre, elle est représentée par deux des *Sonnets de Crimée* d'Adam Mickiewicz et une très courte pièce de Jarosław Iwaszkiewicz.

Traditore… n'est pas qu'un recueil de versions réalisées à diverses époques. L'ouvrage s'ouvre sur un long essai, sorte de bréviaire du traducteur, dans lequel Vivier a mis en ordre les réflexions accumulées au cours de près de quarante années passées au service des poètes étrangers. D'emblée il aborde l'un des traits les plus saillants de ses traductions poétiques, depuis les toutes premières versions de Blok jusqu'à celles publiées dans *Traditore…* : l'usage systématique du vers, qui plus est rimé.

> Pourquoi, dira-t-on, s'astreindre à traduire en vers ? Mieux vaudrait certes une bonne prose que les syllabes qui s'évertuent à se compter. L'ennui c'est que dans la bonne prose je ne retrouve plus les trésors du vers : la meilleure prose ne nous livre que le contenu de sens de la poésie et non la poésie elle-même, puisque celle-ci est une parole que valorise et parfois nuance dans son sens même une mesure. Aussi, même s'il est évident que le vers n'est pas toute la poésie d'un poème, le poème qui a été créé en vers et en partie par le vers risque-t-il fort, pour peu qu'on lui retire cette armature organique, de s'effondrer dans une poussière de raison. Le vers est à la fois la solidité d'un tel poème, sa vibration vitale et l'attirant prestige qui l'isole du terne désordre de tout. Il faut donc, dans la langue nouvelle, retrouver le vers[1].

Oui, mais pas seulement. Sous peine de ne proposer que des vers de mirliton, le traducteur doit aussi tenter de préserver les nuances, la musique de l'original, ce je-ne-sais-quoi qui en fonde le charme irréductible. Bref « reprendre *l'action* d'un ensemble verbal au moyen d'un autre ensemble, lequel, tout en restant aussi proche que possible du premier, ne doit pas forcément lui correspondre mot à mot »[2], en conserver le mouvement, la pulsation afin de produire sur le lecteur de la traduction un effet analogue à celui que peut causer la lecture de l'original.

Pour y arriver il faudra parfois étoffer ici, sacrifier là-bas, inventer tout en restant fidèle à la tonalité de l'original. Tout cela met la poésie en danger. « Mais, écrit Vivier, n'y a-t-il pas de bonnes raisons, des raisons *de vie*, pour tenter malgré tout l'entreprise ? Y renoncer serait refuser aux poèmes la chance d'une diffusion continuée, ce serait refuser à d'importants ensembles humains la jouissance d'œuvres qui dans leur principe n'excluaient de leur audience nul esprit »[3]. Certes la réussite du traducteur, Vivier le

connaître à l'étranger l'œuvre du grand poète roumain. Un exemplaire du travail de Crainiceanu se trouve dans les papiers Vivier, dossier « Tchékhov, Kafka, Eminescu », H 3/3, chemise « Eminescu ». Voir aussi *Traditore…*, *op. cit*., p. XIX.

[1] *Traditore…*, *op. cit*., p. VII.

[2] *Idem*, p. XII.

[3] *Idem*, p. VIII.

sait, est toujours relative et imparfaite. Sa recréation est partiale et partielle. « Beaucoup est perdu, mais sinon tout serait perdu »[1].

DERNIÈRES VERSIONS

Vivier n'est pas le seul de cet avis. De l'autre côté du rideau de fer, Éfim Etkind, éminent germaniste et romaniste, pense exactement la même chose[2]. Expulsé d'Union soviétique en 1974, cet ami du poète – et grand traducteur de poètes – Joseph Brodsky est aussitôt invité par l'Université de Paris X – Nanterre à poursuivre en France son activité scientifique. En Russie, Etkind a beaucoup travaillé sur l'art de la traduction poétique. Lui aussi est persuadé qu'il faut traduire en vers rimés. A-t-il lu *Traditore…* avant son exil ? Un collègue le lui a-t-il signalé après son arrivée en France ? Quoi qu'il en soit, il connaît le texte[3] et lorsqu'il recherche des collaborateurs pour l'édition des *Œuvres complètes* de Pouchkine qu'il prépare à L'Âge d'Homme, il songe à l'écrivain belge. C'est que son Pouchkine sera en vers, en vers rimés. Il confie donc à Vivier le soin de mettre en français plusieurs brèves pièces lyriques de l'auteur d'*Onéguine* et un poème narratif, *Les Frères-brigands*[4]. En 1983, Etkind récidive avec une anthologie de la poésie russe et, deux ans plus tard, avec les *Œuvres poétiques* de Lermontov[5]. De nouveau il fait appel à Vivier[6]. Certes, comme dans les années 20, celui-ci ne traduit pas seul. Zénitta éclaire son mari sur le sens de ces textes. Et puis il y a Etkind lui-même qui, dans les lettres nombreuses et souvent très longues

[1] *Idem*, p. X.

[2] Sur Éfim Etkind, je renvoie à Wladimir Troubetzkoy, « Etkind, le combat pour la culture », dans *Revue des études slaves*, n° 3, 1998, pp. 547-553. Voir aussi le beau livre de souvenirs d'Etkind, *Dissident malgré lui*. Traduit du russe par Monique Sladzian. Paris, Albin Michel, 1977.

[3] Il le cite à plusieurs reprises dans l'avant-propos de son ouvrage le plus célèbre, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique.* Traduit par Wladimir Troubetzkoy avec la collaboration de l'auteur. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

[4] Alexandre Pouchkine, *Œuvres poétiques*. Publiées sous la direction d'Éfim Etkind. T. 1. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, pp. 423-428.

[5] *Poésie russe. Anthologie du XVIIIe au XXe siècle*. Présentée par Éfim Etkind. Paris, La Découverte / Maspéro, 1983 ; Mikhaïl Lermontov, *Œuvres poétiques*. Publiées sous la direction d'Éfim Etkind. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.

[6] De Lermontov, Vivier traduisit plusieurs poésies et le poème narratif, *Le Boyard Orcha*. Dans l'anthologie de 1983, il publia, entre autres, des versions de Pouchkine, Batiouchkov, Nékrassov, Ogariov, Gorki et Blok. Sur le sujet, voir mes « Notes sur l'œuvre de Robert Vivier russisant », art. cité, p. 83, n. 77. Notons par ailleurs que, quelques années auparavant, Vivier et son épouse avaient traduit du russe un ouvrage de vulgarisation consacré à la… vulcanologie : Evgenii K. Oustiev, *De l'autre côté de la nuit*. Préface de Haroun Tazieff. Traduit par Zénitta Tazieff-Vivier, Robert Vivier et Haroun Tazieff. Paris, Arthaud, 1973.

qu'il envoie à Vivier, commente inlassablement les versions de son correspondant. Le philologue russe corrige, propose de légères modifications, de « simples remarques d'emmerdeur » d'après lui[1]. Parfois aussi il exprime son émerveillement devant une transposition particulièrement réussie. Ainsi dans cette lettre de l'été 1978, qui sonne comme un petit manifeste pour la traduction poétique :

> Encore une fois je prends mon stylo pour vous dire mon admiration sans bornes : *Pour Ovide* [de Pouchkine] est une traduction, plutôt une re-création extraordinaire qui, j'en suis sûr, restera comme exemple classique de cet art qui, lui, existe *pratiquement* sans avoir le droit d'exister en théorie. J'avais écrit une fois que c'est facile de montrer l'impossibilité de la traduction poétique (il y a une centaine d'arguments convaincants pour la réfuter, pas un seul pour prouver le contraire) ; eh bien, ce sont des traductions comme *Pour Ovide* qui prouvent l'existence éclatante de cet art[2].

Un art que Vivier aura servi avec talent tout au long de sa vie.

DANS L'ATELIER DU TRADUCTEUR

Pour le montrer, nous voudrions pénétrer un instant dans l'atelier du traducteur, entrevoir comment il procède à la translation dans notre langue du sens et de la musique d'un texte. En 1994 déjà, l'italianisant Albert Maquet, qui succéda à Vivier à l'Université de Liège, avait juxtaposé deux versions – l'une de 1934, l'autre de 1960 – que l'écrivain avait procurées d'un sonnet d'Ugo Foscolo, donnant ainsi à voir les états successifs d'un même texte[3]. L'exploitation des archives du poète permet d'affiner semblable démarche et d'observer plus en détail les diverses métamorphoses qu'une traduction a subie au cours du temps. Pour cela nous avons choisi deux quatrains de Montale extraits d'*Os de seiche* (1925) et dont voici d'abord le texte original :

> Forse un mattino andando in un'aria di vetro
> Arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo :
> Il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
> Di me, con un terrore di ubriaco.
>
> Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
> Alberi case colli per l'inganno consueto.
> Ma sarà troppo tardi ; ed io me ne andrò zitto
> Tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto

[1] Lettre manuscrite d'Etkind à Vivier du 6 septembre 1979. Papiers Vivier, dossier « Correspondance », chemise « Etkind, Éfim ».
[2] Lettre manuscrite d'Éfim Etkind à Robert Vivier datée du 21 juillet 1978. *Ibidem*.
[3] Albert Maquet, « Robert Vivier, traducteur », dans Paul Delbouille et Jacques Dubois édit., *Robert Vivier, l'homme et l'œuvre*, *op. cit*., pp. 65-67.

La première version qu'en donna Vivier parut en 1931 dans l'article précédemment cité consacré aux « Poètes italiens d'aujourd'hui ». Néanmoins, en 1928, le poète italien Lionello Fiumi et l'écrivain belge Armand Henneuse avait déjà publié une traduction de ces quelques vers dans leur *Anthologie de la poésie italienne contemporaine*[1]. Il est plus que vraisemblable que Vivier, qui connaissait cet ouvrage[2], s'en soit inspiré pour ses propres versions. Voici le texte de Fiumi et d'Henneuse :

> Peut-être un matin en allant dans un air de verre,
> Si je me tourne, je verrai le miracle s'accomplir :
> Le néant à mes épaules, le vide derrière
> Moi, avec une terreur d'ivrogne.
>
> Puis, comme sur un écran, arbres, maisons, collines
> Se camperont de jet pour la déception habituelle.
> Mais il sera trop tard ; et je m'en irai coi
> Avec mon secret parmi les hommes qui ne se retournent pas[3].

À présent la traduction de Vivier :

> Peut-être un matin, dans un air aride de verre,
> Si je me retourne, je verrai ce qui étonne :
> Ce néant à mes épaules, et tout le vide derrière
> Moi, – et je serai pris d'une terreur d'ivrogne.
>
> Puis, sur un écran, arbres, maisons et collines
> Pour la déception quotidienne surgiront d'un trait.
> Mais trop tard. Je m'en irai, mon secret dans la poitrine,
> Parmi les humains qui ne se retournent jamais[4].

L'hypothèse de la filiation entre les deux traductions est très plausible, surtout dans le premier quatrain : même mouvement de la phrase, épousant celui de l'original, même transformation du gérondif *rivolgendomi* en une proposition hypothétique placée en tête du vers (« si je me retourne ») ; et dans la seconde strophe, *inganno* – littéralement « la tromperie », « l'illusion » – rendu dans les deux cas par « déception ». Voilà quelques coïncidences qui ne doivent probablement rien au hasard. Mais si Vivier s'est inspiré de la version de Fiumi et d'Henneuse, il s'est aussi souvent éloigné de son patron. Largement littérale, la traduction de 1928 ne se coule dans aucun

[1] *Anthologie de la poésie italienne contemporaine*. Établie et traduite par Lionello Fiumi et Armand Henneuse, avec la collaboration de Pierre de Nolhac, Eugène Bestaux, Paul Guiton, M. Y. Lenoir, Henri Marchand, Alfred Mortier, Maurice Muret, Édouard Schneider. Paris, Les Écrivains Réunis, 1928.
[2] Il le cite dans ses « Poètes italiens d'aujourd'hui », art. cité, p. 513.
[3] Eugenio Montale, « Peut-être un matin en allant ». Traduit par Lionello Fiumi et Armand Henneuse, dans *Anthologie de la poésie italienne contemporaine*, *op. cit*., p. 267.
[4] « Poètes italiens d'aujourd'hui », art. cité, p. 539.

mètre particulier et ne rime que par accident (« verre / derrière »). Vivier en revanche conserve la rime et tente de réécrire les vers, irréguliers, de Montale en alexandrins parfois boiteux. Tout cela l'oblige à ramasser (*come s'uno schermo* devient « sur un écran »), à étoffer (*con un terrore di ubriaco* traduit par « et je serai pris d'une terreur d'ivrogne ») et parfois à inventer (comme ce « jamais » qui clôt le poème mais ne se trouve pas dans l'original).

Tout porte à croire que l'écrivain n'était guère satisfait de sa traduction. Dans ses archives, on trouve en effet une version française inédite du poème de Montale. Bien qu'il ne soit pas daté, ce texte manuscrit a, selon toute probabilité, été composé entre la version citée précédemment et 1960, date de la publication, dans *Traditore…*, de la troisième et dernière traduction par Vivier de « Forse un mattino… ». Nous le reproduisons avec les nombreuses ratures qu'il comporte :

> Peut-être un matin, dans un air aride de verre,
> ~~Si je me retourne~~ En me retournant, je verrai ~~ce qui étonne~~ ~~le miracle s'accomplir~~:
> Ce néant à mes épaules, ~~et~~ tout le vide derrière
> Moi, ~~-~~ et je serai ~~pris~~ saisi d'une terreur d'ivrogne.
>
> Puis, sur un écran, arbres, maisons et collines
> Pour la déception coutumière surgiront ~~d'un trait~~ d'un jet.
> ~~Mais~~ trop tard. ~~Et~~ je m'en irai, ~~mon secret dans la poitrine~~ ~~muet~~ ~~muet avec mon secret,~~
> Parmi les humains qui ne se retournent ~~pas~~ ~~jamais~~ jamais.

Certaines corrections s'expliquent par la volonté d'adhérer davantage à l'original : ainsi ce « en me retournant » qui correspond mieux au gérondif italien que la proposition hypothétique de la première version. Par ailleurs, Vivier a voulu remplacer le « jamais » du vers final par une simple négation, comme chez Montale. Mais, perdant dans ce cas un pied et la rime, il s'est finalement ravisé. D'autres modifications en revanche sont motivées par des contraintes métriques. Ainsi la suppression de la conjonction « et » au troisième vers du premier quatrain donne à l'alexandrin meilleure allure. L'avant-dernier vers, avec ses quatorze syllabes, nécessitait lui aussi quelques retouches. Vivier s'y est essayé, sans trouver immédiatement une solution acceptable. La suppression d'un « mais » initial permet d'économiser un pied. Mais il faut encore resserrer. Peut-être le second hémistiche se laissera-t-il réduire lui aussi ? Le traducteur fait donc un essai de ce côté-là. L'ennui, c'est que, s'il modifie radicalement ce bout de vers, il perd la rime (« collines/poitrine ») à laquelle on a vu qu'il tenait tant. Même problème au dernier vers : certes, transformer le « jamais » final en un simple « pas » résoudrait bien des choses, mais serait fatal à la rime « jet/jamais » ! On sent Vivier découragé, prêt à jeter l'éponge. Toujours est-il qu'il laisse de côté cette

version. Il y reviendra heureusement quelque temps plus tard et trouvera cette fois une solution satisfaisante aux problèmes sur lesquels il butait jusque-là. Voici sa dernière traduction du poème de Montale, celle de *Traditore…* :

> Peut-être un matin, marchant dans l'air sec de verre,
> En me retournant je verrai ce qui étonne :
> Le vide à mes épaules, le néant derrière
> Moi… Je serai saisi d'une terreur d'ivrogne.
>
> Et puis sur l'écran de la fraude coutumière
> Arbres, maisons, collines surgiront d'un jet…
> Trop tard ! Je m'en irai seul avec ce mystère,
> Parmi les humains qui ne se tournent jamais[1].

Plus aucun vers bancal cette fois : partout triomphe l'alexandrin le plus exact. Pour arriver à pareil résultat, Vivier a dû encore resserrer. Il lui a parfois suffi d'intervertir les membres d'une même phrase (le troisième vers du premier quatrain). Là où ce n'était pas possible, comme dans le second quatrain, les changements ont été plus radicaux. Liquidons tout d'abord le cas du dernier vers : une bénigne ablation d'un préfixe (« retournent / tournent ») et voilà notre alexandrin qui trotte sur ses douze pieds ! Le cas des vers cinq et sept est autrement plus complexe. Vivier a déjà retourné la question dans tous les sens. Conserver la rime « collines / poitrine », c'est se condamner à une métrique défectueuse. Il faudra donc opérer en profondeur, oublier les versions antérieures et bâtir du neuf. La lutte a-t-elle été rude, le texte s'est-il laissé facilement remodeler ? Nous ne le saurons malheureusement pas, car les brouillons de cette dernière traduction ne nous sont pas parvenus. Quoi qu'il en soit, dans son inévitable imperfection, la version de Vivier ne manque d'allure. Ce court poème de Montale a désormais une voix dans notre langue, une voix que l'alexandrin rend peut-être un peu hautaine, un peu pincée. Mais une voix. Assurément ce n'est pas rien…

SPICILÈGE

> Pourquoi, dira-t-on, s'astreindre à traduire en vers ? Mieux vaudrait certes une bonne prose que des syllabes qui s'évertuent à se compter. L'ennui c'est que dans la bonne prose je ne retrouve plus les trésors du vers : la meilleure prose ne nous livre que le contenu de sens de la poésie et non la poésie elle-même, puisque celle-ci est une parole que valorise et parfois nuance dans son sens même une mesure. Aussi, même s'il est évident que le vers n'est pas toute la poésie d'un poème, le poème qui a été créé en vers et en partie par le vers risque-t-il fort, pour peu qu'on lui retire cette armature organique, de s'effondrer dans une poussière de raison. Le vers est à la fois

[1] « Le Miracle », dans *Traditore…*, *op. cit*., p. 153. Vivier avait l'habitude de donner un titre de son invention aux poèmes qu'il traduisait lorsque ceux-ci en étaient dépourvus.

la solidité d'un tel poème, sa vibration vitale et l'attirant prestige qui l'isole du terne désordre de tout. Il faut donc, dans la langue nouvelle, retrouver le vers. Or le traducteur qui cherche à recreuser le lit du flux chanteur rencontre de grandes difficultés à concilier cette fidélité à la mesure du chant avec la fidélité à ce que portait ce flux. C'est dans un tout autre site d'associations qu'il doit réinsérer une ligne qui fut tracée à l'aide de « similitudes amies » désormais absentes et qui ne pourra être soumise aux courbes du nouveau chemin qu'au prix de forcements périlleux. Ces *chevilles de traduction* auxquelles entraîne parfois le devoir de rimer, rien de plus ardu que de les maintenir dans le style et la tonalité suggestive de l'original : ici le traducteur invente, mais il devrait le faire de la même manière que l'eût fait le poète… Il pourra d'ailleurs arriver qu'en dépit de sa souplesse inventive force lui sera de renoncer parce qu'il se heurtera aux carences d'un rimarium où nul couple consonant ne s'offrira plus pour tel mariage d'idées auquel l'idiome original avait conduit l'auteur, et qu'ainsi la voie se trouvera bouchée par de purs hasards lexicaux… Nous voici à la barrière extrême : si on la sautait, l'infidélité deviendrait si patente qu'un traître honnête hésite et recule[1].

Oui certes, traduire et surtout traduire en vers met la poésie en danger. Mais n'y a-t-il pas de bonnes raisons, des raisons *de vie*, pour tenter malgré tout l'entreprise ?

Y renoncer serait refuser aux poèmes la chance d'une diffusion continuée, ce serait refuser à d'importants ensembles humains la jouissance d'œuvres qui dans leur principe n'excluaient de leur audience nul esprit. Plus d'un poète et des meilleurs, qui n'aimait pas seulement sa poésie à lui, a entendu le double appel venant et des textes et des lecteurs possibles, et ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on a rêvé de faire passer d'un langage à l'autre et pour ainsi dire d'une poésie à l'autre telles œuvres qui semblaient le mériter. Des exemples ? Je ne parlerai pas de Desportes parce qu'il me paraît avoir poussé un peu loin la désinvolture en ne citant pas ses originaux italiens, ni de Krylov qui a savoureusement russifié La Fontaine comme celui-ci avait francisé Ésope et Phèdre, modifiant ainsi l'identité de l'œuvre. Mais Sainte-Beuve dans tel sonnet que son scrupule de critique dit « imité de Wordsworth », mais Nerval chantant après Goethe l'aventure du roi de Thulé, Baudelaire mettant Longfellow en larges et fermes alexandrins, Verlaine s'exerçant sur un fragment de Dante, Valéry sur les *Bucoliques*… L'Homère de Chapman, celui de Joukovski, sont des recréations célèbres, et de nos jours les deux premiers lyriques d'Italie, Ungaretti et Montale, n'ont-ils pas voué bien des veilles à faire passer dans leur langue et dans son vers des auteurs aussi difficiles que Racine, Mallarmé, Góngora ou Eliot[2] ?

Dire aux gens d'apprendre l'anglais pour lire Shakespeare, le russe pour lire Pouchkine, supprimerait certes le problème… Mais combien de langues un homme peut-il se rendre assez familières pour y lire – ce qui s'appelle lire – les poètes ? Du reste je ne sais si le polyglotte n'est pas en danger de perdre cette intime adhérence à un système d'expression privilégié sur quoi repose la réception aussi bien que la création de la poésie. Quant au traducteur, si parfaitement qu'il puisse connaître et goûter en tant que lecteur la langue du poète qu'il entreprend de traduire je me le représente

[1] Extrait de *Traditore…*, *op. cit.*, pp. VI-VII.

[2] À cette liste bien sommaire je m'en voudrais de ne pas ajouter le nom de notre Mélot du Dy, pour de souples versions poétiques de sonnets de Michel-Ange et de Shakespeare (note de Robert Vivier).

saisi par l'obscur besoin de jouir plus pleinement encore du texte étranger en le faisant passer dans une forme où son union avec lui sera plus personnelle et plus profonde. Il dit à la poésie : « Toi que j'ai entrevue et dont je me suis épris, laisse-moi te posséder c'est-à-dire te changer un peu, te faire un peu moi pour t'avoir à moi, pour t'avoir en moi. » Car ce que nous épousons ne peut être autrui dans ce qu'il a d'irréductible à nous et de foncièrement inconnaissable, de vraiment autrui, mais c'est l'être connu par nous, l'être dont, parce que son apparence nous attirait, nous avons essayé par nos sentiments et nos pensées de capter l'essence dans les seules lignes de conscience dont nous disposons, les nôtres. Le paradoxe de la traduction est celui de toute possession humaine, et sa relativité même la marque du signe de la vie.

Mais laissons le sentiment amoureux du traducteur et observons la nature de son ouvrage, pour en comprendre aussi bien les limites que la valeur. L'étymologie nous avertit que traduire c'est *conduire à travers*, mener d'un lieu dans un autre, – avec les aventures que tout voyage comporte. Conduire un poème d'Angleterre en France n'est-ce pas déjà le rendre un peu moins anglais, surtout si l'on veut qu'il ait l'air chez lui en France ? Traduire c'est naturaliser, transplanter, convertir : le mot même nous interdit de rêver à une conservation intégrale. Qu'y faire ? Beaucoup est perdu, mais sinon tout serait perdu. *Rendre*, dit le parler usuel qui emploie d'ailleurs le même terme pour un personnage de théâtre ou pour le sujet d'une peinture. Quelque chose nous était dérobé, dérobé par notre ignorance, et voici qu'on nous le restitue : même légèrement abîmé, n'aime-t-on pas à retrouver un objet perdu ? Les poèmes traduits sont des enfants prodigues qu'on nous amène, un peu fatigués certes par le chemin, comme si on nous les ramenait. Nous les attendions, nous avions besoin qu'ils existent pour nous, qu'ils deviennent des frères nouveaux dans cette troupe qui se presse déjà dans notre mémoire, et plus d'une fois nous éprouvons que c'est chez nous qu'ils trouvent enfin leur foyer. N'a-t-on pas remarqué que c'est en France, et par les traductions, qu'un Poe et un Rilke ont rencontré leurs vrais lecteurs ? Il faut cependant l'accorder, ce surgeon exotique qui rejaillit sur notre terrain n'est plus tout à fait identique à la plante telle qu'elle fleurissait dans son habitat d'origine, et, si la poésie se définit comme une émotion vivant dans et par une forme de paroles, comment nier que celui qui coule cette émotion dans d'autres mots ne soit un peu traître ? J'aimerais mieux l'appeler *trahisseur*, pour enlever à son acte tout soupçon de malveillance et lui reconnaître la dignité d'un office. Inévitable et utile attentat ! À condition de rester scrupuleux il offre à l'émotion poétique une forme où revivre au lieu de l'abandonner à ce néant qu'est pour nous la forme étrangère ou de nous la livrer desséchée dans les bandelettes du mot à mot sans forme. L'original meurt pour renaître, ne pouvant que par cette mort connaître le nouvel avatar. Et en même temps il continue à vivre ailleurs de son ancienne vie, pour ceux à qui celle-ci parlait naturellement[1].

Le voici [le traducteur] devant une sémantique, une syntaxe et surtout une phonétique aussi nouvelles par rapport à celles de l'auteur que le sont les couleurs des tubes vis à vis des tons du paysage. Nous l'avons noté déjà, l'aire de signification des mots correspondants ne se recouvre pas toujours d'un idiome à l'autre, et même des significations acceptées comme identiques par l'intellect peuvent ne pas l'être tout à fait au regard de la sensibilité. Heureusement, ce qui est à traduire *c'est moins des mots considérés isolément que des textes*. Il s'agit de reprendre *l'action* d'un ensemble

[1] *Idem*, pp. VIII-XI.

verbal au moyen d'un autre ensemble, lequel, tout en restant aussi proche que possible du premier, ne doit pas forcément lui correspondre mot à mot pourvu que la nuance et le charme intransportables terme à terme puissent être retrouvés dans d'autres termes ou bien dans le ton et le mouvement du contexte.

Si par exemple il s'aperçoit que telle de ces « méprises » au sens verlainien du mot qui font la vérité fine de la poésie ne peut jouer dans le texte en langue nouvelle – deux vocables que le dictionnaire donne pour équivalents pouvant ouvrir leurs fenêtres de derrière sur des échappées assez diverses –, le traducteur cherchera à suppléer la méprise originale par quelque autre, qu'il n'élira d'ailleurs pas sans de minutieuses écoutes. En somme, plus que la « méprise » elle-même, ce qui importait n'était-il pas le coup d'estompe débordant le cerné net du sens attendu, la présence à ce détour du sentier d'une amorce d'embranchement à ne pas suivre mais qui donnât une seconde à rêver ? Même licence en ce qui concerne le problème phonétique. Qui exigerait que le français du traducteur fasse entendre exactement les timbres de l'allemand ou de l'espagnol ? S'il les avait, ces timbres, il ne serait plus le français… Ce qu'on souhaite c'est que le traducteur découvre dans le système phonétique propre à sa langue et sans en forcer le naturel des combinaisons sonores capables d'ébranler, par l'intermédiaire d'une ouïe française accordée à un cerveau lui-même modelé par l'usage du français, les mêmes régions sensibles. Après tout ce n'est pas un sentiment de badauds qui nous pousse à désirer connaître les œuvres des poètes étrangers, et nous n'avons pas besoin du tour de force qui consisterait à combiner des syllabes françaises imitant à s'y méprendre quelque gazouillis italien. Ce que nous espérons trouver, même dans l'effet sonore, et pour cela il faut que cet effet soit de ceux que notre habitude reconnaît, c'est une parole d'homme qui touche l'homme en nous.

Ce qui compte en effet avant tout en poésie c'est le rapport qui peut s'établir entre le poème et le lecteur. Là est la réalité du poème bien plus que dans son corps linguistique puisque c'est ce rapport seul qui le fait participer à notre existence. Bien qu'il soit hors de doute que cette communion psychologique est liée à la perception du son des mots, il n'en reste pas moins que la chose à maintenir d'une langue à l'autre intéresse l'esprit bien plutôt que l'oreille. C'est la raison pour laquelle, du moment que nous avons commencé à lire ou à entendre le texte traduit, pénétrant dans le système phonétique qui est désormais le sien nous ne songerons plus à la différence acoustique qui sépare ce système nouveau, le nôtre, du système original, mais en revanche nous deviendrons sensibles à tout ce que les magies sonores propres à notre système se mettront à nous dire, répétant *à leur façon* le message à transmettre. Ainsi un même air change et reste pareil en passant d'une voix à l'autre. Si une euphonie intraduisible faisait toute la poésie il n'y aurait qu'à laisser chaque peuple à ses voluptés auditives ou buccales, mais lorsque le critique russe Hofmann nous dit à propos de *L'Inconnue* d'Alexandre Blok lu par l'auteur : « *Il y avait quelque chose de plus que des mots* dans cette poésie », je veux croire que la chose qui débordait les mots-véhicules et créait cet exaltant rapport entre le poème et les auditeurs n'était pas totalement liée à l'identité sonore des syllabes si prestigieuse qu'en pût être la musique, et que la vibration vitale du poète présent ramenait les auditeurs à la source du poème, c'est-à-dire à une émotion encore au seuil du langage et qui aurait pu, si Blok avait pratiqué de naissance un autre idiome, jaillir aussi en d'autres mots. On serait tenté de dire que c'est à ce poème d'avant les mots d'une langue donnée que le traducteur va dessiner le chemin d'une autre naissance, mais je me garderai toutefois de cette tentation en me rappelant que le mouvement qui va être poème, tant qu'il ne s'est pas engagé dans des mots, n'est encore que besoin d'être et non pas existence poétique.

> Non, ce qu'on a à traduire n'est pas un germe, un vouloir, mais bien *une existence dans des mots*, – et le traducteur n'est au fait de ce qui s'est passé dans la personne du poète que par ce que le poème bien interrogé lui en laisse sentir. Du moins retiendrai-je de ce rappel de l'éveil d'âme où frémissait la raison d'être du poème sur le point de devenir langage (éveil qui redevient sensible à des auditeurs auxquels l'auteur lit lui-même son œuvre) une légitimation de l'entreprise qui cherche à nous rendre perceptible cette raison d'être devenue parole, fût-ce au moyen de sonorités changées[1].

BIBLIOGRAPHIE DES TRADUCTIONS DE ROBERT VIVIER[2]

– Alexandre BLOK [Aleksandr BLOK] *Les Scythes*, dans *La Revue de l'époque*, avril 1922, pp. 776-778.
– IDEM, *Les Douze*. Version française de R. Vivier et Z. Tazieff, dans *Le Flambeau*, t. 6, n° 7, juillet 1923, pp. 456-469.
– IDEM, « Poèmes ». Version française de R. et Z. Vivier, dans *Europe*, 15 septembre 1925, pp. 33-37.
– Alexis RÉMISOV [Aleksej REMIZOV], *L'Holocauste*. Traduit du russe par l'auteur et Robert Vivier, dans *Le Flambeau*, t. 9, n° 10, 31 octobre 1926, pp. 115-132.
– IDEM, *La Vie. Histoire-salade*. Traduit du russe par Robert Vivier, dans *Europe*, 15 octobre 1928, pp. 217-224.
– IDEM, *Sœurs en croix*. Traduit du russe par Robert Vivier. [Introduction de Robert Vivier.]. Paris, Rieder, « Les Prosateurs étrangers modernes », 1929[3].
– IDEM, *Sur les corniches*, dans *La Revue européenne*, 1er octobre 1929, pp. 356-363.
– Kazimierz WIERZYŃSKI, *Poèmes*. Traduits du polonais par Zenitta Tazieff-Vivier, dans *Europe*, 15 mars 1931, pp. 379-382.
– Jan LECHOŃ, « Toast, un poème de Jean Lèchon, poète polonais ». Traduit du polonais par Mme Zénitta Tazieff-Vivier, dans *Le Rouge et le Noir*, t. 2, n°13, 1er avril 1931, p. 5.
– Adriano GRANDE, « Je me suis fait un monde limité… » Traduit de l'italien par Robert Vivier, dans *Le Journal des poètes*, t. 2, n° 4, 5 décembre 1931, p. 2.
– Eugenio MONTALE « Un poème d'Eugenio Montale ». Traduit par Robert Vivier, dans *Le Journal des poètes*, t. 2, n° 3, 29 décembre 1931, p. 2.

[1] *Idem*, pp. XII-XIV.
[2] Les noms propres russes sont cités tels selon leur transcription habituelle. On trouvera entre crochets leur translittération selon les normes généralement adoptées par les slavistes français.
[3] Republié en 1946 sous le titre de *La Maison Bourkov*. Traduit du russe par Robert et Zénitta Vivier. Lettre-préface de Romain Rolland. Introduction de Robert Vivier. Paris, Éditions du Pavois. En 1986, le livre reparaît aux Éditions Ombres de Toulouse (*Sœurs en croix*. Roman traduit du russe par Robert Vivier).

– Salvatore QUASIMODO, « Deux poèmes de Quasimodo » [« Terre » et « Confessions »]. Traduits par Robert Vivier, dans *idem*, p. 2.
– Gino NOVELLI, « La Mort ». Traduit de l'italien par Robert Vivier, dans *Le Journal des poètes*, t. 3, n° 7, 22 janvier 1933, p. 2.
– Salvatore QUASIMODO, « La Nouvelle Poésie italienne. Trois inédits de Salvator [*sic*] Quasimodo » [« Espace », « Première fois », « Maisons »]. Traduit de l'italien par Robert Vivier, dans *Le Journal des poètes*, t. 3, n° 13, 5 mars 1933, p. 1.
– Piero JAHIER, « Chant de l'épouse ». Traduit de l'italien par R. Vivier, dans *Le Journal des poètes*, t. 4, n° 6, 29 avril 1934, p. 2.
– Eugenio MONTALE, « La Maison au bord de la mer ». Traduction de Robert Vivier, dans *Le Journal des poètes*, t. 4, n° 8, 30 juin 1934, p. 3.
– Corrado GOVONI, « Le Pain des morts ». Traduction Robert Vivier, dans *idem*, p. 4.
– Giuseppe UNGARETTI, « Comme cette pierre / de San Michele », dans *idem*, p. 4.
– Umberto SABA, « Le Troupeau ». Traduit de l'italien par Robert Vivier, dans *Le Journal des poètes*, t. 5, n° 1, 2 février 1935, p. 4.
– Alexandre BLOK [Aleksandr BLOK], Ossip MANDELSTAM [Osip MANDEL'ŠTAM], « Voix de Russie ». [Alexandre Blok, « Hymne », « Fragment », « Rite orthodoxe » ; Ossip Mandelchtamm, « Le Nom »]. Traduit du russe par Robert et Zénitta Vivier, dans *idem*, p. 4.
– Aldo CAPASSO, « Tu solasu Tavola » [*sic pour* « Tu sola sei talvolta »]. Traduit par Robert Vivier, dans *Le Journal des poètes*, t. 5, n° 10, 25 décembre 1935, p. 3.
– Alexandre POUCHKINE [Aleksandr PUŠKIN], « Le Poète », « Élégie », « Il est grand temps, ami ! » Traduction inédite de Robert et Zénitta Vivier, dans *Les Cahiers du Journal des poètes. Hommage à Pouchkine 1837-1937*, présenté par Zinaïde Schakhowskoy, série anthologique, collection 1937, n° 28, 5 février, pp. 67, 73, 82.
– « Douze poèmes italiens ». Essai de traduction en vers par Robert Vivier, dans *Marche romane*, janvier-mars 1959, pp. 26-39.
– Traditore…, essai de mise en vers français de poèmes occitans, italiens, espagnols, roumains, polonais et russes de diverses époques. Bruxelles, Palais des Académies, 1960, XIX-285 p.
– Eugène OUSTIEV [Evgenij Konstantinovič USTIEV], *De l'autre côté de la nuit*. Préface d'Haroun Tazieff. Traduit par Zénitta Tazieff-Vivier, Robert Vivier et Haroun Tazieff. Paris, Arthaud, 1973, 217 p.

– Alexandre POUCHKINE [Aleksandr PUŠKIN], *Œuvres poétiques*. Publiées sous la direction d'Éfim Etkind. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, 2 vol., 328 et 482 p.
– *Poésie russe. Anthologie du XVIIIe au XXe siècle*. Présentée par Éfim Etkind. Paris, La Découverte/Maspéro, 1983, 718 p.
– Mikhaïl LERMONTOV, *Œuvres poétiques*. Publiées sous la direction d'Éfim Etkind. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, 430 p.

BIBLIOGRAPHIE

– Béghin (Laurent), « Notes sur l'œuvre de Robert Vivier russisant », dans *Bulletin de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises*, t. 82, n° 3-4, 2004, pp. 65-89
– Idem, « Robert Vivier et l'Italie », dans *Les Lettres romanes*, t. 61, n° 3-4, 2007, pp. 305-333.
– Idem, « Lettres de jeunesse de Robert Vivier à ses parents et à Jean Depaye », dans *Les Lettres romanes*, t. 62, n° 3-4, 2008, pp. 299-333.
– Idem, « Vivier, Robert », in *Nouvelle biographie nationale*. T. 11. Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 2012, pp. 377-380.
– Idem, *Robert Vivier ou la religion de la vie*. Bruxelles, Le Cri – Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 2012, 346 p.
– Coudenys (Wim), « Franz Hellens en de Russische avant-garde », dans Eddy Stols, Emmanuel Waegemans édit., *Montagne russe. Belevenissen van Belgen in Russland*. Berchem, EPO, 1989, pp. 225-236.
– Idem, « Une voix clamant dans le désert littéraire : Z. A. Schakovskoï et l'émigration russe en Belgique », dans *Revue des études slaves*, t. 73, n° 1, 2001, pp. 151-166 [en russe].
– Delbouille (Paul) et Dubois (Jacques) édit., *Robert Vivier, l'homme et l'œuvre.* Actes du colloque organisé à Liège le 6 mai 1994, à l'occasion du centenaire de sa naissance. Genève, Droz, 1995, 128 p.
– De Luca (Igino), « Ungaretti traduttore di Esenin », dans Carlo Bo, Mario Petrucciani, Marta Bruscia *et alii* (édit.), *Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Urbino 3-6 ottobre 1979. Urbino, QuattroVenti, 1981, pp. 907-961.
– Etkind (Éfim), *Dissident malgré lui*. Traduit du russe par Monique Sladzian. Paris, Albin Michel, 1977, 315 p.
– Idem, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique.* Traduit par Wladimir Troubetzkoy avec la collaboration de l'auteur. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, XIX-298 p.

– Idem, « La réception d'Alexandre Pouchkine », in Éfim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada, *Histoire de la littérature russe. Le XIXe siècle*. T. 1 : *L'Époque de Pouchkine et de Gogol*. Paris, Fayard, 1996, pp. 316-370.
– Frickx (Robert), *Franz Hellens ou le temps dépassé*. Bruxelles, Palais des Académies, 1992, 452 p.
– Larbaud (Valery), *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris, Gallimard, 1997 (1re éd. 1946), 353 p.
– Maquet (Albert), « Robert Vivier, traducteur », dans Paul Delbouille et Jacques Dubois édit., *Robert Vivier, l'homme et l'œuvre, op. cit.*, pp. 55-67.
– Mousli (Béatrice), *Valery Larbaud*. Paris, Flammarion, 1998, 540 p.
– Nivat (Georges), « La Réception de Blok en France », dans *Revue des études slaves*, n° 4, 1982, pp. 567-582.
– Pirard (Théo), « Bibliographie de Robert Vivier », dans Paul Delbouille et Jacques Dubois édit., *Robert Vivier, l'homme et l'œuvre, op. cit.*, pp. 102-128.
– Raeff (Marc), *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1990, VIII-239 p.
– Sinany (Hélène), *Bibliographie des œuvres d'Alexis Remizov*. Paris, Institut d'Études slaves, 1978, 255 p.
– Tazieff (Haroun), *Les Défis et la Chance. Ma vie*. 1. *De Petrograd au Niragongo*. Paris, Stock/Laurence Pernoud, 1991, 284 p.
– Troubetzkoy (Wladimir), « Etkind, le combat pour la culture », dans *Revue des études slaves*, n° 3, 1998, 3, pp. 547-553.
– Zabrana (Jan), *Toute une vie*. Traduit du tchèque par Marianne Canavaggio et Patrick Ourednik. Paris, Allia, 2005.

EMMANUEL WAEGEMANS

Benoît VAN GAVER
Université de Mons

DE LA TRADUCTION À L'ÉDITION : HISTOIRE D'UNE PASSION. PORTRAIT D'EMMANUEL WAEGEMANS, TRADUCTEUR BELGE DU RUSSE EN NÉERLANDAIS

C'est dans la tour de la Faculté des Lettres de la KUL, à deux pas de la bibliothèque gothique d'une des plus anciennes universités d'Europe, que nous reçoit Emmanuel Waegemans. C'est de cet entretien que sont tirées les informations présentées dans le présent article.

Avant d'être traducteur, notre hôte est avant tout un des plus grands spécialistes contemporains de la littérature russe. En effet, si son goût pour cette littérature se développe dès son adolescence, ce n'est que plus tard qu'il viendra à la traduction. Aujourd'hui, il est un des rares traducteurs belges néerlandophones traduisant et publiant des auteurs russes. Traduire et se publier serait-il devenu la méthode incontournable pour assurer la publication d'ouvrages de valeur dans une traduction fidèle et de qualité ? En quoi l'approche d'Emmanuel Waegemans est-elle particulière ? C'est notamment à ces interrogations que nous allons tenter d'apporter une réponse.

Emmanuel Waegemans est né en 1951 dans le village de Hamme, entre Anvers et Gand. Il grandit entouré de trois frères et de quatre sœurs dans une famille de commerçants. C'est de sa mère qu'il tient son goût pour la lecture. À l'âge de 16 ans, Emmanuel Waegemans découvre *Les Frères Karamazov* et *Crime et Châtiment* de Dostoïevski dans leur traduction en néerlandais. Dans l'entre-deux-guerres, les intellectuels flamands lisaient avec plaisir Dostoïevski, et ses œuvres faisaient partie des « indispensables » littéraires de l'époque. C'est donc logiquement que notre traducteur trouve ces livres dans la bibliothèque familiale. Il se lance dans la lecture de ces romans car on dit leur auteur intéressant et passionnant. Ces lectures provoquent chez lui une admiration particulière. S'il y a chez les Russes de grands auteurs tels que Dostoïevski, c'est qu'il ne peut s'agir que d'un grand

peuple, se dit-il à l'époque. En somme, Dostoïevski pousse notre futur traducteur dans les bras de la langue russe.

Mais dans les années 1970, il existe peu de possibilités pour étudier le russe. Les écoles de traduction belges sont encore rares aussi Emmanuel Waegemans se dirige-t-il logiquement vers la slavistique. En Flandre, cette discipline apparaît dans les années 1950 à l'Université de Gand[1] et c'est en 1968 qu'elle fait son apparition à l'Université catholique de Louvain, probablement en raison de l'engouement croissant à l'époque pour les États communistes et, nous dit non sans humour Emmanuel Waegemans, peut-être pour étudier ce dangereux ennemi. Notre traducteur fait donc partie de la toute première génération de slavistes de la KUL où il étudiera le russe, puis le polonais.

Au cours de ses études, Emmanuel Waegemans va se passionner pour le XVIIIe siècle et réalisera son mémoire de fin d'étude[2] sur Alexandre Radichtchev[3], contemporain de Catherine II, parfois considéré comme l'« ancêtre de l'intelligentsia russe » (Waegemans, 2003, p. 52).

À la fin des années 1970, la slavistique belge est encore jeune et la bibliothèque de la KUL ne dispose que de très peu de ressources sur le XVIIIe siècle. Emmanuel Waegemans est donc contraint de se rendre à l'Université de Bonn où il rencontre Hans Rothe[4], spécialiste de cette époque. La maîtrise de l'allemand est alors indispensable pour tout slaviste qui se respecte car un grand nombre d'études sont publiées dans cette langue. Celle-ci ne fait par ailleurs pas défaut à notre traducteur qui lui voue encore aujourd'hui un grand amour. À Bonn, ce dernier trouve également une bibliothèque bien plus complète pour travailler à ses recherches sur Radichtchev.

En 1979, Emmanuel Waegemans défend sa thèse de doctorat sur le thème des voyageurs russes[5] en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles. Ce travail

[1] L'Université de Gand sera pionnière en Belgique en interdisant, dès 1930, l'usage du français à l'université. En effet, jusqu'alors le français était utilisé majoritairement dans l'enseignement universitaire et plus largement parlé par l'ensemble de la bourgeoisie flamande. Les mouvements protestataires de mai 1968 vont renforcer le conflit linguistique entre Belges flamands et francophones, conflit dont Louvain deviendra l'épicentre. La création de la slavistique à cette date n'est probablement qu'une coïncidence.

[2] Emmanuel Waegemans, « Das Entstehen einer revolutionären Weltanschauung : A. N. Radiščevs gesellschaftspolitische Konzeption vor dem Ausbruch der Französischen Revolution », dans *Slavica Gandensia*, 3, 1976, pp. 87-121 (article résumant le mémoire de fin d'étude d'Emmanuel Waegemans).

[3] Alexandre Radichtchev, né à Moscou en 1749, est un écrivain et philosophe russe dont l'œuvre fut très influencée par les Lumières.

[4] Professeur à l'Université de Bonn. Né en 1928, il est spécialiste en paléoslavistique.

[5] On citera Nicolas Karamzine (1766-1826), qui visite l'Allemagne, la Suisse et l'Italie, et Denis Fonvizine (1744-1792), qui voyage en France. Voir aussi Emmanuel Waegemans, *In de*

lui permet d'envisager l'émergence de la slavophilie[1] en Russie et la position adoptée à l'époque en Occident.

Une fois ses études terminées, c'est à l'institut de traduction de la KVH (Katholieke Vlaamse Hogeschool, aujourd'hui Lessius Hogeschool) à Anvers qu'Emmanuel Waegemans commence sa carrière pédagogique. Il y enseigne le russe, mais aussi l'histoire et la littérature russes. C'est avec beaucoup de reconnaissance pour cette institution ainsi que pour ses collègues de l'époque que notre traducteur se souvient de cette époque, car c'est à Anvers qu'il entame réellement sa carrière de traducteur. En effet, auparavant il n'avait envisagé la langue russe qu'en tant que phénomène d'étude isolé et n'avait jamais considéré les liens qui pouvaient être établis entre les langues étrangères. Alors qu'il maîtrise plusieurs langues (russe, polonais, allemand, français), jamais Emmanuel Waegemans ne s'était interrogé sur le processus de traduction en tant que tel. Sans jamais aller jusqu'à la théorisation de la traduction, Emmanuel Waegemans va s'intéresser à la pratique de la traduction en rédigeant notamment une analyse[2] de la première traduction en néerlandais[3] de *La Fille du Capitaine* d'Alexandre Pouchkine, datant du milieu du XIXe siècle. Il effectue une comparaison avec la traduction allemande[4] de ce roman, qui servit d'original à la traduction néerlandaise. Plus tard, il analysera la traduction en russe (effectuée par un traducteur russe[5] qu'il avait rencontré au cours de ses études) de *Mijn leven onder de Belgen*, roman satirique d'un auteur flamand peu connu, Gaston Durnez[6]. Cet ouvrage traitant principalement de la société belge, l'analyse de la traduction russe lui permet de mettre en évidence les stratégies employées par le traducteur, majoritairement transpositions et modulations, pour traduire en russe des *realia* belges aussi improbables que *frietkot*.

Mais ces analyses de traductions ne furent que ponctuelles et peu nombreuses. Le travail le plus important d'Emmanuel Waegemans, tant par

beste der werelden. Russen in het Westen 1600-1800. Antwerpen-Baarn, Hadewijck, 1990, 160 p.

[1] Le slavophilisme est un courant de pensée ayant émergé au XIVe siècle en Russie et prônant le retour aux valeurs traditionnelles russes, par opposition à l'occidentalisme qui défend un modèle de développement européen pour la Russie.

[2] Emmanuel Waegemans, « De realiteit van Russische realia en de verwaandheid van vertalers. Poesjkins Kapiteinsdochter op Nederlandse bodem », dans *Letterlijkheid woordelijkheid. Literality Verbality*. Henri Bloemen, Erik Hertog, Winibert Segers édit. Antwerpen, Harmelen, Fantom, 1995, pp. 244-253.

[3] Traduction de S.J. van den Bergh.

[4] Traduction de Wilhelm Wolfsohn.

[5] Traduction de Vladimir Ochis.

[6] Gaston Durnez, *Mijn leven onder de Belgen*. Leuven, Boekengilde de Clauwaert, 1970, 167 p.

son ampleur que par son intérêt, est probablement la réalisation d'une bibliographie complète des œuvres littéraires russes traduites en néerlandais depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'en 1985[1]. Ce travail minutieux est la fierté d'Emmanuel Waegemans, qui y a consacré sept ans. Ajoutons que c'est la première et seule bibliographie de ce genre jamais réalisée à ce jour en langue néerlandaise. Elle est extrêmement précieuse, car très approfondie. En effet, si la majorité des bibliographes se contentent des références de recueils de poèmes ou de nouvelles, la bibliographie d'Emmanuel Waegemans offre pour chaque poème, et chaque nouvelle, des références précises : l'intérêt majeur de cette bibliographie est de proposer le détail de toutes les traductions existantes depuis le XVIIIe siècle jusqu'à 1985, de chaque œuvre littéraire écrite en russe, qu'il s'agisse de chansons, de poèmes, de pièces, de nouvelles ou de romans.

Emmanuel Waegemans annonce d'ailleurs préparer la suite de cette bibliographie avec son collègue néerlandais, Cees Willemsen[2]. Il est intéressant de noter qu'en 2003, Werner Scheltjens, alors étudiant du professeur Waegemans, réalise lui aussi une bibliographie, mais de la littérature néerlandophone traduite en langue russe[3], en gardant la même philosophie que son mentor dans la réalisation de ce travail.

Emmanuel Waegemans ne se contente pas d'analyser les traductions et de les répertorier, il traduit, et surtout, il publie les traductions qui le séduisent. Certes, il a jadis lui-même réalisé une traduction pour un recueil de littérature russe au cours de ses études, mais ce qu'il considère comme un « péché de jeunesse » n'a heureusement, selon lui, jamais été publié.

C'est en 1994 que commence l'aventure éditoriale d'Emmanuel Waegemans. Cette année-là, son ami Leo De Haes, rédacteur en chef de la maison d'édition « Houtekiet », reçoit la traduction du premier chapitre du célèbre roman en vers de Pouchkine, *Eugène Onéguine* (1825-1832), et lui demande d'en évaluer la qualité. Agréablement surpris par cette traduction, Waegemans pousse son ami à la publier, sans succès, celle-ci n'entrant pas dans la ligne éditoriale de la maison. Waegemans choisit alors de prendre contact avec le traducteur, qui se trouve être le représentant de l'ambassade de Belgique en Russie, Michel Lambrecht. Celui-ci a consacré à la traduc-

[1] Emmanuel Waegemans et Cees Willemsen, *Bibliografie van de Russische literatuur in Nederlandse vertaling, 1789-1985 / Библиография русской литературы в нидерландском переводе*. Leuven, Universitaire Pers, 1991, 391 p.

[2] Né en 1951 à Breda, Cees Willemsen est historien et spécialiste de la littérature russe.

[3] Werner Scheltjens, *Bibliografie van de Nederlandse literatuur in Russische vertaling*. Sankt-Peterbourg, Aleteja, 2003, 299 p.

tion d'*Eugène Onéguine*[1] autant de temps que Pouchkine en a consacré à l'écriture de son chef-d'œuvre, c'est-à-dire huit ans. Cette traduction de qualité d'une œuvre majeure d'un des plus grands écrivains au monde n'ayant pu trouver d'éditeur, Waegemans décide alors, en 1995, de créer la maison d'édition « Benerus », qui depuis lors s'est spécialisée dans la publication de livres consacrés aux relations entre la Belgique et les Pays-Bas avec la Russie, ou de traductions d'ouvrages russes en néerlandais. En seize années d'existence, les éditions « Benerus »[2] ont publié une vingtaine d'ouvrages, parmi lesquels des traductions de Pouchkine, d'Avvakoum[3], de Lermontov et de Fonvizine[4].

D'ailleurs, les *Lettres de France* de Fonvizine seront traduites par Waegemans lui-même[5]. Il s'agit là d'une correspondance particulièrement intéressante. Fonvizine, qui fut parmi les premiers étudiants de l'Université de Moscou, arrive en France dix ans avant la Révolution française. Il parcourt le pays du nord au sud, puis part pour l'Italie. Dans une correspondance abondante et adressée à son supérieur Nikita Panine[6], responsable aux Affaires étrangères, ainsi qu'à sa sœur, Fédosia Argamakova, il critique avec vigueur tout ce qu'il voit dans cette France, alors le centre de la culture européenne. En 1778, Fonvizine écrit à propos de la France de Louis XVI : « Nous commençons et ils finissent. Je pense que celui qui naît est plus heureux que celui qui est à l'agonie… » (Waegemans, 2003, pp. 42-43). Une phrase particulièrement slavophile prononcée près d'un demi-siècle avant que cette tendance n'apparaisse en Russie.

[1] Aleksandr Poesjkin, *Jevgeni Onegin : roman in verzen*. Antwerpen, Benerus, 1995, 207 p.
[2] Catalogue en ligne : http://www.benerus.be/
[3] Né en 1621, Avvakoum est un archiprêtre russe s'étant opposé à la réforme de l'Église orthodoxe imposée par le patriarche Nikon en 1652. Ses écrits autobiographiques et ses échanges épistolaires sont considérés comme des chefs-d'œuvre de la littérature russe.
[4] Né en 1745, Fonvizine est célèbre pour ses écrits satiriques et sa critique de l'aristocratie. Il vécu en France dont il fit une sévère critique politique.
[5] Denis Fonvizin, *Brieven uit Frankrijk 1777-1778. Een Russische bojaar op Grand Tour aan de vooravond van de Franse Revolutie*. Vertaling en inleiding Emmanuel Waegemans. Antwerpen, Benerus, 2006, 158 p.
[6] Né en 1718 à Dantzig, il sera en charge de la politique étrangère russe durant la seconde moitié du règne de Catherine II. Il l'a d'ailleurs aidée à accéder au trône en usurpant le pouvoir à son mari Pierre III. Il est aussi l'auteur d'un des premiers projets de Constitution en Russie.

Mais Emmanuel Waegemans va surtout s'atteler à la traduction de *Voyage de Pétersbourg à Moscou*[1] d'Alexandre Radichtchev[2] qui restera, pour le traducteur, son plus grand exploit. Lorsqu'Emmanuel Waegemans explique à ses interlocuteurs russes qu'il a traduit Radichtchev, ceux-ci restent admiratifs : « Nous ne le comprenons pas nous-mêmes ! Comment êtes-vous donc parvenu à le traduire ? » C'est une connaissance avancée de la philologie russe et du russe ancien, ainsi qu'une étude approfondie de la langue du XVIIIe siècle qui permirent à Emmanuel Waegemans de mener à bien cette tâche particulièrement ardue.

Alexandre Radichtchev, contemporain de Goethe, de Catherine II, mais aussi de Pougatchev l'insurgé[3], a fait ses études à l'Université de Leipzig. Il en revient avec la passion de la philosophie. Les missions de fonctionnaire successives qu'il exécuta ensuite dans l'administration du Sénat puis dans l'armée russe lui firent prendre conscience des injustices dont étaient victimes les paysans russes. En 1783, la « despote éclairée » Catherine II autorise tout citoyen à éditer des livres. Radichtchev profite alors de cette opportunité pour publier en 1790 son *Voyage de Pétersbourg à Moscou* qu'il édite à ses frais en 650 exemplaires (Waegemans, 2003, p. 52). Dans son ouvrage, Radichtchev utilise le procédé de la satire et de la réflexion critique par le biais du regard étranger, rapportant le récit d'un voyageur décrivant les innombrables problèmes sociaux de la Russie de l'époque. Chaque étape de ce voyage entre les deux métropoles est l'occasion pour le voyageur de rencontrer la population locale et d'écouter, puis de rapporter et dénoncer tantôt la condition des moujiks et de l'ensemble de la paysannerie, tantôt les abus et les frasques de la noblesse. Voici la conclusion prophétique avec laquelle Radichtchev achève son récit : « Il ne s'agit pas d'un rêve, mon regard perce le rideau épais du temps qui masque à nos yeux le futur ; un siècle entier se déroule devant moi » (*idem*, p. 54).

Catherine II qualifiait Radichtchev en ces termes : « Il est un révolté plus dangereux que Pougatchev » (idem, p. 51) et prit les mesures qui s'imposaient face à celui qui « sem[ait] la peste française » (Khrapovitski, 1901, p. 198), comme le notait dans son journal le secrétaire d'État de l'impératrice, Alexandre Khrapovitski. En septembre 1790, Radichtchev est condamné à la peine capitale, que Catherine commue en une peine de bannisse-

[1] Aleksandr Radisjtsjev. *Reis van Peterburg naar Moskou.* Nieuwe, herziene vertaling, inleiding, noten Emmanuel Waegemans. Antwerpen, Benerus, 2011, 271 p.

[2] Né en 1749 à Moscou, Radichtchev est un écrivain et philosophe russe. Il travailla comme fonctionnaire auprès du Sénat russe.

[3] Né en 1742, Emilian Pougatchev est un cosaque du Don qui mena un insurrection dans le sud de la Russie contre l'autorité de Catherine II en se faisant passer pour le défunt Pierre III.

ment de dix ans en Sibérie. En 1796, à la mort de Catherine, son fils Paul Ier coiffe la couronne d'empereur, mais pour peu de temps. Lorsqu'Alexandre Ier monte sur le trône cinq ans plus tard, Radichtchev est réhabilité et participe aux travaux du Sénat chargé de préparer de nouvelles réformes pour le pays. Au bout du compte, Radichtchev ne se débarrassera jamais de son radicalisme, au grand dam de ses collègues et protecteurs. Abandonné de tous et ne sachant plus à quel saint se vouer, Radichtchev se suicide en 1802. La Russie soviétique se souviendra de lui comme du premier prophète et martyr de la Révolution.

En 2010, accompagné de Wim Coudenys[1], son collègue de Lessius, Emmanuel Waegemans a suivi les traces de Radichtchev sur la route qu'il avait empruntée de Saint-Pétersbourg à Moscou, pour découvrir les évolutions historiques de la Russie d'aujourd'hui et remettre dans une perspective contemporaine les conditions sociales dénoncées par Radichtchev au XVIIIe siècle[2].

Outre l'intérêt historique considérable des textes de Radichtchev, l'approche d'Emmanuel Waegemans face à cette traduction est intéressante, car il est confronté à des textes rédigés dans un style qui n'existe plus aujourd'hui. Les inévitables difficultés de traduction qu'il rencontre (la compréhension de cette langue si particulière étant la plus évidente) sont systématiquement analysées en collaboration avec des collègues russophones, qui lui apportent une meilleure compréhension et la solution de traduction la plus adéquate possible. Si cette collaboration interlinguistique semble évidente, Emmanuel Waegemans souligne que cette étape est hélas trop souvent négligée par les traducteurs littéraires dont il a l'occasion d'évaluer le travail dans ses revues. Il constate ainsi que de nombreuses traductions néerlandaises d'œuvres littéraires russes sont lacunaires : certains passages n'ont pas été compris ou, considérés comme trop difficiles à traduire, ils sont tout simplement « oubliés ». On peut aisément comprendre que ces « omissions » soient la conséquence probable et malheureuse d'exigences éditoriales imposant des délais très courts. D'ailleurs, si la traduction de Waegemans surmonte toutes les difficultés qu'impose le texte de Radichtchev, c'est probablement parce qu'il s'est donné dix ans pour y travailler. Dans ces conditions, le traducteur peut donc mettre tout son zèle dans la réalisation d'un

[1] Né en 1966 à Bruges, Wim Coudenys est professeur d'Histoire russe à l'Université de Leuven.

[2] Le récit de ce voyage, richement illustré, a été publié sous la référence : Emmanuel Waegemans et Wim Coudenys, *Reis van Petersburg naar Moskou. Een geschiedenis*. Antwerpen, Benerus, 2011, 109 p., et, à paraître en russe : idem, *Poutechestvie iz Peterbourga v Moskvou.* Fotoalbum. Moscou, Azbuka, 2013.

travail de qualité, puisque, étant son propre éditeur, il n'est pas contraint de respecter un délai précis. En outre, comment effectuer un travail de qualité sur base des textes de Radichtchev sans en prendre le temps, lorsqu'on sait que l'auteur, qui écrivait en 1790, utilisait une langue déjà archaïque pour son époque ? Les Russes contemporains de Radichtchev avaient eux-mêmes des difficultés à le comprendre. Ce fut donc un travail long et éreintant, mais qui a donné beaucoup de joie et de fierté au traducteur.

Grâce à ses traductions et à sa maison d'édition, Emmanuel Waegemans fait découvrir pour la première fois au lecteur néerlandophone les talents littéraires de Catherine II. De l'aveu même du traducteur, Catherine II est très loin de Shakespeare ou de Molière, mais si on la place dans le paysage littéraire du XVIIIe siècle en Allemagne ou aux Pays-Bas, force est de constater que l'impératrice dispose d'un certain talent littéraire. Les éditions Benerus d'Emmanuel Waegemans ont publié deux drames écrits par Catherine II[1]. Mais celle-ci a également été l'auteur d'un journal satirique, de contes et d'un abécédaire.

Lorsque l'on est traducteur-éditeur comme Emmanuel Waegemans, on peut se permettre de travailler seulement sur ce que l'on aime. Le monde de la traduction littéraire russo-néerlandaise est suffisamment petit pour qu'Emmanuel Waegemans sache exactement ce que ses confrères auront à cœur ou pas de traduire. Son mot d'ordre est donc : traduire ce qui me plaît et ce que les autres ne feront pas. En effet, à quoi bon retraduire une énième fois Tolstoï lorsque l'on peut offrir au lecteur une traduction inédite de Karamzine, de Fonvizine ou de Catherine II ?

Emmanuel Waegemans nous rappelle quelques préceptes essentiels qu'aucun traducteur ne devrait oublier. La connaissance de la langue ne suffit pas pour faire un bon traducteur. Ce dernier doit également saisir le ton, maîtriser la stylistique de la langue étrangère ainsi que celle de sa langue maternelle.

Les œuvres traduites par Emmanuel Waegemans sont particulièrement révélatrices de l'importance de cette prise de conscience. Ainsi, le XVIIIe siècle de Radichtchev, cette époque, avec ses réalités sociales et politiques, mais aussi sa langue, sont aujourd'hui révolus. Mais reste une œuvre. Comment la transmettre dans une langue étrangère à une époque différente ? Il est certes impossible de traduire le russe du XVIIIe siècle par le néerlandais de la même époque, plus personne ne maîtrisant aujourd'hui cette langue. Cependant, la langue de la traduction doit rendre le style et le « goût » de l'original. Ainsi, dans l'original, Radichtchev écrit-il régulièrement en très

[1] Dans Emmanuel Waegemans, *De filosofe op de troon. Het literaire werk van Catherina II van Rusland*. Antwerpen, Benerus, 2010, 251 p.

longues phrases (ou périodes). Waegemans choisit de traduire également avec de longues propositions.

La traduction des textes de Catherine II a elle aussi nécessité des choix bien particuliers. Ainsi, même si Catherine II est d'origine allemande, elle était une puriste de la langue russe. Cela saute aux yeux dès la lecture de quelques passages originaux. Elle recourt régulièrement à des expressions ou des termes purement russes et délaisse totalement les emprunts. On notera l'exemple suivant : *умозаключение* (*oumozaklioutchenie*) que l'on traduira généralement par *conclusie* en néerlandais est rendu par *gevolgtrekking* dans la traduction de Waegemans. Plus archaïque, ce mot reste pourtant compréhensible pour le lecteur néerlandophone contemporain.

Comme tous les traducteurs, Emmanuel Waegemans utilise divers dictionnaires, mais la nature même des textes qu'il traduit entraîne des besoins très particuliers. Ainsi notre traducteur dispose-t-il de plusieurs éditions rares, parmi lesquelles la première édition du dictionnaire Van Daele datant de 1870 ainsi qu'un dictionnaire russe-allemand-russe de 1801[1] qui trônent parmi ses références de prédilection.

Emmanuel Waegemans est guidé dans son approche de la traduction d'œuvres du XVIIIe siècle par le souci de donner au lecteur d'aujourd'hui le goût du texte d'origine. Ainsi, nous dit-il, « tout ce qui sort de l'ordinaire doit être traduit ».

La traduction littéraire d'œuvres russes en néerlandais n'est pas chose aisée. Les impératifs d'édition permettent rarement aux traducteurs de sortir des sentiers battus. En cela l'approche d'Emmanuel Waegemans est assez singulière pour être mise en évidence. Éditer ses propres traductions est un luxe que peu de traducteurs peuvent s'offrir mais dont profitent également et en premier lieu les lecteurs, qui jouissent du plaisir de découvrir des auteurs souvent inédits à travers une traduction de grande qualité. L'approche d'Emmanuel Waegemans est également originale en ce qu'à l'instar des héros des grands romans russes, celui-ci se laisse guider davantage par son cœur que par la raison et s'intéresse avant tout à ce que les autres délaissent.

[1] Johann Heym, *Deutsch-Russisches und Russisch-Deutsches Wörterbuch*, Riga, Hartmann, 1801, 2 vol., 1570 et 2308 p.

– Heller (Michel), *Histoire de la Russie et de son empire*. Paris, Flammarion, 1999, 985 p.
– Khrapovitski (Alexandre), *Dnevnik ot 18 ianvaria 1782 po 17 sentiabria 1798*. Moscou, 1901, 402 p. (consulté le 22 octobre 2012 sur le site http://bitly.com/Xda1db)
– Radisjtsjev (Aleksandr), *Reis van Peterburg naar Moskou.* Niewe, herziene vertaling, inleiding, noten Emmanuel Waegemans. Antwerpen, Benerus, 2011, 271 p.
– Waegemans (Emmanuel), De filosofe op de troon. Het literaire werk van Catherina II van Rusland. Antwerpen, Benerus, 2010, 251 p.
– Waegemans (Emmanuel), *Histoire de la littérature russe*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, 391 p.
– Waegemans (Emmanuel) et Wim Coudenys, *Reis van Petersburg naar Moskou. Een geschiedenis*. Antwerpen, Benerus, 2011, 109 p.

Références des ouvrages cités

– Durnez (Gaston), *Mijn leven onder de Belgen.* Leuven, Boekengilde de Clauwaert, 1970, 167 p.
– Fonvizin (Denis), *Brieven uit Frankrijk 1777-1778. Een Russische bojaar op Grand Tour aan de vooravond van de Franse Revolutie*. Vertaling en inleiding Emmanuel Waegemans. Antwerpen, Benerus, 2006, 158 p.
– Heym (Johann), *Deutsch-Russisches und Russisch-Deutsches Wörterbuch,* Riga, Hartmann, 1801, t. 1, 1570 p. ; t. 2, 2308 p. (consulté le 29 octobre 2012 sur les sites http://bit.ly/PR2AH5 et http://bit.ly/Pxr0nn)
– Poesjkin (Aleksandr), *Jevgeni Onegin : roman in verzen.* Antwerpen, Benerus, 1995, 207 p.
– Radisjtsjev (Aleksandr), *Reis van Peterburg naar Moskou. Niewe, herziene vertaling.* Vertaling, inleiding, noten Emmanuel Waegemans. Antwerpen, Benerus, 2011, 271 p.
– Scheltjens (Werner), *Bibliografie van de Nederlandse literatuur in Russische vertaling*. Sankt-Peterbourg, Aleteja, 2003, 299 p.
– Waegemans (Emmanuel) et Willemsen (Cees), *Bibliografie van de Russische literatuur in Nederlandse vertaling, 1789-1985 / Библиография русской литературы в нидерландском переводе*. Leuven, Universitaire Pers, 1991, 391 p.
– Waegemans (Emmanuel), « Das Entstehen einer revolutionären Weltanschauung : A. N. Radiščevs gesellschaftspolitische Konzeption vor dem Ausbruch der Französischen Revolution », dans *Slavica Gandensia*, 3, 1976, pp. 87-121.

– Waegemans (Emmanuel), *De filosofe op de troon. Het literaire werk van Catherina II van Rusland.* Antwerpen, Benerus, 2010, 251 p.
– Waegemans (Emmanuel), « De realiteit van Russische realia en de verwaandheid van vertalers. Poesjkins Kapiteinsdochter op Nederlandse bodem », dans *Letterlijkheid woordelijkheid. Literality Verbality*. Henri Bloemen, Erik Hertog, Winibert Segers édit. Antwerpen, Harmelen, Fantom, 1995, pp. 244-253.
– Waegemans (Emmanuel) et Coudenys (Wim), *Reis van Petersburg naar Moskou. Een geschiedenis*. Antwerpen, Benerus, 2011, 109 p.

FRANÇOISE WUILMART

Françoise Wuilmart et Jasmine.

Nadia D'AMELIO
Université de Mons

UNE FEMME, UNE CAUSE. PORTRAIT DE FRANÇOISE WUILMART

Comment présenter Françoise Wuilmart pour rendre justice à tout ce qu'elle incarne, à tous les bienfaits qu'elle a procurés à la traduction littéraire, au traducteur littéraire ? Nous pourrions d'emblée, tant la tentation est grande, citer les honneurs qui lui ont été rendus. En effet, porte-drapeau de la traduction littéraire en Belgique et en Europe, F. Wuilmart est connue pour avoir obtenu ces titres et prix : Prix Ernst-Bloch en 1991 (Ernst-Bloch-Gesellschaft, Tübingen) pour les travaux de traduction et de recherches sur le philosophe et pour la diffusion de sa pensée (par des articles, des conférences et des colloques) dans la francophonie ; Prix Aristeion (Prix européen de la meilleure traduction littéraire) en 1993, pour la transposition en français de l'œuvre majeure du philosophe allemand Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (*Le Principe Espérance*. Paris, Gallimard, 3 vol., quelque 2000 pages) ; Prix Gérard de Nerval, mai 1996 (Prix de consécration décerné par la Société des Gens de Lettres – SGDL – de Paris) à l'occasion de la parution en français de *Lefeu oder der Abbruch* (*Lefeu ou la démolition*) de Jean Améry, publié chez Actes Sud. Elle est également connue pour avoir créé le Centre européen de Traduction littéraire (CETL) à Bruxelles dès 1989. Pour avoir mis sur pied le Collège européen des Traducteurs littéraires de Seneffe, qu'elle dirige depuis sa fondation et où elle accueille chaque année en résidence des traducteurs littéraires venus du monde entier. Pour avoir la première organisé un diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) en traduction littéraire à l'Institut supérieur de Traducteurs et Interprètes (ISTI) où elle a été professeur à partir de 1989.

Pour tous ces succès, pour tous ces combats, il s'impose à nous de lui rendre hommage en brossant ce portrait qui, nous l'espérons, sera aussi fidèle qu'il nous est possible.

Françoise Wuilmart, figure incontournable du paysage de la traduction littéraire en Belgique et en Europe – au point qu'elle en est devenue emblé-

matique – que l'on s'imagine difficile à approcher, peut-être difficile à connaître… Telle n'a pas été notre expérience lorsque, l'esprit empli de questions sur le personnage de Françoise Wuilmart, nous sommes arrivée au château de Seneffe où le maître d'œuvre des stages d'écriture et de traduction littéraire nous avait invitée à entamer notre interview. Suivie de près par Jason – allusion à la crinière blonde de notre personnage –, le petit chien qui ne la quitte pratiquement jamais, elle nous a accueillie chaleureusement dans la cour intérieure des dépendances du château avec sa fontaine autour de laquelle s'organisent les chambres d'hôte où logent, traduisent ou écrivent les stagiaires et animateurs.

Plein soleil lors de cette première rencontre, calme et douceur d'un lieu magique où s'allège le poids des préoccupations quotidiennes pour faire place à la magie de l'endroit d'un autre âge. Nous prenons rendez-vous tandis que Françoise nous montre les lieux qu'elle a soigneusement transformés en bibliothèque, salon de lecture, salles de séminaires et bien entendu, salle à manger… les appétits terrestres n'étant pas oubliés.

Lorsque nous commençons notre entretien, à la recherche d'influences déterminantes datant de l'enfance, Françoise se remémore le pays des terrils où elle est née, le Borinage, le village de Wasmes où elle passe les sept premières années de sa vie. Sa petite enfance de fille unique dont la solitude nourrit l'imaginaire est marquée par plusieurs figures. D'abord son grand-père paternel qui lui donne le goût de la langue allemande, ensuite sa grand-mère paternelle dont le père avait été pionnier au Congo et qui contribue à nourrir l'imaginaire exotique de la petite-fille, son père chimiste qu'elle voyait souvent manier ses éprouvettes, un peu comme un magicien, sa mère musicienne et grande amoureuse des belles-lettres qui seront une véritable terre nourricière pour l'enfant avide de mots nouveaux, sa mère au profil romantique à qui l'enfant doit de savoir lire dès l'âge de cinq ans, et enfin, dans l'ascendance maternelle, le grand-père de nationalité française – Françoise est donc au quart française – aux côtés de son épouse fille de ferme.

Dès l'enfance, Françoise, souvent livrée à elle-même, s'isole dans le verger de la maison grand-paternelle, s'y fabrique une petite hutte à la Robinson, s'invente des histoires, les écrit tout comme l'enfant que Bloch décrit au début de son *Principe Espérance* dans le chapitre au titre éloquent : « Cachette et lointain merveilleux ». « La lueur d'espoir au bout du chemin », dont lui parlait si souvent son père, animera la fillette. Dès l'âge de sept ans, l'enfant sera déracinée de cette terre d'accueil pour être transplantée, en bout de course, à Bruxelles, dans ce qui est aujourd'hui le quartier européen, à la suite d'un changement d'affectation professionnelle de son père. Sa scolarité s'égrène alors au rythme de plusieurs changements d'écoles et de lycées, au

fil de plusieurs déménagements, à chaque fois vécus comme de vrais déchirements et faisant de Françoise une étrangère partout où elle atterrissait. Restant souvent à l'écart dans la classe, elle devient vite l'alliée des plus fragiles, et développe une tolérance, un altruisme et une ouverture aux autres qui la caractériseront toujours. Lorsqu'elle termine l'école primaire à Charleroi, Françoise tient un journal intime où elle consigne ses sentiments d'amour naissant envers un jeune élève des Jésuites, qu'elle croise chaque jour en allant à l'école. Elle devra alors affronter le courroux de ses parents qui dénichent et déchirent le journal, laissant la petite fille se renfermer davantage. Au lycée de Charleroi se révèle déjà son goût pour le latin et partant, pour la traduction de textes venus d'ailleurs. Enfin arrivée à Bruxelles, elle fréquente le lycée Émile Jacqmain qui jouissait d'une grande réputation. Françoise reconnaît avoir souffert de cet environnement alors très élitaire où elle se révèle par ailleurs une très bonne élève qui attise les rivalités. Elle terminera ses humanités classiques en obtenant les prix de latin et de grec, deux matières où s'est déjà affirmé son talent pour la traduction.

Personnage maladivement timide (ce qui peut en étonner d'aucuns aujourd'hui) et repliée sur elle-même, elle trouve refuge dans l'écriture et la musique. Françoise se décrit à cet âge comme une catastrophe sur le plan social, tout étouffée qu'elle était par des parents qui réprimeront violemment la seconde passion amoureuse qu'elle va nourrir pour un émigré espagnol, de treize ans son aîné, rencontré lors de l'Expo 58. Trop souvent brimée, prisonnière du carcan éducatif alors en vigueur, Françoise avoue qu'elle a beaucoup pleuré durant sa jeunesse, aspirant constamment à un Ailleurs meilleur… concept qu'elle retrouvera plus tard comme élément central dans la pensée de Bloch.

Et en effet, ce qui compte pour notre portrait, c'est cette flamme dont la traductrice a toujours besoin pour aller de l'avant, flamme qui sera celle de l'amour, de la passion. C'est cette chaleur du cœur qui guidera presque toujours le cheminement de la grande traductrice littéraire qu'est Françoise Wuilmart. Avec un gros clin d'œil, elle nous avoue même que si elle a choisi d'étudier les langues, dont l'anglais, c'était pour comprendre dans le texte et la parole une idole de l'écran : Dany Kay, grand comique américain d'origine polonaise.

Elle se prépare au mieux à ses études de philologie germanique en passant un an à l'étranger, à Haarlem, à Cologne et à Londres, où elle séjournera dans des familles et fréquentera les écoles locales. À l'âge de 16 ans, décidant de privilégier des études universitaires, Françoise renonce à poursuivre sa formation musicale. Pendant des années elle avait suivi des cours de piano, notamment au conservatoire de Charleroi, où elle avait

même passé et réussi des concours publics. En renonçant à la pratique musicale, elle se trouvait envahie par un sentiment d'abandon extrême, abandon d'une dimension profondément intime et d'un talent qu'elle avait décidé de laisser s'étioler. Mais cette passion refoulée pour la musique lui sera des plus utiles lorsque, traductrice de l'allemand, elle se mettra à l'écoute des mots et de la mélodie phrastique.

C'est aussi à cette époque préparatoire que s'affirment non seulement son intérêt pour l'Autre mais aussi sa curiosité pour les autres cultures. C'est l'allemand qui remportera l'adhésion inconditionnelle de Françoise Wuilmart. Son grand-père pour qui l'allemand était « une des plus belles langues », un professeur remarquable du lycée Émile Jacqmain qui l'avait sensibilisée aux spécificités de cette langue de poète et de penseur, et à sa littérature romantique furent sans conteste déterminants pour le choix de ses études universitaires. Dès le départ, Françoise est sensible à ce mariage entre le concret et l'abstrait que peut réaliser l'allemand, langue à la fois poétique et logique. Langue de l'imaginaire qui explicite beaucoup de phénomènes porteurs de messages cruciaux au poète et au philosophe, c'est un idiome qui parle à la future traductrice d'Ernst Bloch et de Jean Améry. Vocation curieuse peut-être quand on sait qu'elle est née dans une famille de résistants dont un membre éminent a reçu une des médailles les plus honorifiques, de la main même d'Eisenhower, et qu'elle a passé ses premières années dans un milieu pour qui les Allemands étaient avant tout des « boches » ; mais l'on sait aussi le rôle déterminant qu'a joué le grand-père de la future traductrice pour qui rien n'égalait le génie de Schiller et de Goethe.

Inscrite à l'ULB, en 1961, à la Faculté de Philosophie et Lettres, section langues germaniques, un heureux destin confie Françoise aux mains des meilleurs maîtres. Parmi eux : Jean Weisberger, Henri Van Loey, Paul Haderman, André Baiwir et enfin Henri Plard qui conforte l'amour de Françoise pour l'allemand, la remarque et la poussera sur la voie de son destin. Elle consacre son mémoire à l'étude du grotesque et de l'humour chez Friedrich Dürrenmatt et fait la connaissance de son futur époux qui travaille sur un autre grand auteur suisse : Max Frisch. Alors que toute jeune fille, Françoise Wuilmart ambitionnait avant tout d'être épouse, mère, professeur de langues, et rêvait de voyages, son destin la pousse très tôt vers la traduction. Un attrait précoce pour la philosophie se révèle déterminant au contact de professeurs tels que Chaïm Perelman et Vladimir Jankélévitch. Françoise Wuilmart suit alors un séminaire de philosophie organisé par Lucien Goldman où intervient Pierre Verstraeten, assistant de philosophie à l'ULB et directeur de la collection philosophie chez Gallimard, collection qu'il dirige avec Maurice Merleau-Ponty. C'est Henri Plard qui oriente les philosophes à

la recherche d'un traducteur d'Ernst Bloch vers Françoise Wuilmart qui s'était montrée particulièrement sensible à la littérarité du texte philosophique. Elle lit alors le premier volume du *Principe Espérance* consacré à l'ancrage anthropologique de l'espérance dans l'affect de l'espoir. Cette première lecture permet à une identification de se nouer, à une empathie de naître, empathie pour une écriture qui se révèle aussi musicale. La puissance prophétique du texte, l'appel qu'il lance au proprement humain dans l'homme, son écriture musicale (beaucoup de chapitres ou paragraphes commencent par un pizzicato développé ensuite au fil du texte) tout cela parle aux oreilles de la future traductrice et elle accepte de relever le défi. Dès les quelques premières pages, elle « entendra » la voix du prophète, reconnaîtra dans la voix de Bloch celle d'un père spirituel. C'est ici déjà qu'elle prendra conscience de l'importance de la voix du texte littéraire, concept qu'elle développera plus tard dans de nombreux articles. S'affirme alors la jouissance éprouvée en reproduisant Bloch en français, en le réécrivant, puisque pour elle la traduction est avant tout un acte d'écriture. Sans s'en douter encore, elle met déjà en pratique le projet de Walter Benjamin, celui plus tard d'Antoine Berman : laisser transparaître l'étranger, l'Autre dans le texte d'arrivée.

Gallimard ayant reçu sa traduction des trente premières pages comme excellente – six mois de travail et énormément de recherches – Françoise Wuilmart signera à Paris son premier contrat de traduction et passera alors sept ans à traduire le premier volume, moments souvent volés à sa charge familiale et professionnelle et véritables oasis, parfois bouées de sauvetage dans un quotidien pas toujours rose. C'est bien là qu'elle s'épanouit, qu'elle devient enfin elle-même et que naît sa propre voix au service de l'étranger. Ce travail, elle l'accomplit seule, Pierre Verstraeten ne changera rien à son texte français, et c'est ainsi qu'elle fait ses armes dans le métier, ainsi que se développera l'assurance de la traductrice, que se forgera sa force intérieure qui va bientôt briller sur la scène belge et même internationale puisque la traduction du *Principe Espérance* est acclamée à sa sortie par Jean-Michel Palmier dans un article dithyrambique publié en 1976 dans *Le Monde* et par d'autres dans des articles tout aussi élogieux. Une interview à la radio complète la réception tant applaudie.

Auparavant, la traductrice a rencontré Ernst Bloch à Tübingen où il vivait depuis la construction du Mur et où il enseignait à l'Université. Françoise parle de cette rencontre qui d'ailleurs se répétera, comme d'un moment privilégié et inoubliable où elle avait le sentiment de se trouver face à une « idole » en chair et en os. L'empathie qui existait au niveau de la réécriture, n'était pas trahie par la rencontre (Françoise aime à souligner que « l'homme

et l'auteur ne font pas toujours un »). Ici aucune déception, bien au contraire : Ernst Bloch était de ceux qui parlent comme ils écrivent. Les questions qu'elle lui pose alors sont d'ordre terminologique et elle obtiendra l'adhésion du philosophe pour un grand nombre de termes précis qui furent d'ailleurs repris plus tard par les autres traducteurs de Bloch. Le deuxième volume demandera cinq années de travail, le troisième, le plus difficile sans doute, du moins sur le plan des recherches à effectuer, lui prendra neuf années. En tout quelque 2000 pages. Le dernier volume sort en 1980, Gallimard s'est montré patient, soucieux avant tout de qualité. On ne peut en dire autant de bien des éditeurs…

Françoise, alors enseignante à l'Institut Lucien Cooremans de la Ville de Bruxelles, obtient une distinction proprement belge : la « Notoriété scientifique et professionnelle », décernée par une commission académique et par décret royal. La Belgique est en effet le seul pays à reconnaître à ce titre l'équivalence du doctorat, du moins sur le plan du curriculum : il permet en effet à son détenteur d'accéder aux postes d'enseignement de niveau universitaire. Il est décerné à Françoise Wuilmart pour l'ensemble de ses travaux de traduction et de critiques sur Ernst Bloch.

C'est alors que commence son parcours de militante pour la défense et la promotion de la traduction littéraire. Il se forme dans son esprit une prise de conscience : qui dit qualité, dit aussi formation spécifique, et il convient de fermer l'accès au métier à toute personne non qualifiée. Françoise constate à l'époque que bien trop nombreux sont les amateurs qui pour des raisons économiques persuadent un éditeur de publier leur traduction. Le résultat souvent catastrophique et récurrent sur le marché la conduit à parler de « massacre de la culture de l'Autre ». Elle conçoit alors l'idée de mettre une formation sur pied mais de l'axer sur la pratique et songe immédiatement à la formule d'ateliers animés par les meilleurs professionnels. Son second objectif étant de créer pour les éditeurs un vivier où trouver de jeunes talents formés et affinés. Son projet n'a pas l'heur de plaire à l'Institut Cooremans où elle veut d'abord le loger et elle loue alors des locaux rue de Livourne, à Ixelles : c'est là que le Centre européen de Traduction littéraire (CETL) voit le jour.

C'est alors qu'entrera en scène un personnage déterminant pour sa carrière et l'avenir du CETL : le professeur italianiste Jean-Marie Vandermeerschen, codirecteur de l'ISTI, lui proposera un poste, devenu vacant, de professeur d'allemand. C'est donc une école de traducteurs et d'interprètes, et non des moindres, qui accueillera désormais le CETL en ses murs.

Porte-drapeau de cette initiative, elle fait du bruit, milite dans la presse écrite et à la radio où elle multiplie les entretiens, dans le but de la faire con-

naître et d'informer les amateurs potentiels. « Son » CETL et son combat acquièrent dès lors une visibilité notable et son action attire une foule de réactions positives. Ce qu'elle propose semble correspondre à une attente tacite de longue date, il apparaît en effet que bien des personnes qui se sentent le talent d'écriture aspiraient à une telle formation.

Cet enthousiasme et cette passion, cette énergie et cette authenticité qui font que Françoise « ne fait que ce qu'elle aime », mais le fait avec une force qui semble de taille à déplacer des montagnes, tous ces dons de la nature qu'on lui connaît et qui étaient à l'œuvre dans son travail de traductrice, se retrouvent désormais dans son labeur de militante et son action dans la formation. D'ailleurs ce « feu » qui couvait déjà chez la petite fille, sera toujours son mot d'ordre. C'est à cette énergie inextinguible que rendront hommage les organisateurs du Salon du livre de Paris au printemps 2011 quand ils mettront Françoise Wuilmart à l'honneur au cours de la journée dédiée à la traduction.

Mais revenons à Ernst Bloch pour apprécier la tonalité du passage de l'allemand au français qu'opère la traductrice. La pensée du phénoménologue est profondément ancrée dans le concret, dans une perception d'abord sensuelle du monde, avant de se développer sur des terrains plus philosophiques. L'allemand est d'une plasticité telle qu'il se prête parfaitement aux contorsions que lui imprime le philosophe, soucieux d'exactitude, désireux de forger un langage nouveau qui exprime au mieux ses concepts nouveaux. Elle porte spontanément son choix sur le respect de « l'étrangéité » tel que le préconise Antoine Berman, pour mieux sensibiliser le lecteur d'arrivée à cette dimension étrangère de l'œuvre qu'il entreprend de découvrir. Lui ouvrir les portes de l'étranger dans l'œuvre sans pour autant sacrifier aux exigences fondamentales de lisibilité, bien évidemment. Comme elle l'avance avec prudence toutefois : son statut de locutrice belge proche des cultures germaniques lui confère peut-être, dans ce cas précis en tout cas, un avantage sur les éventuels traducteurs de France. Elle évite les « francismes » ou les références ancrées dans la culture française pour traduire les concepts élaborés par Bloch. Elle se refuse à le faire parler un langage à ce point ciblé vers le public français qu'on en oublierait qu'il est allemand… Elle opte donc pour des constructions plus transparentes, plutôt émoulues de construction germanique, se montrant ainsi davantage disposée à « porter le lecteur vers l'auteur, et non l'auteur vers le lecteur », pour reprendre la formulation de F. Schleiermacher. Le texte est donc émaillé de constructions lexicales nouvelles laissant l'impression d'un style transposé de l'allemand qui va à l'encontre des projets d'autres traducteurs de Bloch, qui viendront par la suite et qui, selon Françoise, ont « acclimaté » et donc dénaturé le texte et

partant, la pensée de Bloch. D'autre part, la polysémie ou les connotations de l'allemand blochien peuvent exiger un déchiffrement circonspect du signifiant comme c'est le cas pour le terme clé qu'est « Heimat » dans *Le Principe Espérance*. Le premier sens, générique, indique qu'il s'agit de la patrie mais ici le terme n'a aucun rapport avec le sens militaire et presque nationaliste auquel on pourrait maladroitement l'associer. Il y va bien plus d'une composition tirée de « Heim », ce terme cher aux Allemands en ce qu'il fait allusion à tout ce qui constitue le « chez soi » : le « zuhause », le point focal de la vie personnelle et familiale vers lequel tendent tous les hommes, et enfin l'âtre auquel ils se réchauffent. Un mot s'impose à la traductrice de Bloch : foyer. Et voilà que sont couvertes en français toutes ces facettes du terme générique allemand « Heimat », terme central dans le raisonnement philosophique du phénoménologue.

Une autre stratégie s'impose à Françoise Wuilmart comme fructueuse lors de la transformation du texte allemand en texte français : la déverbalisation chère aux théoriciens du sens parmi lesquels d'éminents interprètes comme Marianne Lederer et Danica Séleskovitch. C'est cette capacité à déverbaliser la chaîne des signifiants qui permet à la traductrice de n'être ni trop explicite ni trop longue quand elle démêle les enchevêtrements et enchâssements de la langue de Bloch, quand elle retourne le gant passant d'une phrase agglutinante et synthétique à une autre de type essentiellement discursif. Encore faut-il souligner, une fois de plus, que Françoise Wuilmart est arrivée à la théorie à laquelle nous avons fait allusion, ainsi qu'aux préceptes de Benjamin ou de Berman, par sa propre pratique. C'est à travers ses propres choix qu'elle découvre les théoriciens avec lesquels elle se trouve des affinités. Pour préserver la voix du philosophe, elle protège le noyau d'étrangéité et parfois d'étrangèreté simple du discours philosophique donné. Le débat qui oppose sourciers et ciblistes ne la touche qu'après coup et elle peut alors y entendre un écho de ses propres tâtonnements, scrupules et choix décisifs. En vraie praticienne, elle déteste l'acclimatation ou l'ethnocentrisme décriés par Berman, et défend l'ouverture à l'autre, la tolérance qui cherche à ne pas défigurer cet étranger qu'elle doit néanmoins transplanter dans une autre terre. Elle aussi prêche l'hospitalité langagière chère à Paul Ricœur. Le défi est de taille : réussir à faire appréhender cette étrangéité, ou simplement étrangèreté, mais sans construire une langue de traduction alambiquée ou non naturelle, refuser d'écrire dans un français dit « bien léché » et préférer dépayser le lecteur pour le conduire à l'auteur.

La méthodologie qui est celle de Françoise Wuilmart pour aborder des textes aussi difficiles d'accès que *Le Principe Espérance* consiste en un premier « dégrossissement » du matériau verbal, comme le sculpteur dégros-

sit la pierre pour approcher la forme voulue par degrés – n'entend-on pas ici Meschonnic nous dire que le traducteur travaille le bois de la langue ? Meschonnic qui fut l'invité de Françoise Wuilmart à Seneffe. Ensuite, au quatrième jet, commence le peaufinage, phrase par phrase, qui se poursuit souvent par une cinquième, sixième ou septième version ; enfin, d'autres changements s'imposent encore à la relecture des épreuves où il n'est pas rare que la traductrice ait une nouvelle « illumination » sur tel ou tel terme, tel ou tel segment. Elle s'en explique au cours de nombreuses conférences, comme celle qu'elle donne en Allemagne à propos de Bloch, mais utilise très peu les notes du traducteur en bas de page ; si une allusion reste obscure au lecteur, il faut qu'il aille à la recherche de son sens de sa propre initiative.

Une fois achevée l'aventure de longue haleine que fut la traduction du *Principe Espérance*, FrançoiseWuilmart est désormais professeur à l'ISTI et se voit contactée par les éditions Actes Sud qui lui demandent l'expertise d'une traduction de Jean Améry. Celle-ci s'avérant négative, la traductrice se voit alors confier la traduction d'œuvres signées par le juif autrichien Hans Meyer, nom dont Jean Améry est l'anagramme. Traduire un non-non-juif, se mettre à l'écoute de la voix d'un homme vite devenu « un ami », se mettre au diapason d'une écriture du ressentiment, écriture pourtant rationnelle et toujours mue par une immense souffrance. Françoise Wuilmart aime à raconter le mouvement de complicité spirituelle ou encore d'empathie qui la conduit à identifier la connotation de ce « Peter Gast » dont il est question dans le roman. Presque une lueur d'illumination qui l'amène à traduire par « le convive de pierre », surnom qui rappelle en filigrane le fameux *steinerner Gast* de *Don Giovanni* et fait en outre allusion à Nietzsche et au pseudonyme qu'il avait donné à son célèbre « ami » Heinrich Köselitz.

Quels éléments palpables la mettent sur la voie de cette transposition de type intuitif ? La traductrice a vu et entendu l'auteur par le biais de vidéos, elle s'est en quelque sorte tout entière imprégnée de sa voix – l'élément sonore, la musique jouent un rôle très important dans sa perception du texte littéraire et vient s'ajouter à l'empathie de type intuitif, affectif et même sensuel qu'elle développe avec son auteur. On comprend mieux dès lors le déchirement qu'elle vit lorsque l'écurie d'Actes Sud lui rafle la traduction du dernier roman-essai de Jean Améry dont elle avait fait « son » auteur, à la suite d'une expertise négative qu'elle remet sur un autre texte. Tragédie dans la vie d'un traducteur littéraire de se voir enlever l'auteur avec lequel un lien si fort s'était noué.

Au moment où Françoise Wuilmart entre sur la scène de la traduction littéraire, dans les années 1960-1967, cette discipline est encore une grande inconnue. Elle était largement le fait de milieux académiques, principale-

ment philologiques, dont les textes s'approchaient davantage de la « version » classique, comme l'explique Jean-René Ladmiral dans son ouvrage *Traduire : théorèmes pour la traduction* (1994). Aucune éthique ne s'est encore esquissée, aucune directive n'a encore été édictée. Dans les années 1970 naît la première association flamande alors qu'en France règne encore un vide tant conceptuel que pratique. Les traducteurs littéraires connaissaient les déboires qu'implique la recherche à tâtons d'un éditeur qui ne garantissait pas l'octroi d'un contrat en bonne et due forme. De plus, la qualité des traductions était aléatoire. En outre, si de nombreux grands textes de type traductologique avaient déjà été publiés, ils restaient l'apanage de certains cercles universitaires restreints. Sur ce fond de quasi absence doctrinaire, Françoise Wuilmart aborde le problème de la reconnaissance de cette discipline par le bas, c'est-à-dire par la pratique, par la méthode *trial and error*. À l'Institut Cooremans déjà, elle introduit la traduction littéraire dans ses cours tout en s'occupant de lancer le CETL. Désormais, elle se fera la militante des droits du traducteur littéraire dont le nom est à peine mentionné jusqu'alors – aujourd'hui encore la bataille pour cette forme de reconnaissance continue – ainsi que celle de la qualité de la traduction littéraire.

Quelle approche globale préconise-t-elle ? Celle d'un Jean-Michel Desprats, traducteur de Shakespeare, qui rejoint sa propre expérience du texte, à savoir une approche très sensible au signifiant, à la forme, à la connotation, à la polysémie, aux côtés de la sonorité, de la musique et non seulement au contenu brut. Elle se sent également proche de traducteurs chevronnés tels qu'Albert Bensoussan, Sybille Müller ou encore Bernard Hoepffner, Pierre Deshusses, et Philippe Jaccottet dont elle admire les « solutions » aux problèmes que pose la traduction du texte littéraire, même quand celui-ci est critiqué aux Assises de la Traduction littéraire en Arles.

En fait, Françoise Wuilmart revendique que pour être bon traducteur littéraire, il faut être aussi bon écrivain. Le traducteur n'est pas un traître, il est fondamentalement mû par un souci de fidélité à la source, mais la traduction elle-même peut être une forme de trahison. Les langues n'appliquent pas le même découpage de la réalité, leurs outils sont de nature souvent différente, ce qui laisse au traducteur la tâche de compenser les pertes encourues par le passage d'une rive à l'autre, d'un monde à l'autre. Une des instances les plus frappantes est sans doute le transfert des effets sonores. L'aspect phonologique du signifiant n'accepte un équivalent qu'à la condition qu'il offre le même effet dans le monde cible. On peut aisément se représenter la difficulté – voire l'impossibilité – de transposer en anglais le « r » apical espagnol, seule une « trouvaille » peut résoudre le problème efficacement, fruit de la créativité du traducteur plus que d'un quelconque enseignement. Le

traducteur littéraire doit donc posséder les qualités de l'écrivain, du technicien de l'écriture, posséder ce don nourri d'inspiration, ce talent qui ne passe pas par la pure « raison ». Même s'il n'est pas l'auteur de l'original, il reste auteur de son texte et possède d'ailleurs les droits tant moraux que financiers de ce qui est sa propriété intellectuelle.

Revenons au parcours de Françoise Wuilmart après Bloch et Améry. Elle traduit du néerlandais *Pourquoi la vie passe plus vite à mesure qu'on vieillit ?,* essai d'historiographie sur la mémoire dû au psychologue hollandais Douwe Draaisma, ainsi que deux pièces qui seront jouées à Caen avec la participation de l'auteur et de la traductrice qui œuvrent ensemble à la mise en scène et surtout à la mise « en bouche » des mots. De l'anglais, elle traduit un polar : *Substitutions*, de Tania Carver, au rythme de quinze pages par jour alors que Bloch s'était traduit au rythme d'une page par jour. Vient enfin *Une femme à Berlin* que la traductrice accepte sans hésiter sur la proposition de Pierre Nora chez Gallimard. Journal magnifique d'une jeune Berlinoise qui a voulu rester anonyme, écrit pour survivre aux humiliations subies aux mains des Russes victorieux de la Deuxième Guerre mondiale et qui envahissent Berlin. Françoise Wuilmart dit s'être sentie en symbiose avec cette fille qui subit la violence des soldats dont les femmes sont le butin, en empathie avec cette écriture qui reste digne, lucide et même empreinte d'humour malgré les atrocités décrites. Empathie nouvelle, avec une femme cette fois, alors qu'auparavant la traductrice a prêté sa voix à des « morceaux » de littérature masculine. Ce texte, Françoise Wuilmart dit qu'il a coulé de sa plume alors qu'elle se donnait la liberté de reformuler autant qu'il était nécessaire à la transmission des mêmes sentiments très noirs, des mêmes effets de choc, bref d'un ton narratif comparable. Enfin, récemment, Françoise Wuilmart s'est vu confier la retraduction d'une dizaine de nouvelles de Stefan Zweig, dont *Le Joueur d'échecs* et *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, qui paraîtront dans la collection Bouquins chez Laffont en 2013.

Mais Françoise Wuilmart se voit également sollicitée par le monde académique pour son expertise dans le domaine de la traduction littéraire, comme personnage-clé d'une forme de recherche tout entière nourrie de pratique. Elle contribue ainsi à d'importantes revues de traductologie parmi lesquelles on compte *Méta*, *Palimpsestes* et *Babel*. Elle signe ces dernières années plusieurs articles tirés de communications présentées aux colloques de traductologie que nous avons organisés à l'Université de Mons. Au fil de ses contributions, elle aborde des thématiques diverses révélatrices de ses préoccupations premières de traductrice de grands textes telles que les suivantes : le « péché » de nivellement du texte source, l'importance du traducteur litté-

raire comme ambassadeur culturel, le vieillissement des traductions à l'appui des trois retraductions d'*Effi Briest*, l'éros traductif et les éléments de jouissance ou de libido dans le travail de traduction, corrélativement à la notion de genre en traduction, le rôle clé de l'analyse textuelle, le jeu de la voix du texte, enfin certains aspects didactiques relatifs aux réactions psychologiques des étudiants devant divers types de textes potentiellement perturbants.

Françoise Wuilmart voudrait voir se développer non seulement des recherches sur ces aspects mais aussi plus particulièrement sur l'interaction du sens et de la forme, ce qui fut d'ailleurs l'objet du livre tiré du colloque de Mons *La Forme comme paradigme du traduire* (2008). L'approche traductologique prédominante en est, selon elle, encore trop à la notion de sens pur dérivée de la théorie du sens de l'école de Danica Séleskovitch alors que le grand texte littéraire véhicule ce sens revêtu d'une forme dont il est indissociable, ce qui nous renvoie, une fois de plus, aux métaphores de l'unité indissociable du fruit et de sa peau, de l'habit royal qui revêt le prince chères à Walter Benjamin.

L'aura de Françoise Wuilmart est également née de son parcours inlassable de militante pour la qualité de la traduction littéraire, parcours qu'elle entreprend en 1989 avec la création du Centre européen de Traduction littéraire ou CETL. D'emblée, l'entreprise connaît un vif succès grâce au relais qu'assurent les médias intéressés par cette expérience dont l'ambition est non de prescrire un mode de faire, mais de transmettre un savoir-faire, un *know how* qui permettrait aux talents de se révéler. La formule imaginée par Françoise Wuilmart se constitue d'ateliers pratiques de traduction et d'un ensemble de séminaires touchant à tous les aspects concrets de l'édition que viennent compléter des ateliers d'écriture pour traducteurs, des formations sur l'appareil critique qui peut accompagner le texte et sur les autres exigences soulevées par la rédaction finale du livre. Le corps des enseignants ne comprend que de grands traducteurs doués d'un talent complémentaire pour la pédagogie. La reconnaissance immédiate dont jouit le CETL s'impose également en France sans tarder.

Françoise Wuilmart conçoit également le projet d'accueillir en terre belge les traducteurs issus des pays d'Europe mais aussi d'ailleurs qui œuvrent à la diffusion des auteurs belges dans leur langue, dans leur pays. C'est ainsi que naît le Collège européen des Traducteurs littéraires de Seneffe, il y a seize ans, qui permet, chaque année pendant l'été, à des traducteurs pourvus d'un contrat signé par un éditeur, de venir travailler dans cet écrin de jardins et de calme sérénité propice à l'inspiration, propice, en outre, aux rencontres fécondes, aux échanges croisés, nombreux et durables. Le Collège se termine par un colloque où est remis le prix de la traduction ayant le

mieux contribué au rayonnement des lettres belges à l'étranger. La magie des lieux rehausse le prestige de ce prix et donne lieu à des prolongements dans la vie des diverses et nombreuses institutions qui peuvent y être représentées. Au fil des semaines de résidences, Françoise Wuilmart invite des auteurs belges de renom à venir animer quelques soirées par leur témoignage, leurs lectures, leurs opinions sur la littérature et aussi à travailler avec leurs traducteurs. Nul ne repart de Seneffe sans la conviction que le véritable secret de l'alchimie qu'offrent les lieux est Françoise Wuilmart elle-même.

Le destin de la petite fille solitaire se colore de ce succès supplémentaire et définit avec précision le domaine d'excellence de la traductrice qui est restée fidèle à elle-même au fil des défis qu'elle relève, des combats qu'elle se crée. Mue par son enthousiasme inextinguible et par une authenticité qui jamais n'admet de compromis, la traductrice qui, d'une part, s'adonne à une activité par nature solitaire s'épanouit, d'autre part, dans l'effort qu'elle déploie pour la promotion de sa discipline sur la scène belge mais aussi européenne. La jeune femme timide, qui craignait de prendre la parole en public, se révèle être une oratrice convaincue dotée d'un grand pouvoir de persuasion qui augmente à mesure que son combat remporte des succès. Ainsi, dès 2001, elle exporte son concept d'ateliers pratiques dirigés par de grands noms de la traduction littéraire à Sarajevo, ville où elle crée une filiale du CETL de Bruxelles, formule qui sera imitée par le Goethe Institut. C'est sur cette note, preuve du rayonnement irrésistible de l'énergie de Françoise Wuilmart, que nous concluons ce portrait d'une femme et traductrice militante qui aura marqué son temps et sa discipline.

Nous souviendrons-nous de Françoise Wuilmart pour tous les combats qu'elle a menés et mène encore – elle vient de ressusciter l'Association des Traducteurs littéraires de Belgique (ATLB) de ses cendres – ou pour sa profonde humanité et son amour de l'Autre ? La scène belge et européenne, elle, lui reconnaît un rôle capital et lui accorde une place centrale incontestée.

ANNEXE

Françoise Wuilmart
Née le 7 juin 1942, à Frameries (Belgique).
Mère de deux enfants (une fille médecin, un fils psychologue).

Titres, fonctions

Licenciée en Philosophie et Lettres (ULB, section philologie germanique) et détentrice de la Notoriété scientifique et professionnelle (équivalence belge du doctorat) pour ses traductions de Ernst Bloch et la diffusion écrite et orale de la pensée du philosophe allemand dans la francophonie.

Professeur de traduction (allemand / français) à l'Institut supérieur de Traducteurs et Interprètes de la Communauté française de Belgique (I.S.T.I.).

Traductrice littéraire (auprès des Éditions Gallimard, Actes Sud, La Différence, Le Seuil, Flammarion, Labor).

Fondatrice et directrice du Centre européen de Traduction littéraire (C.E.T.L.), cycle postuniversitaire de formation en traduction littéraire (depuis 1989). Website : www.traduction-litteraire.com

Fondatrice et directrice du Collège européen des Traducteurs littéraires de Seneffe (depuis juin 1996). Website : www.RECIT-trad.eu

Fondatrice et coordinatrice du D.E.S.S. en traduction littéraire à l'I.S.T.I. (depuis 2000)

Fondatrice et présidente de l'Association des Traducteurs littéraires de Belgique (A.T.L.B.) (depuis 2011)

Membre du Conseil d'administration de la DLF (Défense de la langue française), section belge

Présidente d'honneur de l'A.R.L.E. (Association pour le Rayonnement des Langues européennes).

Membre du PEN-Club de Belgique

Publications

Une trentaine d'articles et d'essais sur la traduction littéraire et la pédagogie de la traduction, publiés dans les revues : *Babel*, *Équivalences*, *Translittérature*, *META*, *Palimpsestes*, *Rilune*, *Les Cahiers de la Sorbonne*, etc. et dans les actes de colloques.

Une vingtaine d'articles ont été traduits et publiés dans plusieurs langues étrangères (allemand, anglais, bulgare, estonien, hongrois, letton, lituanien, néerlandais, roumain, russe, slovaque, ukrainien…).

Traductions principales :

– Pour les Éditions Gallimard : Ernst Bloch, *Le Principe Espérance* (1973-1991, 3 vol.).
– Pour les Éditions Labor : F.C. Delius, *Les Poires de Ribbeck* (1994).
– Pour les Éditions Actes Sud : les œuvres majeures de Jean Améry : *Charles Bovary. Portrait d'un homme simple* (1991), *Par-delà le crime et le châtiment* (1995), *Lefeu ou la démolition* (février 1996) et *Porter la main sur soi. Traité du suicide* (octobre 1996).
– Pour les Éditions La Différence : Kristien Hemmerechts, *Jeudi 15h30.*
– SAID : *Là où je meurs est mon exil*, recueil de poèmes sur l'exil (allemand au français)

– Pour les éditions Gallimard, collections « Témoins » : Anonyme, *Une femme à Berlin*, paru le 9 novembre 2006. Plus de 60 000 exemplaires en novembre 2010. Six éditions « Folio » en février 2009.
– Pour les éditions Flammarion : Douwe Draaisma, *Pourquoi la vie passe plus vite à mesure qu'on vieillit*, paru le 5 avril 2008 (du néerlandais au français).
– Pour la Maison Antoine Vitez : Peter Verhelst, *Cette fleur est ma révolution*, pièce de théâtre poétique, mai 2007 (du néerlandais au français), et Marijke Schemers, *Le Couple Alpha*, pièce de théâtre, avril 2006 (du néerlandais au français).
– Pour La Galerie, Centre d'Art contemporain : Orla Barry, *Grandéveillée !*, monologue pour le théâtre, mai 2009 (de l'anglais au français).
– Pour Ixelles-Publishing : Tania Carver, *Substitutions*, novembre 2009 (de l'anglais au français).
– Nombreuses traductions culturelles : essais sur la philosophie de l'art, sur la psychologie et la psychanalyse, livret d'opéra, catalogues d'art.
– À paraître au printemps 2013: Nouvelles de Stefan Zweig (dont *Le Joueur d'échecs* et *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme* (Laffont, « Bouquins »).

Prix de traduction

Prix Ernst-Bloch en 1991 (Ernst-Bloch-Gesellschaft, Tübingen) pour les travaux de traduction et de recherches sur le philosophe et pour la diffusion de sa pensée (par des articles, des conférences et des colloques) dans la francophonie

Lauréate du Prix Aristeion (Prix européen de la meilleure traduction littéraire) en 1993, pour la transposition en français de l'œuvre majeure du philosophe allemand Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (*Le Principe Espérance*).

Prix Gérard de Nerval, mai 1996 (Prix de consécration décerné par la SGDL de Paris) à l'occasion de la parution en français du livre de Jean Améry, *Lefeu oder der Abbruch* (*Lefeu ou la démolition*).

MARGUERITE YOURCENAR

Mireille BRÉMOND
Aix-Marseille Université

MARGUERITE YOURCENAR, TRADUCTRICE UNIVERSELLE ?

Marguerite Yourcenar est surtout célèbre comme romancière. Qui ne connaît ses *Mémoires d'Hadrien* ? Elle a pourtant pratiqué tous les genres : poésie, théâtre, essais critiques, traductions, et elle a eu une intense activité d'épistolière. Nous avons eu l'occasion, lors d'un récent colloque[1], d'étudier son activité de traductrice, qui s'est développée tout au long de sa vie.

Nous avions évoqué les motivations qui l'avaient poussée à traduire : la plupart du temps, son activité de traductrice, assez abondante[2], est liée à des coups de cœur, à deux exceptions près : *Les Vagues* de Virginia Woolf et *Ce que savait Maisie* d'Henri James, qui étaient des commandes. De plus, elle a souvent traduit des auteurs qu'elle connaissait personnellement comme Hortense Flexner, James Baldwin ou Amrita Pritam, ou sur les traces de qui elle a voulu aller quand elle n'a pas pu les connaître parce qu'ils étaient déjà morts, comme Cavafy et Mishima. Et pour sa première traduction, celle des *Vagues* de Virginia Woolf, en 1937, elle a fait le voyage jusqu'en Angleterre pour rencontrer l'auteur. Cette intimité avec les textes qu'elle traduit se manifeste par le fait que plusieurs recueils de poèmes l'ont accompagnée pendant des années : la traduction de Cavafy s'est étalée sur 20 ans en deux périodes[3] ; celle des Spirituals, qui a abouti à la publication de *Fleuve profond*,

[1] « Yourcenar, infatigable traductrice » à paraître chez L'Harmattan dans la collection « Des idées et des femmes », communication faite à Lille III dans le cadre de la journée d'études organisée par l'Équipe d'Accueil CECILLE sur le thème « Femmes et traduction », le 20 mai 2011. Je renvoie à cet article pour les différentes caractéristiques de son activité de traduction simplement résumées ici

[2] Pour les traductions de Yourcenar, on se reportera à la bibliographie en fin d'article.

[3] La traduction de Cavafy s'étend de 1936 à 1951, avec une publication en 1958.

sombre rivière, s'est faite sur une vingtaine d'années[1] ; il en va de même des poèmes grecs antiques de *La Couronne et la Lyre*[2].

À ce désir et à ce plaisir de traduire un texte aimé, écrit parfois par une personne appréciée, s'ajoute une intention pédagogique évidente, c'est-à-dire le souhait de faire découvrir un auteur peu connu au public français, ce dont témoigne sa correspondance[3]. Elle écrit par exemple à Hortense Flexner, lorsqu'elle découvre ses poèmes : « je voudrais faire ce que je puis pour que quelques-unes de ces pièces si frappantes soient connues en français »[4]. Dans *Les Yeux ouverts,* Yourcenar exprime sa satisfaction de « servir de relais » (p. 192) à de grands poèmes vers un nouveau groupe de lecteurs, et dans une lettre, elle confie : « vous savez que j'aime servir de fil conducteur à une voix » (*HZ*, 207)[5].

Notre attention s'était ensuite portée sur ce qu'elle nous apprend de son travail : plaisir, hésitations, difficultés. Yourcenar était très consciencieuse et exigeante, ce dont témoignent abondamment sa correspondance et les préfaces qui accompagnent ses traductions, ainsi que les révisions qu'elle a faites de plusieurs de ses traductions au fil des ans, à l'occasion de publications en ouvrages de textes déjà publiés en revues[6]. Par exemple, lors de la parution de *Ce que savait Maisie*, en 1947, elle est contrariée de ne pas avoir pu revoir avant la publication cette traduction faite une dizaine d'années plus tôt : « la traduction de *Maisie* […] ne vit le jour qu'en 1947, sans que j'eusse l'occasion de relire mon "forfait" d'autrefois ni d'en lire les épreuves »[7].

Nous avions consacré la dernière partie de notre étude aux jugements des critiques sur ses traductions. Yourcenar faisait de la traduction littéraire,

[1] Une première traduction paraît en revue en 1952 (*Mercure de France*, n° 1066, 1er juin 1952, pp. 251-261), puis dans *L'VII*, 18, octobre 1964, pp. 9-25, et l'édition chez Gallimard la même année.

[2] Il y a plusieurs périodes, entre 1942 et 1979 (35 ans) : entre 42 et 45, puis entre 65 et 69, enfin entre 77 et 79 (informations données par A. Tourneux, « Présentation critique de Constantin Cavafy, genèse et réception d'une œuvre de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin SIEY*, n° 27, 2006, p. 131 n. 49).

[3] M. Yourcenar, *Une volonté sans fléchissement (HZ II)*, 330 : lettre du 6 mai 1959 à S. Ohlon ; 345 : lettre du 3 juin 1959 à E. Thulin ; 350 : lettre du 12 juin 1959 à J. Schlumberger.

[4] *Persévérer dans l'être*, 449. Lettre du 8 août 1963.

[5] Lettre du 8 décembre 1952 à G. Dumur.

[6] *Pindare (P)* : paru d'abord dans la revue *Le Manuscrit autographe*, n° 32, mars-avril 1931 ; n° 33, mai-juin 1931 ; n° 34, juillet-août 1931 ; n° 36, novembre-décembre 1931, puis chez Grasset en 1932, livre désavoué et non réédité jusqu'en 1991. On pourra consulter : Mireille Brémond, « Pindare et Yourcenar », dans Osamu Hayashi, Naoko Hiramatsu et Rémy Poignault édit., *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique* [= *L'Univers poétique*]. Clermont-Ferrand, SIEY, 2008, pp. 145-159. Nous verrons un peu plus loin ce qui concerne Cavafy.

[7] Dans *PE, (EM)*, « Les charmes de l'innocence, une relecture de Henri James », p. 557.

s'accordant des licences qu'un simple traducteur ne pourrait pas se permettre, car son souci majeur était de créer un beau texte en français, ce qui lui a d'ailleurs valu pas mal de critiques à propos de l'infidélité de ses traductions[1].

Mais nous n'avions pas eu la possibilité d'étudier alors ce qui retiendra notre attention ici parce c'est ce qui fait sa plus grande originalité : le fait qu'elle ait traduit à partir de plusieurs langues, et parfois à partir de langues qu'elle connaissait peu ou pas du tout. Nous observerons ces traductions, puis nous essaierons de voir si cette pratique n'a pas ses racines aussi bien dans son désir d'atteindre à l'universalité que dans sa relation à son père à travers la langue anglaise et une traduction que celui-ci avait faite.

I. TRADUIRE DES LANGUES INCONNUES

Avant d'aller plus loin et d'examiner chacun des quatre textes concernés, il faut se souvenir que la qualité ou la fidélité des traductions de Marguerite Yourcenar n'est pas liée au fait qu'elle connaisse mieux ou moins bien une langue. Elle maîtrisait sans conteste le grec ancien et l'anglais, et ses traductions à partir de ces langues ont souvent été critiquées. Ainsi, C. Dimaras parlant de sa traduction de poèmes du grec ancien, dit : « on trouve des poèmes français adaptés de poèmes grecs, mais en aucun cas traduits[2] ». Il existe aussi de nombreuses critiques de ses traductions à partir de l'anglais, comme celle de L. Desblaches qui, commentant *Les Vagues* de V. Woolf, pense que « la traduction de Marguerite Yourcenar tend à placer un voile uniforme sur l'ensemble de l'ouvrage »[3].

Nous observerons donc à présent les quatre textes traduits à partir de langues peu ou pas connues de Yourcenar : des poèmes de Constantin Cavafy, à partir du grec moderne, quelques poèmes d'Amrita Pritam à partir du punjabi, *Cinq Nô modernes* de Mishima à partir du japonais, et *La Voix des choses*, recueil de fragments de textes issus de diverses langues, dont certaines inconnues de Yourcenar.

a) Constantin Cavafy, *Poèmes*. Paris, Gallimard, 1958.

En 1936, grâce à un ami grec, Constantin Dimaras, Yourcenar a découvert l'œuvre de C. Cavafy, pour laquelle elle a éprouvé, nous dit-elle, un

[1] Je renvoie pour ce point à mon article : « Yourcenar, infatigable traductrice » pour les différentes caractéristiques de son activité de traduction simplement résumées ici.
[2] Savigneau, p. 175.
[3] Lucile Desblaches, « M. Yourcenar : de la traduction à la création », dans *Bulletin SIEY*, 15, 1995, p. 30.

« coup de foudre »[1]. Nous avons la chance de posséder sur cette expérience une correspondance assez abondante entre M. Yourcenar et C. Dimaras[2] ainsi que le témoignage de ce dernier :

> Le travail dura plusieurs mois, et, au début, fut assez laborieux, car elle ne savait pas le grec moderne et nous étions tous deux terriblement obstinés. Très férue de grec ancien, qu'elle possédait parfaitement, elle avait de la langue moderne une connaissance, disons, visuelle […]. Je lui faisais le mot à mot, elle le réécrivait et nous discutions ses propositions. Ce qu'elle voulait créer, à partir de ce pauvre mot à mot que je lui présentais, c'était quelque chose de beau, de profondément poétique. Mais alors, selon moi, elle s'éloignait parfois trop de la fidélité au texte[3].

Si la première phase s'est faite ensemble, en Grèce, à partir de 1936, et s'est achevée par la parution en 1940 et 1944 d'un choix de poèmes dans des revues[4], c'est en 1951 que Yourcenar reprend le projet et exprime son désir de se remettre au travail dans une lettre du 21 août : « Vous intéressez-vous encore à ce projet ? Vos lettres n'en parlent pas, bien que les miennes y aient fait souvent allusion » (*HZ*, 39). Elle revient à la charge quatre mois plus tard : « les précisions que vous me donnez sur la situation de Kavafis me rassurent et me donnent plus envie que jamais de publier notre traduction. Je voudrais la mettre au point avec vous » (*HZ*, 111)[5]. En raison des difficultés faites par l'héritier de Cavafy, ce n'est qu'en 1953 que le travail de révision pourra commencer, uniquement par échange épistolaire cette fois (*HZ,* 221)[6]. Avant l'édition définitive des poèmes complets en 1958 chez

[1] *Portrait d'une voix (PV)*, entretien de 1987 avec F. Sanvitale, p. 365.

[2] Lettres du 8/7/1951, dans *Lettres à ses amis et quelques autres (L)*, p. 87 ; du 21 août 1951, dans *HZ*, p. 36 ; du 29 août 1951, *L*, p. 94 ; du 16 décembre 1951, dans *HZ,* p. 109 ; ainsi que celles du 7 décembre 1952, p. 200 ; du 12 janvier 1953, p. 221 ; du 4 mars 1953, p. 233 ; du 11 janvier 1954, p. 286 ; du 25 janvier 1954, p. 296 ; du 1er février 1954, p. 304 ; du 4 février 1954, p. 307 ; du 8 février 1954, p. 310 ; du 17 juin 1954, p. 356 ; du 20 octobre 1954, p. 379 ; du 16 août 1955, p. 484 ; du 12 août 1955, p. 489. Lettres du 30 août 1957, dans *HZ II*, p.144 ; du 7 novembre 1957, p. 172 ; du 12 février 1958, p. 223 ; du 13 février 1958, p. 225 ; du 6 juillet 1958, p. 260 ; et du 7 octobre 1959, p. 391.

[3] « Entretien avec Constantin Dimaras », propos recueillis par Odile Gandon, pp. 17-18, dans *Le Magazine littéraire*, 153, octobre 1959, pp.16-18. Il dit aussi à J. Savigneau : « j'ai commencé à lui traduire les poèmes au fil de la lecture, puisqu'elle ne lisait pas le grec moderne », dans Savigneau, 1997, p. 175.

[4] « Essai sur Kavafis par M. Yourcenar Poèmes de Kavafis », dans *Mesures*, 6° année, n° 1, 15 janvier 1940, pp. 15-35 ; « Présentation de Kavafis » dans *Fontaine*, n° 36, 1944, pp. 38-53.

[5] Lettre du 16 décembre 1951. Il existe plusieurs transcriptions du nom de Cavafy en français, Yourcenar utilise souvent la forme Kavafis qui correspond le mieux à une transcription, mais l'héritier du poète a exigé que la transcription soit Cavafy, ce qui explique les orthographes différentes suivant les textes cités.

[6] Lettre du 12 janvier 1953.

Gallimard, il y aura encore une publication en revue de quelques poèmes nouveaux (à l'exception d'*Ithaque* qui est une reprise[1]). Et dans la réédition de 1978 de l'édition complète, on peut encore trouver quelques retouches.

Nous possédons trois versions différentes de quatre poèmes[2] de Cavafy et deux versions différentes pour trente autres. Seuls deux poèmes sont restés identiques entre la première publication et l'édition définitive[3] ; tous les autres ont été modifiés abondamment. Yourcenar retravaillait à partir de toutes les versions, ne considérant pas la dernière comme la meilleure et la base unique de sa réécriture : en effet, pour les quatre poèmes en question, à plusieurs reprises les versions 1 et 3 sont identiques et la modification introduite pour la version 2 a été abandonnée. Il arrive aussi plusieurs fois que les trois versions soient différentes. Parfois les changements sont assez importants comme le premier vers de *Théodote* :

1940 : « si tu fais vraiment partie de l'élite humaine »

1944 : « si tu es véritablement un grand homme »

1958/78 : « si tu comptes vraiment parmi les élus » (cette dernière traduction étant plus proche du texte source) ;

ou dans *En attendant les Barbares* (v. 9-10) :

1940 : « pourquoi notre empereur s'est-il levé à l'aube, et pourquoi est-il allé siéger aux portes principales de la ville, assis sur un trône… »

1944 : « Et pourquoi notre Empereur est-il allé siéger dès l'aurore aux portes de la ville, assis sur une chaise curule… »

1958/1978 : « pourquoi notre Empereur, levé dès l'aurore, siège-t-il sous un dais aux portes de la ville… »

Il s'agit parfois de corrections évidentes pour obtenir un texte plus correct ou plus élégant en français, comme dans *Ithaque* par exemple : « acquiers tant et tant de savoir » (1940), devient dès 1944 : « instruis-toi avidement ». Ou encore : « mieux vaut qu'il dure beaucoup d'années » (1940 et 1954), devient « mieux vaut qu'il dure de longues années » en 1958.

Mais parfois les changements sont minimes, voire microscopiques ; ainsi, toujours dans *Ithaque* :

1940 : « et si tu la trouves pauvre »

1954/1958 : « si tu la trouves pauvre »

1978 : « même si tu la trouves pauvre »

[1] *Preuves*, n° 39, 1954.

[2] Il s'agit de *Théodote* (1940, 1944, 1958 et 1978 ; de *En attendant les barbares* ; *31 avant JC* (mêmes dates), et d'*Ithaque* (1940, 1954, 1958 et 1978). À l'exception d'une modification minime pour *Ithaque*, les versions de 1958 et 1978 sont identiques pour ces poèmes.

[3] Il s'agit de *Corps souviens-toi* (1944, 1958 et 1978), et de *Aux environs d'Antioche* (1954, 1958 et 1978).

On peut voir dans *31 avant JC* le même type de travail au dernier vers par exemple[1].

Ces quelques exemples montrent l'exigence et la minutie de Yourcenar. Dans une lettre à C. Dimaras de 1953, elle écrit d'ailleurs : « toutes mes relectures de Kavafis, par principe, se sont faites dans le texte (non que je me vante de le lire sans difficulté) » (*HZ*, 221)[2], ce qui montre un souci de s'approcher de la langue source, même si celle-ci est peu connue. Et entre les deux éditions complètes, de 1958 et de 1978, bien que beaucoup de poèmes soient identiques, un certain nombre ont subi des modifications, ce qui montre que Yourcenar en a fait une relecture minutieuse. Il est d'ailleurs à remarquer que les traductions de 1954 sont celles qui ont subi le moins de changements. Yourcenar ayant toujours dit que Cavafy était incroyablement difficile à traduire, et comme elle a fait l'effort de toujours se reporter au texte grec, on peut penser que ses dernières traductions ont été d'emblée plus satisfaisantes pour elle que les premières, car cette langue et cet auteur inconnus lui étaient devenus plus familiers au fil du temps et des relectures. Sans porter de jugement sur la qualité de la traduction de Yourcenar, nous insistons sur un point : si ses traductions sont loin des textes sources, ce n'est pas faute d'y travailler, c'est le résultat d'un choix.

Nous découvrons aussi dans ces lettres (et il est regrettable que celles de C. Dimaras ne soient pas publiées), des discussions sur des points de détail comme la traduction de *théos* par « dieux », « Dieu », « un dieu », « le dieu » ou « Dionysos ». Comme on peut s'y attendre, Yourcenar va conserver sa traduction (« les dieux »), argumentant son choix tout au long d'une page, contre l'avis de Dimaras qui souhaite conserver le singulier du grec (le dieu), et elle s'en explique ainsi : « vous pensez bien que ce changement a été délibéré, fait d'ailleurs après de longues méditations, comme toujours, en pareil cas, quand aucune traduction ne s'avère tout à fait satisfaisante. […] *Dieu* est impossible […] *Le Dieu* est grammaticalement impossible […]. *Un Dieu* pourrait aller à la rigueur mais le lecteur reste sur l'impression d'une énigme : quel dieu ? » (*HZ*, 379-381)[3]. En 1958, année de la première parution en volume des poèmes complets, elle rend compte de manière assez détaillée des derniers changements qu'elle a effectués (*HZ II*, 223)[4]. Un seul

[1] 1940 : « qu'en Grèce, Marc-Antoine est vainqueur » / 1944 : « En Grèce, Antoine est vainqueur » / 1958 (et 1978) : « qu'en Grèce, Antoine est vainqueur », ce qui est le plus près du texte original.

[2] Lettre du 12 janvier 1953.

[3] Lettre du 20 août 1954. Il s'agit du poème « Les dieux désertent Antoine » (en grec : Απολείπειν ο θεός Αντώνιον).

[4] Lettre du 12 février 1958.

exemple suffira : « ma traduction du dernier vers des *Thermopyles* <s'éloigne un peu de la littéralité et vous le regretterez peut-être> ne me satisfait pas non plus complètement mais en dépit de bien des réflexions je n'ai jamais réussi à trouver une formule qui me contentât[1] » (p. 225).

Cette expérience de traduction à partir d'une langue inconnue fut donc la première que tenta Yourcenar. Sa méthode est la suivante : passer par le truchement d'une traduction littérale faite par un natif francophone et écrire un beau texte en français. Elle réutilisera cette stratégie bien plus tard, lorsqu'elle traduira, dans les années 1980, les poèmes de la poétesse hindoue Amrita Pritam et les *Nô* de Mishima, mais pour ces deux derniers cas, la langue lui sera totalement inconnue.

b) Amrita Pritam, « Poèmes », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 365, juin 1983, pp. 166-178.

Dans les années 1980, Yourcenar se lance à nouveau dans des traductions issues cette fois de langues complètement inconnues, car pour le grec moderne elle bénéficiait au moins des bases du grec ancien.

C'est M. Rajesh Sharma, directeur du bureau du livre à l'Ambassade de France à New Dehli, qui, l'accueillant et la guidant dans ses visites, lui parle de Pritam et la lui présente. Yourcenar la rencontre pour la première fois en janvier-février 1983 en Inde ; celle-ci lui offre un recueil de ses poèmes traduit en anglais et Yourcenar décide aussitôt d'en traduire quelques-uns (Halley, 2005, pp. 534-535). Encore une fois, c'est un coup de cœur qui la pousse à traduire ces quelques poèmes. Selon M. Sharma, les deux femmes se sont vues à plusieurs reprises, s'appréciaient ; et Yourcenar avait été séduite par la personnalité d'Amrita Pritam qui était une rebelle et avait lutté pour vivre librement. Mais Yourcenar a apprécié en outre une qualité qui ne la laisse jamais indifférente et dont elle fait mention dans sa préface à sa traduction des poèmes de Pritam : « même dans l'expression de ses expériences et de ses émotions intimes, le personnel y semble transcendé », et elle a une « compréhension quasi-passionnée de destinées humaines au-delà des frontières » (p. 166). Cette capacité de transcender le personnel et de faire fi des frontières est trop proche d'un souci qui la suivra toute sa vie, celui d'accéder à l'universel, pour la laisser indifférente. Elle avait cette fois-ci une ignorance absolue de la langue de départ, et n'a d'ailleurs sélectionné que dix poèmes, sans nous dire les raisons de son choix (10, dont 2 traduits directement de l'anglais et 8 avec l'aide de M. Sharma). Achmy Hal-

[1] Les éditeurs de la correspondance de Marguerite Yourcenar signalent les passages douteux par ce type de crochets : < >.

ley précise que Yourcenar « ne veut pas traduire les poèmes de l'anglais, mais désire partir de la langue source » (Halley, 2005, p. 535). C'est ce qui la poussera à demander à Rajesh Sharma de l'aider pour la traduction à partir du punjabi, ce qu'ils feront sur place pendant son séjour. M. Sharma a eu l'amabilité de répondre à mes questions et m'a expliqué qu'il traduisait en français, à sa façon, à voix haute, sans aucun support écrit, puis, qu'il lui expliquait le sens de la phrase avant qu'elle cherche la meilleure formulation en français. Elle reprenait ses mots, dit-il, « avec une magistrale maîtrise et une compréhension instinctive de ce qu'Amrita Pritam a voulu dire »[1]. Le travail s'est fait au cours de plusieurs rencontres, pendant une quinzaine de jours environ.

Yourcenar a donc découvert la poésie de Pritam en anglais et a ensuite travaillé avec un natif francophone, selon un schéma comparable à celui de la découverte de Cavafy : elle découvre un poète, est touchée par son œuvre et décide sur le champ, sur place, de traduire quelques poèmes : avec l'ami qui lui a présenté Pritam et lui a permis de connaître ses poèmes, elle se met tout de suite au travail de traduction. Elle avait procédé de la même façon pour Cavafy, on l'a vu, et dans sa correspondance, elle évoque les moments passés avec Dimaras à Athènes pour cette traduction. M. Sharma m'a bien dit qu'ils avaient traduit les poèmes pendant le séjour de Yourcenar en Inde. D'ailleurs, la publication des poèmes de Pritam date de la même année que leur découverte. Sans connaître le punjabi, il est difficile de commenter le résultat.

On constate la même précipitation pour la traduction des poèmes d'Hortense Flexner (dont elle traduit seulement une sélection) dans un délai également assez court : c'est dans une lettre du 8 août 1963 qu'elle écrit à son amie son désir de traduire quelques-uns de ses poèmes, et la première publication a lieu en février 1964[2]. Nous voyons Yourcenar aux prises dans ces cas-là avec un sentiment d'urgence très intéressant et surprenant, comme si une vague de passion la soulevait et lui enjoignait de ne pas retarder le moment de la traduction et de la publication. Les textes qu'elle traduit se divisent en deux groupes : ceux qu'elle traduit vite et publie aussitôt (Flexner, Pritam, Mishima) et ceux qui la suivent pendant de longues années : *La Couronne et la Lyre*, *Fleuve profond, sombre rivière* et *Blues et gospels*. Ces derniers recueils sont beaucoup plus importants, ce qui peut expliquer le temps qu'elle a passé en leur compagnie. Pour Cavafy, le cas est un peu dif-

[1] Je remercie vivement M. Sharma qui a eu l'amabilité de m'autoriser à reproduire ici ses propos.

[2] « Hortense Flexner, suivi de Poèmes choisis », dans *La Nouvelle Revue française*, 134, février 1964.

férent puisque c'est l'ayant-droit qui en a empêché l'édition complète pendant de très nombreuses années.

c) Yukio Mishima, *Cinq nô modernes*. Paris, Gallimard, 1985.

Elle a procédé, pour traduire Mishima, de la même façon que pour A. Pritam et Cavafy, c'est-à-dire qu'elle s'est fait aider d'un cotraducteur, M. Jun Shiragi, et a traduit sur place avec lui pendant son séjour au Japon ; mais pour une fois, ce n'est pas elle qui a pris la décision. En effet, selon T. Iwasaki, elle a rencontré J. Shiragi chez Mme Mishima, et celui-ci « a brusquement proposé à Yourcenar de traduire en français *Cinq nô modernes*. Et à ma grande surprise, Yourcenar l'a accepté immédiatement, sans aucune hésitation »[1]. Et il conclut en disant : « apparemment la collaboration avec Shiragi a bien marché, car la traduction est sortie chez Gallimard en 1984 ! »[2] Elle avait appris un peu de japonais nous disent ses biographes[3], mais ils ne nous disent pas dans quelle mesure ce qu'elle avait appris lui permettait d'accéder au texte japonais. Cependant nous savons par T. Iwasaki, dans une conférence sur Yourcenar, qu'elle avait appris quelque 200 idéogrammes japonais et que « son petit apprentissage n'a servi pratiquement à rien, car il faut connaître au moins 3000 caractères pour lire un journal »[4].

Y. Kudawara, dans un article sur la traduction de Mishima par Yourcenar, explique qu'elle s'est appuyée sur la traduction anglaise de Keene de 1957 ; cela est flagrant « car tantôt elle fait les mêmes erreurs que Keene, tantôt elle profite des phrases explicatives qui n'existent pas dans le texte original mais sont ajoutées par Keene »[5]. Il existe aussi une traduction française par Bonmarchand datant de 1970 (qui est dans sa bibliothèque), mais, selon Y. Kudawara, Yourcenar doit beaucoup plus à la traduction anglaise de Keene qu'à celle de Bonmarchand. Cette remarque rejoint celle de T. Iwasaki : « elle a consulté tous les livres disponibles en anglais et en français, de et sur Mishima »[6].

[1] Tsutomu Iwasaki, « Marguerite Yourcenar au/et le Japon, dans *L'Univers poétique*, p. 18.
[2] *Idem*, pp. 18-19.
[3] Savigneau, 1997, p. 541 : elle remarque que l'intérêt qu'elle porte à Mishima va la conduire à entreprendre l'étude du japonais ; voir aussi Halley, *op. cit*., p. 96.
[4] Tsutomu Iwasaki, art. cité, p. 20.
[5] Yasuko Kudawara, « Yourcenar et la poéticité du *nô* : remarques sur la traduction de *Cinq nô modernes* de Mishima, dans *L'Univers poétique*, pp. 225-228.Malheureusement, Y. Kudawara ne donne pas d'exemple d'erreurs commises par Keene dans sa traduction.
[6] Iwasaki, 2008, p. 15. Voir aussi son article « Séjour au Japon de Marguerite Yourcenar », dans *Les Voyages de Marguerite Yourcenar*, *Bulletin du CIDMY*, n°8, 1996, p. 226, n. 3.

Yourcenar n'a pas traduit seulement les *Nô* de Mishima à partir du japonais, et il semble que pour les quelques autres textes courts qu'elle a traduits, elle ait travaillé seule à partir de traductions françaises ou anglaises. Ainsi, dans son essai « Bashô sur la route », elle traduit deux haïkus de Bashô[1], et sa traduction, remarque O. Hayashi, ressemble fort à celle de P.L. Couchoud[2]. Au tout début de l'article, elle traduit également les premières phrases d'un ouvrage de Bashô, à partir de l'anglais[3]. Plus tard, dans *La Voix des choses*, elle traduira trois ou quatre textes japonais dont un haïku, à partir de traductions anglaises.

d) *La Voix des choses*. Paris, Gallimard, 1987

Dans ce dernier livre de « traductions », peut-être parce qu'il n'a pas été composé a priori pour la publication, Yourcenar a traduit toutes sortes de langues en français, directement à partir de l'anglais, sans prendre la précaution comme pour les trois premiers ouvrages, de se faire aider par un natif francophone. Ce livre posthume est en effet très particulier. Ce sont des phrases ou de courts extraits de textes tirés de langues très diverses et traduits en français par Yourcenar, textes importants pour elle et qui l'ont accompagnée toute sa vie (Savigneau, 1990, p. 653) : ce livre « m'a servi de livre de chevet et de livre de voyage pendant tant d'années et parfois de provision de courage » (préface, p. 7). Là aussi elle traduit à partir de plusieurs langues différentes, certaines connues comme l'anglais ou l'italien, (mais qu'en est-il de l'allemand ?…), d'autres inconnues d'elle (chinois, japonais, arabe…), en passant par la traduction anglaise. Dans un entretien de 1986-87, voici ce qu'elle en dit : « il n'y a pas un mot de moi. Il y a quelques traductions ; que j'ai faites de l'anglais parce que je ne sais pas le chinois ; de l'italien, une traduction du grec, des choses très variées » *(PV*, p. 407).

Sa traduction d'un extrait de Dante a été commentée dans plusieurs articles, et critiquée car selon leurs auteurs il s'agissait d'une trop libre interprétation ; de plus, sa maîtrise de l'italien a été mise en doute[4]. Je n'ai pas pu

[1] *Le Tour de la prison,* pp. 599-604.
[2] Osamu Hayashi, « Marguerite Yourcenar et la poésie du haïku », dans *L'Univers poétique,* pp. 220-221.
[3] Idem, « Marguerite Yourcenar sur la "sente étroite du bout-du-monde" de Bashô Matsuo », dans Ana de Madeiros et Bérengère Deprez édit., *Marguerite Yourcenar, écritures de l'exil*, p. 224.
[4] Maria Cavazzutti, « Le Mythe d'Ulysse, une métaphore de l'univers poétique de Yourcenar », dans *L'univers poétique*, pp. 128 et 131 ; Valentina Mazza, « Analyse de la traduction du chant XXVI de l'*Enfer* de Dante : la condition de l'*errance* dans l'œuvre et la vie de Yourcenar », dans *L'Univers poétique,* pp. 185 ; Camillo Faverzani, « Ulysse a-t-il franchi les co-

vérifier si ses traductions à partir de l'allemand ont été faites directement de l'allemand ou par l'anglais interposé. Comme elle écrit à plusieurs reprises qu'elle ne connaît pas suffisamment l'allemand pour vérifier les traductions qui sont faites de ses œuvres dans cette langue[1], on peut supposer qu'elle a traduit à partir de l'anglais. Dans *Les Yeux ouverts,* elle explique qu'elle aurait voulu écrire mais finalement ne l'a pas fait, sur Élisabeth de Hongrie « parce que je ne lis pas assez bien l'allemand. Il aurait fallu trop d'intermédiaires entre les vieilles chroniques et moi » (*YO*, p. 34). Ce scrupule est louable, mais il étonne de sa part lorsqu'on voit la facilité qu'elle a eu à traduire des langues inconnues, en passant par l'anglais, et la question doit être posée : quelle est la différence pour elle entre des documents en allemand qu'elle aurait dû se faire traduire et des textes écrits dans des langues totalement inconnues ? La différence est peut-être dans la nature des documents : les archives ne sont en général pas traduites, tandis qu'elle s'est appuyée la plupart du temps, pour les langues qu'elle ne connaissait pas, sur des traductions en anglais ; comme si l'anglais n'était pas considéré par elle comme un intermédiaire entre le français et la langue source inconnue.

Ce rapport à l'anglais peut paraître surprenant, mais le plus stupéfiant, c'est ce que m'a appris M. Yvon Bernier, qui a fait la vérification d'une partie des textes de *La Voix des choses (VC)* : « Pour l'essentiel, il s'est agi de retrouver l'original de textes français que Marguerite Yourcenar avait lus en anglais et traduits pour son propre usage, auxquels elle tenait, et qu'elle ne pouvait pas décemment citer dans une traduction, fût-elle d'elle-même » (lettre du 15 mars 2011[2]) : le comble du traducteur : traduire en français à partir de l'anglais des textes dont la langue originale est le français. Décidément, rien ne fait peur à M. Yourcenar. Cette « anecdote » semble confirmer le fait que l'anglais n'est pas considéré par Yourcenar comme une langue étrangère ; et nous conduit à nous poser quelques questions.

II. INTERROGATIONS

On s'interroge en effet sur ce qui a amené Yourcenar à pratiquer ce genre de traduction. Nous essaierons de voir l'importance de la notion d'universalité dans ses choix, ainsi que le rôle qu'a pu jouer sa relation avec son

lonnes d'Hercule ? », dans Camillo Faverzani édit., *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*. Clermont-Ferrand, Presses de l'Université B. Pascal, 1995, p. 116.

[1] Yourcenar, *HZ II*, pp. 276-277 : lettre du 19 octobre 1958 à F. Jaffé ; 327 : lettre du 25 avril 1959 à O. Launay ; 340 : lettre du 16 mai 1959 à J. Bernecker. Voir aussi, p. 87 : lettre du 22 février 1957 à É. Coche de La Ferté.

[2] Je remercie M. Bernier qui m'a très aimablement autorisée à reproduire cet extrait de sa lettre.

père dans sa pratique de la langue anglaise et dans son expérience de traduction.

1. *L'universalité*

« Universel » est un des mots-clés de l'œuvre, de la pensée et de l'imaginaire de Yourcenar. Tout au long de son œuvre, cette recherche est visible, que ce soit dans les goûts et les idées de ses personnages (Hadrien, Zénon, Nathanaël notamment pour ne citer que les plus célèbres[1]) ou dans ce qu'elle dit par exemple du mythe grec, sorte de langage universel : « Au même rang que l'algèbre, la notation musicale, le système métrique et le latin d'église, [la mythologie] représente un effort de l'humanité blanche vers un langage universel »[2]. Un colloque a même été consacré à ce thème[3]. Nous ne multiplierons pas les exemples, mais il semble que son activité de traductrice qui cherche à découvrir et à traduire des œuvres d'aires lointaines, soit un aspect de cette quête de l'universalité, comme le souligne C. Faverzani, remarquant qu'elle s'est voulue « entièrement humaniste, à savoir écrivain touchant à toutes les cultures et civilisations, donc aussi à toutes les langues » (Faverzani, p. 123). Bérengère Deprez note également qu'elle avait une approche multilingue de la culture (Deprez, 2009, p.75)[4].

Mais il y a sans doute des motivations plus personnelles et plus secrètes qui ne sont pas étrangères à sa relation à son père.

2. *Marcher sur les traces du père*

Bérengère Deprez a pu dire dans une de ses études sur Yourcenar, qu'elle est une fille suivant les traces de son père (Deprez, 2009, p. 82)[5]. Nous allons voir qu'en effet, aussi bien en ce qui concerne l'anglais que la traduction, elle a marché sur ses traces… et l'a dépassé.

[1] Ils sont respectivement les personnages principaux de *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au noir* et *Un homme obscur*.

[2] « Mythologie », dans *Lettres françaises,* n° 11, janvier 1944, p. 41. Cette citation n'en est qu'une parmi de nombreuses autres.

[3] Actes parus sous le titre *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.*

[4] « Marguerite Yourcenar had a multilingual approach to culture ».

[5] « a girl following in her father's footsteps ». M. Yourcenar raconte les débuts de cet apprentissage qui a eu lieu à Londres pendant la Première Guerre mondiale dans *Quoi ? L'éternité*, p. 1379 et dans *YO*, p. 29.

a) La question de l'anglais

Le père de M. Yourcenar, qui avait vécu assez longtemps en Angleterre, est parti s'y réfugier au début de la Première Guerre mondiale, alors qu'elle avait onze ans ; et c'est lui qui lui a enseigné l'anglais, langue qu'il parlait apparemment très bien. Il avait avec ce pays des rapports étroits et forts dont elle parle longuement dans *Archives du Nord* (chapitre « Ananké »). M. Yourcenar, quant à elle, s'est installée aux États-Unis en 1939, a pris la nationalité américaine en 1947 et finira sa vie aux États-Unis. Pourtant, dans un entretien de 1976, elle dit : « les États-Unis ne m'ont pas marquée sur le plan littéraire. J'ai écrit en tout et pour tout une traduction de negro-spirituals et un petit essai sur une poétesse américaine, Hortense Flexner » (*PV*, p. 177).

Il est vrai qu'en 1977, elle n'avait pas encore tout traduit, mais rappelons qu'en 1937, même si ce projet n'a pas eu de suite, elle avait commencé à traduire (ou avait eu l'intention de le faire) *Death comes for the Archbishop* de W. Cather, écrivaine américaine[1] ; qu'en 1940, elle avait traduit selon les dires de l'auteur lui-même, F. Prokosch (américain lui aussi), *Les Sept Fugitifs*, même si seulement un extrait du dernier chapitre en a été publié[2]. Enfin, même si la traduction était une commande et si l'auteur de *Ce que savait Maisie* vivait essentiellement en Angleterre, il n'empêche qu'il était américain et que Yourcenar a traduit son roman en 1938 (parution en 1947). Nous sommes là devant l'habituelle attitude de déni familière à Yourcenar : ce qui ne compte plus pour elle, ce qui la dérange, n'a pas existé…

On doit donc rectifier et constater que très tôt, dès son premier voyage aux États-Unis en fait (en 1937), elle a été attirée par des auteurs américains et a commencé à les traduire. Il faudra d'ailleurs ajouter plus tard les traductions de *Le Coin des* « *Amen* » de James Baldwin (1983) et de *Blues et gospels* (1984) ; ainsi que celle d'un conte écrit par des enfants américains d'origine indienne : *Le Cheval blanc à tête noire* (1985). Si l'on se souvient que les negro-spirituals ont été édités en 1966 et les poèmes de Flexner en 1964, force est de constater qu'elle n'a jamais cessé de traduire de la littérature américaine ni de s'y intéresser.

L'anglais est une langue qu'elle lit couramment et qu'elle utilise pour lire de la littérature dont elle ignore la langue : elle a lu la littérature japonaise en anglais, (la plupart des œuvres de Mishima qui se trouvent dans sa bibliothèque sont en anglais) ; elle s'est appuyée sur la traduction anglaise de

[1] Pour ce projet dont nous n'avons que peu de traces, voir M. Goslar, *Yourcenar. « Qu'il eût été fade d'être heureux ».* Bruxelles, Racine, 1998, p. 371 et Deprez, 2009, pp. 82-83, n. 16.
[2] L'extrait est paru dans la revue *Fontaine,* 4, 1943, pp. 231-256.

Keene pour traduire des *Nô* ; elle a eu accès à Amrita Pritam par l'anglais, et possède dans sa bibliothèque quelques ouvrages de cette dernière, traduits en anglais, dont son autobiographie. Nous savons également, par sa correspondance avec Dimaras, qu'elle avait lu (et jugé) les traductions anglaises de Cavafy : elle lui parle de « la (mauvaise) traduction anglaise de Mavrocordato », et de « la traduction anglaise partielle (bonne) publiée par Sherrard » (*HZ*, p. 233)[1]. L'anglais semble donc être la langue qu'elle lit le plus, en tout cas à partir de son installation aux États-Unis[2], même pour lire des ouvrages français traduits, comme nous venons de le voir à propos de *La Voix des choses (VC)*.

De plus, même lorsqu'il s'agit de langues qu'elle connaît, comme le grec ancien, elle utilise souvent les traductions anglaises ; c'est le cas pour Sapho, dans *La Couronne et la Lyre* : en effet, P. Brunet fait remarquer que pour sa traduction, elle recourt à l'édition anglaise d'Edmunds qui reconstitue plus qu'il n'édite[3], et que cela l'a entraînée bien loin de Sapho[4]. Dans sa bibliothèque (qui est constituée pour presque la moitié par des livres en anglais), se trouvent beaucoup d'ouvrages grecs et latins dans l'édition anglaise (Loeb), et pas seulement des textes qui n'étaient pas traduits en français.

Finalement, au même titre que les cotraducteurs qui travailleront avec elle (Constantin Dimaras pour le grec moderne, Jun Shiragi pour le japonais et Rajesh Sharma pour le punjabi), l'anglais semble être une courroie de transmission, à peine un filtre, entre elle et les cultures lointaines dont elle ignore la langue. Dans sa correspondance d'ailleurs, on peut rencontrer ça et là des anglicismes, et déjà en 1947 dans une lettre à Jean Ballard : « je me demande s'il ne serait pas plus *effectif* de publier… »[5]

[1] Lettre à Dimaras du 4 mars 1953 : la traduction de Mavrocordato date de 1947 ou 1948, celle de Sherrard de 1953.

[2] Comme elle le dit dans *YO,* p. 109 : « je lisais beaucoup en anglais ». Deprez, 2009, pp. 71-86, a consacré tout un chapitre à la relation de Yourcenar avec la langue anglaise. On trouvera, aux pp. 73, 74 et 84, des témoignages sur sa maîtrise de l'anglais.

[3] Avant de traduire un texte antique (grec ou latin), il faut en établir le texte, c'est-à-dire reconstituer, d'après le contexte, les lacunes, les parties manquantes. Les poèmes de Sappho sont particulièrement lacunaires : Edmonds a parfois imaginé trop librement ce qu'il pouvait y avoir dans ces vides, sa traduction ne peut donc pas être très fidèle au texte source.

[4] P. Brunet, « Marguerite Yourcenar traductrice de Sappho », dans *Marguerite Yourcenar, écriture, réécriture, traduction.* Tours, SIEY, 2000, p. 289.

[5] Dans *L*, p. 80. Voir aussi : lettres à Dimaras dans *L*, p. 88 : « *laissez-moi* savoir si vous pouvez vous procurer … », *HZ*, 1955, p. 484 : « possiblement », et *HZ*, 1954, p. 287 : « au stage (*sic*) où nous en sommes ».

b) Comenius, « Le Labyrinthe du monde et le Paradis du cœur », 1623

Ce lien au père par l'utilisation de l'anglais comme langue courante (on pourrait dire comme langue « paternelle »), est renforcé par la pratique de la traduction. En effet, son père, Michel de Crayencour, avait « traduit vers 1904 ou 1905, non du tchèque, langue qu'il ignorait, mais d'après une traduction anglaise » (*YO*, p. 208)[1], une œuvre de Comenius, un savant tchèque du XVIIe siècle (et de son véritable nom Komensky), intitulée : *Le Labyrinthe du monde et le Paradis du cœur*. Cette traduction, sous la dénomination prudente et modeste d'« adaptation », a été éditée en 1906 à Lille. Or, Josyane Savigneau nous apprend que la page « du même auteur » des *Dieux ne sont pas morts* (son deuxième recueil de poèmes publié) indique : « en préparation : *Le Labyrinthe du monde*, de Comenius, 1623, traduction »[2], mais que le projet n'a pas eu de suite. Nous sommes en 1922, c'est-à-dire bien avant les premières traductions de Yourcenar (*Pindare,* 1931) et avant la première traduction à partir d'une langue inconnue : les poèmes de Cavafy en 1936. Il s'agit de l'œuvre traduite par son père. Est-ce à dire que dès cette époque-là, Yourcenar aurait envisagé de traduire à partir d'une langue inconnue, en l'occurrence le tchèque ? À partir du tchèque certainement pas, mais très probablement à partir de l'anglais. L'intention de reprise de la traduction de Comenius renvoie à la relation un peu particulière que Yourcenar et son père entretenaient, une relation d'« intimité désinvolte » (*SP*, p. 932) comme elle le dit, mais surtout peut-être de fusion. En effet, « en 1927 ou 1928, donc un an ou deux avant sa mort, mon père sortit d'un tiroir une douzaine de feuillets manuscrits […]. Il s'agissait du premier chapitre d'un roman commencé vers 1904, et qu'il n'avait pas mené plus avant. […] Il me proposa de faire paraître ce récit sous mon nom. […] Je refusai, pour la simple raison que je n'étais pas l'auteur de ces pages. Il insista : "Tu les feras tiennes en les arrangeant à ton gré" » (*SP*, pp. 931-932). Finalement, père et fille retravaillent ensemble et terminent le texte qui paraîtra sous la forme d'une nouvelle et sous le titre de *Premier soir*[3], avec comme seul nom d'auteur Marguerite Yourcenar. J. Savigneau mentionne également un jeu entre eux lors de la publication du *Jardin des Chimères* (première œuvre publiée sous le nom de Yourcenar en 1921) ; Michel a eu un échange

[1] La première page de la traduction de Comenius par M. de Crayencour porte les indications suivantes : Littérature bohémienne « LE LABYRINTHE DU MONDE ET LE PARADIS DU CŒUR », KOMENSKY, 1592-1670, Adaptation française par Michel de Crayencour. Lille, Imprimerie L Danel, 1906.

[2] Sansot, 1922, voir Savigneau, 1997, p. 92.

[3] *SP*, pp. 931-933. *Premier soir* paraît en décembre 1929 dans *Revue de France*, 9e année, vol 6, n° 23.

épistolaire avec l'éditeur comme s'il était l'auteur du texte : « point ultime du jeu entre le père et la fille ». Dans sa préface à *Conte bleu,* Savigneau dit que « tous deux aimaient cette ambiguïté, ce mystérieux plaisir de la substitution, signe d'une singulière intimité et d'une fascination réciproques »[1].

Yourcenar ne retraduira finalement jamais l'œuvre de Comenius ni ne la publiera sous son nom, mais ce livre la marquera au point qu'elle en reprendra le titre pour son « autobiographie » rédigée à la fin de sa vie[2].

Le père de Yourcenar a donc traduit sur un coup de cœur, à partir d'une langue inconnue et par le truchement de l'anglais, l'œuvre de Comenius et il a contribué à faire connaître en France (ou en tout cas il en avait l'ambition[3]) un auteur inconnu. Cette traduction effectuée par le père, la fille voulait la reprendre à son compte ou la refaire. Il est regrettable que Yourcenar ne parle nulle part de cette intention, du moins à ma connaissance. Il n'est pas impossible que l'influence très forte du modèle culturel paternel l'ait incitée à le suivre. Si on lit ce qu'elle dit de l'activité littéraire de son père qui a écrit quelques poèmes, tous inachevés sauf un, un premier chapitre de roman et une seule traduction (Comenius), on peut se dire que la fille a parachevé l'œuvre du père, est allée jusqu'au bout de ce qu'il avait seulement ébauché et… l'a dépassé : elle a accompli elle-même l'œuvre qu'il n'a jamais menée à terme.

Mais il y a plus : Jeanne, dont on sait toute l'admiration que Yourcenar lui portait, et « qui, toute jeune, a lu ce livre avec Fernande » (*QE*, p. 1289), est l'instigatrice du projet de traduction de Michel[4]. Jeanne est une amie de sa mère qui aurait eu des relations amoureuses avec son père après la mort de Fernande, et qui a profondément marqué Marguerite, au point que celle-ci lui fera place dans plusieurs de ses ouvrages[5]. L'intérêt de Yourcenar pour le texte de Comenius ne serait-il pas lié aussi à Jeanne, et par ricochet à Fernande, la mère ?

[1] Préface à *Conte bleu*, Gallimard, 1993, pp. VIII-IX.

[2] *Le Labyrinthe du monde* est composé de trois ouvrages : *Souvenirs pieux (SP)* (1974), *Archives du Nord (AN)* (1977) et *Quoi ? L'éternité (QE)* (1988) (Gallimard).

[3] *QE*, p. 1302 : « Beaucoup plus tard […] septuagénaire, il reçut du Ministère de la Culture de la Tchécoslovaquie, devenue une nation, une fort belle lettre le remerciant d'avoir traduit en français ce chef-d'œuvre d'un patriote tchèque. Il en fut ravi comme il l'eût été de voir un arbrisseau cru mort reverdir. »

[4] *QE*, p. 1288 : l'année où Michel de Crayencour passe l'été avec Jeanne, lorsque Marguerite est toute petite : « Jeanne lui a proposé de traduire en français un vieux livre tchèque qu'ils lisaient tous les deux dans une version anglaise. »

[5] Voir M. Brémond, « Marguerite Yourcenar, citoyenne du mythe ? » dans *Bulletin SIEY*, n° 31, décembre 2010, p. 152, n. 25 et 26.

CONCLUSION

La recherche de l'universalité a conduit Yourcenar à découvrir des cultures et des langues variées, et sa relation à son père, aussi bien en ce qui concerne la pratique de l'anglais que le jeu littéraire, lui a ôté tout tabou en matière de réappropriation des œuvres. À propos de *La Couronne et la Lyre*, elle dit que « traduire par des quatrains français une épigramme […] ce n'est plus traduire, c'est offrir sur un thème ressassé une variation de plus, où l'on peut se permettre tous les écarts ». Cette désinvolture peut étonner de la part de quelqu'un qui est si pointilleux sur les traductions de ses propres ouvrages[1], mais ne surprend qu'à moitié lorsqu'on lit dans *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* : « nos fantaisies d'interprétation laissent intacts les textes eux-mêmes, qui survivent à nos commentaires » (p. 540) et l'on pourrait ajouter « à nos traductions »… Yourcenar ou de la traduction comme appropriation et re-création d'un poème aimé.

Car finalement, c'est bien d'amour qu'il est question : elle traduit des auteurs avec qui elle a une relation personnelle (ou, si c'est impossible, accomplit sur eux un travail de recherche pour mieux les cerner). Elle a écrit sur Mishima, comme sur Cavafy, un essai conséquent. Nous savons par M. Iwasaki, son traducteur en japonais et son interprète pendant son voyage au Japon en octobre 1982, que Yourcenar a rencontré Mme Mishima lors d'un dîner organisé par l'Ambassadeur, puis a été invitée chez elle[2]. Elle consacre d'ailleurs un article du *Tour de la prison* à la maison de Mishima, intitulé « La Maison d'un grand écrivain ». Et pendant son séjour au Japon, elle a fait un voyage de quatre jours sur les traces du poète Bashô[3]. O. Hayashi note que « la retraite et les voyages de Bashô étaient constamment sous-tendus par l'amour d'anciens poètes » (*Écritures de l'exil*, p. 223). Gageons que Yourcenar a dû sentir une affinité avec lui sur ce point, puisqu'elle a fait un pèlerinage du même genre à Alexandrie en 1982 où, nous dit J. Savigneau dans sa biographie, « elle se plut à retrouver des traces de C. Cavafy » (Savigneau, 1997, p. 634).

Mais surtout, elle éprouve et manifeste de l'enthousiasme pour la plupart des textes qu'elle traduit, chaque traduction étant comme une entreprise

[1] Voir Deprez, 2009, pp. 72-73 : elle parle de la relation (difficile) de Yourcenar avec ses traducteurs en anglais. Et dans ses entretiens avec M. Galey, Yourcenar reconnaît : « Je suis les choses jusqu'au bout, autant que je le puis. […] Quand c'est de l'italien, de l'espagnol ou de l'anglais, *je m'affole à l'idée de la moindre erreur.* Quand c'est une traduction en japonais ou en hébreu, je dois faire confiance » (*YO*, p. 95).

[2] Iwasaki, 2008, pp. 13 et 18.

[3] *Idem*, p. 15. Voir aussi son article « Séjour au Japon de Marguerite Yourcenar », dans *Les Voyages de Marguerite Yourcenar*, Bulletin du CIDMY, n°8, 1996, pp. 226-234, où il raconte leur voyage sur les traces de Bashô.

passionnée. Parlant de sa traduction des negro spirituals et des blues et gospels, elle dit que cela lui « faisait plaisir » et que c'était pour elle une « vieille passion » (*YO*, p. 116) ; et c'est un véritable « coup de foudre » (*PV*, p. 365) qu'elle a éprouvé en découvrant les poèmes de Cavafy. Il est alors tentant d'appliquer à Yourcenar elle-même, ce qu'elle dit à propos de son père traduisant Comenius : Michel « se rend compte pour la première fois que manier les mots, les soupeser, en explorer le sens, est une manière de faire l'amour, surtout lorsque ce qu'on écrit est inspiré par quelqu'un ou promis à quelqu'un » (*QE*, p. 1290). Yourcenar ou de l'écriture, de la traduction comme acte d'amour.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Marguerite Yourcenar

– *Pindare (P)* : paru d'abord dans la revue *Le Manuscrit autographe*, n° 32, mars-avril 1931 ; n° 33, mai-juin 1931 ; n° 34, juillet-août 1931 ; n° 36, novembre-décembre 1931, puis chez Grasset en 1932, livre désavoué et non réédité jusqu'en 1991.
– *D'Hadrien-Zénon (HZ).* Paris, Gallimard, 2004.
– *Une volonté sans fléchissement (HZ II).* Paris, Gallimard, 2007.
– *Persévérer dans l'être*. Paris, Gallimard, 2011.
– *Portrait d'une voix (PV)*. Paris, Gallimard, 2002.
– *Lettres à ses amis (L)*. Gallimard, 1995,
– « Essai sur Kavafis par M. Yourcenar Poèmes de Kavafis », dans *Mesures*, 6° année, n° 1, 15 janvier 1940, pp. 15-35 ; « Présentation de Kavafis » dans *Fontaine*, n° 36, 1944, pp. 38-53.
– *Le Tour de la prison (TP).* Paris, Gallimard, 1991.
– *Les Yeux ouverts (YO).* Paris, Édit. Du Centurion, 1980.
– *Le Labyrinthe du monde* est composé de trois ouvrages : *Souvenirs pieux (SP)* (1974), *Archives du Nord (AN)* (1977) et *Quoi ? L'éternité (QE)* (1988). Paris, Gallimard.
– « Premier soir », dans *Revue de France*, vol. 6, n° 23, décembre 1929
– « Mythologie », dans *Lettres françaises*, n° 11, janvier 1944, p. 41.
– *En pèlerin, en étranger (PE)*. Paris, Gallimard, 1989.

Traductions de Marguerite Yourcenar

– *Les Vagues* de Virginia Woolf. Paris, Stock, 1937
– « Les Sept Fugitifs » de Frédéric Prokosch, une partie du dernier chapitre publiée dans la revue *Fontaine,* 4, 1943, pp. 231-256.
– *Ce que savait Maisie* de Henry James. Paris, Laffont, 1947.

– *Poèmes* de Constantin Cavafy. Paris, Gallimard, 1958.
– *Fleuve profond sombre rivière (FP)*. Paris, Gallimard, 1964.
– « Hortense Flexner, suivi de Poèmes choisis », dans *NRF*, 134, février 1964.
– *La Couronne et la Lyre (CL)*. Paris, Gallimard, 1979.
– « Poèmes » d'Amrita Pritam, dans *NRF*, 365, juin 1983, pp. 166-178.
– *Le Coin des « Amen »* de James Baldwin. Paris, Gallimard, 1983.
– *Blues et Gospels (BG)*. Paris, Gallimard, 1984.
– *Cinq Nô modernes* de Yukio Mishima. Paris, Gallimard, 1984.
– *Le Cheval noir à tête blanche. Contes d'enfants indiens*. Paris, Gallimard, 1985.
– *La Voix des choses (VC)*. Paris, Gallimard, 1987.

Études sur Marguerite Yourcenar

– Brémond (Mireille), « Pindare et Yourcenar », dans *L'Univers poétique*, 2008, pp. 145-159.
– Brémond (Mireille), « Marguerite Yourcenar, citoyenne du mythe ? » dans *Bulletin SIEY*, n° 31, décembre 2010, pp. 145-166.
– Brémond (Mireille), « Yourcenar, infatigable traductrice », à paraître dans la collection « Des idées et des femmes », Paris, l'Harmattan.
– Brunet (Philippe), « Marguerite Yourcenar traductrice de Sappho », dans *Écriture, réécriture*. Tours, SIEY, 2000, pp. 287-296.
– Cavazzutti Maria, « Le Mythe d'Ulysse, une métaphore de l'univers poétique de Yourcenar », dans *L'Univers poétique*, 2008, pp. 123-134.
– Counihan (Francesca), *L'Autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*. Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
– Deprez (Bérengère), *Marguerite Yourcenar and the USA. From Prophecy to Protest*. Bruxelles, Peter Lang, 2009.
– Desblaches (Lucile), « Marguerite Yourcenar : de la traduction à la création », dans *Bulletin SIEY*, 15, 1995, pp. 19-31
– Faverzani (Camillo) édit., *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*. Clermont-Ferrand, Presses de l'Université B. Pascal, 1995.
– Faverzani (Camillo), « Ulysse a-t-il pu franchir les colonnes d'Hercule ? », dans Camillo Faverzani édit., *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, *op. cit*., pp. 115-124.
– Goslar (Michèle), *Yourcenar, qu'il eût été fade d'être heureux »*. Bruxelles, Racine, 1998.
– Halley (Achmy), *Marguerite Yourcenar en poésie : archéologie d'un silence*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2005.

– Hayashi (Osamu), Hiramatsu (Naoko) et Poignault (Rémy) édit., *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique* [= *L'Univers poétique*]. Clermont-Ferrand, SIEY, 2008.
– Hayashi (Osamu), « Marguerite Yourcenar et la poésie du haïku », dans *L'Univers poétique*, 2008, pp. 215-224.
– Hayashi (Osamu), « Marguerite Yourcenar sur la "sente étroite du bout-du-monde" de Bashô Matsuo », dans *Écritures de l'exil*, pp. 221-229.
– Poignault (Rémy) et Castellani (Jean-Pierre) édit., *Marguerite Yourcenar, écriture, réécriture, traduction* [= *Écriture, réécriture*]. Tours, SIEY, 2000.
– Iwasaki (Tsutomu), « Marguerite Yourcenar au/et le Japon », dans *L'Univers poétique*, 2008, pp. 11-23.
– Iwasaki (Tsutomu), « Séjour au Japon de Marguerite Yourcenar », dans *Les Voyages de Marguerite Yourcenar*, *Bulletin du CIDMY*, n°8, 1996, pp. 219-243.
– Kudawara (Yasuko), « Yourcenar et la poéticité du *nô* : remarques sur la traduction de *Cinq nô modernes* de Mishima, dans *L'Univers poétique*, 2008, pp. 225-234.
– De Madeiros (Ana) et Deprez (Bérengère) édit., *Marguerite Yourcenar, écritures de l'exil* [= *Écritures de l'exil*]. Louvain-la Neuve, Academia-Bruylant, 1998.
– Mazza (Valentina), « Analyse de la traduction du chant XXVI de l'*Enfer* de Dante : la condition de l'*errance* dans l'œuvre et la vie de Yourcenar », dans *L'Univers poétique,* 2008, pp. 185-201.
– Savigneau (Josyane), *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990 (l'édition utilisée est celle de 1997 en Folio).
– Savigneau (Josyane), Préface à *Conte bleu*. Gallimard, 1993, pp. VIII-IX.
– Tourneux (André), « *Présentation critique de Constantin Cavafy*, genèse et réception d'une œuvre de Marguerite Yourcenar », dans *Bulletin SIEY*, n° 27, 2006, pp. 113-242.
– Vazquez de Parga (Maria José) et Poignault (Rémy) édit. *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, SIEY, 1994.

Georges FRÉRIS
Thessalonique, Université Aristote

MARGUERITE YOURCENAR, TRADUCTRICE DU GREC

La « passion » de Marguerite Yourcenar pour la Grèce – intérêt particulier, issu de sa culture classique et de ses études centrées sur l'esprit humaniste du début du XXe siècle[1] – est bien connue[2]. Si tout le monde mentionne la traduction des *Poèmes* de Constantin Cavafy[3], et qu'un grand nombre de chercheurs se penchent sur l'impact de la Grèce moderne sur ses *Nouvelles orientales*, peu sont attirés aujourd'hui par l'importance que cette écrivain francophone accordait à la littérature grecque classique, à tous les genres poétiques et à toutes les périodes de la poésie grecque antique. *La Couronne et la Lyre*, œuvre publiée en 1979, n'est pas une anthologie proprement dite, mais plutôt un parcours de la production lyrique grecque, de l'époque d'Homère aux premiers temps de l'Empire byzantin. C'est un livre créé pour mieux faire pénétrer les secrets de la technique poétique et acquérir, selon ses aveux[4], son propre style. C'est un ouvrage qui contient des

[1] Le monde grec constitue pour elle, dès ses premiers écrits, un élément essentiel de référence, presque une obsession heureuse mais non tyrannique, car il lui dévoile des thèmes et des motifs : elle l'avouera dans *En pèlerin et en étranger*, « comme cela s'est produit dans le passé, les hommes sans doute continueront à choisir, parmi ces alternatives antérieures à leur temps, celles qui servent le mieux d'antidotes à leurs propres erreurs, ou qui vont dans le sens de leurs vues senties comme subversives, ou tout au moins contestées par la majorité autour d'eux » (Marguerite Yourcenar, *En pèlerin et en étranger*. Paris, Gallimard, 1989, p. 15).

[2] Georges Fréris, « M. Yourcenar et la Grèce contemporaine », dans *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*. Bucarest, Ed. Libra, SIEY, 1998, pp. 125-140.

[3] *Présentation critique de Constantin Cavafy (1863-1933)*, suivie d'une traduction des *Poèmes*, par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras. Paris, Gallimard, « Poésie », 1991. Signalé, dorénavant comme *PCC*.

[4] « Les traductions de poèmes grecs anciens qu'on va lire ont été composées en grande partie pour mon plaisir, au sens le plus strict du mot, c'est-à-dire sans aucun souci de publication. Il en est de même des notices, brèves ou longues, qui les précèdent, et ont été d'abord des informations assemblées pour moi seule. En traduisant ces poèmes, ou fragments de poèmes, ma démarche ne différait en rien de celle des peintres d'autrefois, dessinant d'après l'antique

chants et des poèmes du temps « où l'union entre humains et personnes divines avait été crue possible » (*ibidem*).

Cette auteur, si attachée à la culture grecque, fut aussi impressionnée par la Grèce moderne, soit par la façon dont les auteurs grecs de son époque voyaient et concevaient l'antiquité, non pas comme un passé immuable, mais comme un présent toujours récent, comme un moyen utile servant à exprimer non seulement les idées, les sentiments et les préoccupations de jadis mais aussi ceux de leur époque. Découvrant Cavafy en 1935, deux ans après la mort du poète alexandrin, elle a senti « un coup de foudre »[1], un soir d'été, à une époque où sa vie sentimentale était assez tourmentée[2]. La découverte de Cavafy fut une vraie révélation pour Yourcenar, à tel point qu'elle négligera la traduction. C'est ainsi que Constantin Dimaras[3] soulignera que

> Marguerite souhaitait faire du style, en français. Je n'avais rien évidemment contre cela. Mais je voulais que la traduction fût exacte. […] Il existe d'autres traductions, en français, qui sont plus fidèles, mais qui sont loin d'avoir la même valeur littéraire. Cela dit, cette traduction de Marguerite Yourcenar ne donne pas vraiment le climat particulier de la poésie de Cavafy. À mes yeux, elle demeure plutôt l'œuvre d'une grande styliste française que l'œuvre d'un poète grec[4],

n'osant probablement pas affirmer que la traduction yourcenarienne était une

ou brossant une esquisse d'après des peintures de maîtres antétieurs à eux, pour mieux se pénétrer des secrets de leur art, ou encore de celle du compositeur retravaillant de temps à autre un passage de Bach ou de Mozart pour en jouir et s'enrichir de lui. » Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*. Paris, Gallimard, « Poésie », 1979, p. 9. Dorénavant signalé comme *CL*.

[1] « Nous nous sommes rencontrés, Marguerite et moi, un soir de 1935, je crois, par l'entremise d'André Embiricos, nous précise Dimaras. Je ne sais plus comment j'en suis arrivé à lui parler de Constantin Cavafy. Dans les années 30-35, j'avais beaucoup travaillé sur lui. […] Marguerite a été passionnée par ce que je lui disais de cet homme et a voulu, sur l'heure, découvrir sa poésie. Je travaillais dans une librairie dont je possédais la clef. Nous y sommes allés, en pleine nuit. J'ai pris un exemplaire de Cavafy et j'ai commencé à lui traduire les poèmes, au fil de la lecture, puisqu'elle ne lisait pas le grec moderne. Je ne sais plus comment est née l'idée de cette collaboration entre nous, pour traduire l'œuvre entier de Cavafy, le volume à la publication auquel j'avais contribué. » Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'Invention d'une vie*. Paris, Gallimard, « Biographies », 1990, p. 118.

[2] Après sa rupture avec André Fraigneau, l'homme qui a suscité chez elle l'intérêt pour la Grèce moderne, la vie de Yourcenar sera centrée de 1932 à 1939 sur la Grèce. Elle a par ailleurs une assez longue liaison avec Lucy Kyriakos, jeune Grecque, mariée à un cousin des Dimaras et mère d'un petit garçon. Lucy a été tuée en 1941, lors d'un bombardement de la ville de Jannina, par les Italiens.

[3] Constantin Dimaras (1904-1991) fut un remarquable chercheur et critique de la littérature néo-hellénique, travaillant en particulier sur les sources des œuvres littéraires néo-grecques de l'âge des lumières et du romantisme. Il fut aussi professeur à la Sorbonne, directeur de l'Institut néo-hellénique.

[4] Rapporté par J. Savigneau, *op. cit*., p. 119.

première tentative de la grande dame d'imiter Cavafy, de « créer à la Cavafy[1] », tellement elle avait été impressionnée par les deux tendances de sa poésie, soit son aspect d'historien-poète et celui de poète érotique. Il semble que ces deux traits de la technique cavafienne aient attiré l'attention de Yourcenar, qui voulait, par l'intermédiaire de l'histoire, « saisir un être dans ses profondeurs d'expérience » (*PCC*, p. 17), c'est-à-dire prendre l'histoire à rebours et l'utiliser à son propre compte pour effacer, si possible, les traces d'antan et retrouver l'actualité à travers le souffle du temps passé. Yourcenar ne s'est jamais souciée d'étudier l'histoire, mais simplement de la comprendre, elle essaya d'y percevoir un sens, et pour y parvenir elle fut prête à se servir de l'imagination même, comme Cavafy : « on a peine à croire que ces poèmes de l'abaissement et de la défaite n'aient pas été inspirés par des événements de notre époque, au lieu d'avoir été écrits il y a trente ans sur des thèmes d'il y a vingt siècles » (*PCC*, p. 25). Yourcenar découvrit chez Cavafy que l'abaissement et la défaite des mythes s'inscrivent dans la trajectoire transhistorique du temps, qu'ils ne résultent pas de l'ère contemporaine[2], qu'enfin « la réminiscence charnelle a fait de l'artiste le maître du temps, sa fidélité à l'expérience sensuelle aboutit à une théorie de l'immortalité » (*PCC*, p. 40).

D'ailleurs, à cette période (1934-1939), vivant à l'ombre de deux hommes « qui comptèrent dans son existence[3] », s'étant liée avec Lucy Kyriakos et sous l'influence de la poésie grecque qui « est toujours directe : cri, soupir, éjaculation sensuelle, affirmation spontanée naissant sur les lèvres de l'homme en présence de l'objet aimé » (*PCC*, p. 32), Yourcenar s'aperçoit de l'absence totale de « toute notion de péché » chez Cavafy et trouve auprès de lui un refuge pour son « angoisse, en matière sensuelle » (*PCC*, pp. 2-33), constatant que

> son exquise absence d'imposture l'empêche de se complaire, comme le fit Proust, à une image grotesque ou falsifiée de ses propres penchants, de se chercher une sorte d'alibi honteux dans la caricature ou d'alibi romanesque dans le travesti. D'autre part, l'élément gidien de revendication, le besoin de mettre immédiatement l'expérience personnelle au service d'une réforme rationnelle ou d'un progrès social (ou de ce qu'on espère tel) est incompatible avec cette résignation sèche qui prend le monde

[1] J. Savigneau, *op. cit*., p. 119. Yourcenar nous donne un écho des débats sur cette question : « Tel qu'il est cet ouvrage reste le résultat d'une collaboration où les décisions finales, et les erreurs qu'elles ont pu entraîner, sont décidément miennes, mais le mérite de l'entreprise revient à Constantin Dimaras autant qu'à moi. » *PCC*, p. 57.

[2] Georges Fréris, « La Décadence cafavienne et la conception de l'histoire dans *Mémoires d'Hadrien* », dans *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*. Tours, SIEY, 2000, pp. 65-75.

[3] J. Savigneau, *op. cit*., p. 103.

> comme il est et les mœurs comme elles sont. C'est sans grand souci d'être désapprouvé ou suivi que ce Grec vieilli rejoint franchement l'hédonisme antique. (*PCC*, pp. 34-35.)

Devant cet impact personnel de Cavafy sur l'œuvre de l'écrivain francophone[1], quand elle décida de traduire son œuvre, elle aborda le problème crucial de la fidelité de la traduction littéraire et de sa relation avec le phénomène de la réception. Sur ce point, elle prit en considération la difficulté de la langue cavafienne, une langue millénaire, dotée de multiples niveaux d'expression, enrichie grâce à ses contacts avec d'autres facteurs civilisateurs de la région, tant au niveau lexical que morphologique, syntaxique, stylistique, avec des incidences phoniques, rythmiques, symboliques, rendant ce « clavier linguistique » difficile à manier. C'est pourquoi Marguerite Yourcenar note :

> Cavafy appartient par toutes ses fibres à cette civilisation de la KOINH, de la langue vulgaire, à cette immense Grèce extérieure due à la diffusion plutôt qu'à la conquête, patiemment formée et reformée au cours des siècles, dont l'influence s'attarde encore dans le Levant moderne des armateurs et des marchands. (*PCC*, p. 19.)

Partant du principe que la traduction, quelle qu'elle soit, nous donne, dans la plupart des cas, une notion partielle du contexte-source, Yourcenar conçoit sa traduction comme un texte qui ne peut pas être défini uniquement en termes de communication, de transmission de messages. Ce n'est pas non plus une activité purement littéraire, voire esthétique, même si elle est intimement liée à la pratique littéraire d'un espace culturel donné. Traduire, c'est bien sûr écrire, transmettre de l'information. Mais cette écriture et cette transmission ne prennent leur vrai sens qu'à partir de la visée communicative qui les régit. En ce sens, la traduction est plus proche de la science que de l'art.

Cette conception scientifique positive de la traduction pose, d'une part, deux questions : premièrement, la tendance à être bel et bien un savoir professionnel, qui tend à détourner la traduction de sa pure visée, de son activité littéraire, et deuxièmement, la perspective d'être fidèle au texte-source, enlève à la traduction son essence, à savoir : servir l'ouverture d'esprit, devenir un outil de dialogue, provoquer un métissage d'images, un décentrement d'idées[2]. D'autre part, accorder à la traduction la liberté totale d'appli-

[1] Georges Fréris, « L'Impact d'A. Embiricos à l'œuvre de M. Yourcenar », dans *Greek Research in Australia*. Proceedings of the Biennial Conference of Greek Studies. Adelaïde, The Flinders University of South Australia, 2003, pp. 341-358.

[2] Notons que Valery Larbaud, un des pionniers, aussi bien de la théorie que de la pratique de la traduction littéraire, soutient que la traduction d'un texte se définit par une exigence

quer au texte-source toutes les qualités et possibilités ethnocentriques de la langue-cible[1] opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère, puisqu'on procède en rendant au contexte de la langue-cible une autre image que celle de la langue-source.

Devant cette situation ambivalente, la constatation de George Steiner, « il faut admettre que depuis Babel quatre-vingt-dix pour cent des traductions sont fautives et qu'il en restera ainsi[2] » semble être toujours valable. Mais la question est de savoir le degré de l'erreur. Et pour un texte littéraire, plus spécialement la poésie, la question se réduit à évaluer le degré d'imagination du traducteur pour rendre, pour « nationaliser » le texte-source en texte-cible. Tout texte, certes, est en soi « intraduisible[3] », au sens qu'aucune langue ne possède les termes exacts correspondants. Mais au niveau d'une œuvre, voire d'un contexte, la question ne repose plus sur la correspondance de termes équivalents mais sur l'équivalence de notions du texte-source. Même si le traducteur d'un texte littéraire parvient à dépasser le problème de la multiplicité de termes sans correspondance, par une série de modes de rapports, comme l'emprunt ou la néologie du domaine lexical, il sera confronté au problème de l'équivalence, axé sur l'adaptation socio-culturelle, sur le degré de trahison spirituelle, sur le degré des erreurs de transmission des formes et des signifiants. Il en résulte, dans ce cas, qu'on accusera la traduction d'être une activité littéraire laissant inapparent le sens du texte-source.

Dans le contexte, en particulier littéraire, le processus traductif vise avant tout à adapter – pour être compris – le contexte de la langue-source à la langue-cible. C'est pourquoi le traducteur « imagine » souvent des images, des tournures, des styles, autres que ceux du contexte de départ. Ainsi le lecteur du contexte d'arrivée reçoit-il un message « infidèle » selon les uns, « trahi » selon les autres, à coup sûr « différent[4] ». Et l'image qu'il perçoit

d'exactitude : « avant et par-dessus tout l'exactitude », écrit-il, dans *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris, Gallimard, 1946, p. 102.

[1] Valery Larbaud s'opposant à cette conception ethnocentrique soutient que « les protestations des puristes sont souvent entachées de préjugé national, de ce nationalisme étroit qui est plus dangereux pour l'essentiel de la culture que la plus rustique et la plus farouche ignorance. » *Op. cit*., pp. 177-178.

[2] Cité par Efim Erkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Paris. Édit. Rencontre, 1982, p. 365.

[3] Voir G. Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard, 1967, pp. 65-66.

[4] « L'opposition entre créateur et traducteur semble généralement admise. Sa force idéologique est telle aujourd'hui qu'il est sans doute bien difficile de ruiner l'erreur, de la montrer d'abord, même. Comme entre créateur et critique, créateur et lecteur » dit Henri Meschonnic, dans *Pour la poétique II*. Paris, Gallimard, 1973, p. 353.

du code langagier traduit est une image, sinon falsifiée, du moins inventée, pour des raisons de compréhension. D'où le besoin d'envisager la traduction non pas comme une simple opération de transcodage d'éléments ou de transfert de sens équivalents, mais comme une forme d'acte langagier dont les variétés des mécanismes discursifs qui le structurent peuvent se restituer dans leur totalité. En fait, il s'agit de redéfinir les notions « parasites » de la traduction, voire de l'adaptation, de la version, de la paraphrase et autres, qui modifient et transforment l'altérité traduite.

Quelles que soient les accusations qu'on peut attribuer à un texte traduit, il semble qu'elles soient de nature linguistique ou littéraire. Si les accusations linguistiques dépendent du degré de la connaissance et de l'équivalence des deux codes langagiers, les accusations littéraires semblent dépendre de la lecture[1] que le traducteur fait du texte-source et de son intention. Hans-Robert Jauss, distinguant trois stades de lecture réelle, suggère trois types de lecteurs réels : « Le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit, et l'écrivain lui-même, incité à produire à son tour[2] », laissant entendre que ce lecteur « incité » par le texte-source devient écrivain, c'est-à-dire qu'il procède à une série de manifestations : il peut plagier le texte lu, le modifier selon son comportement ou sa psychologie, le transformer, lui donner un autre aspect, une autre forme, le rajeunir, lui prêter une autre ambiance dans un autre contexte ou un autre code, l'adapter à d'autres aires artistiques, etc. Devant cette multitude de possibilités, il semble que l'écrivain qui traduit fait d'abord l'analyse du texte original, il y réfléchit et ensuite il se transfère au centre même de l'Autre, tout en y injectant sa culture, sa mentalité, son cachet personnel[3]. Parfois cette pratique est tellement évidente qu'on ne fait mention ni de traduction ni d'adaptation, mais de réimagination, de réécriture, de création littéraire à partir d'un texte donné.

La traduction des *Poèmes* de Cavafy que Marguerite Yourcenar a faite a justement été accusée d'avoir succombé à cette erreur. D'ailleurs elle-

[1] Sur cette question voir les vues théoriques de S. Bassnet-McGuire, *Translation Studies*. London et New York, Routlege, 1980, p. 101, et de W. Frawley, *Translation. Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*. London et Torento, Associated University Press, 1984, p. 49, qui soutiennent que la traduction est avant tout un acte de lecture et que puisqu'il n'y a pas une seule et unique lecture d'une œuvre, de même il ne peut y avoir une seule et unique traduction d'un texte.

[2] Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978, p. 48. Sur le même problème voir aussi W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles, Mardaga, 1985.

[3] « La base de l'œuvre traduite n'est pas l'œuvre-source, mais l'image du texte créée à l'esprit du traducteur » soutient Robert de Beaugrande dans *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen, Van Gorcum, 1978, p. 25.

même, consciente de s'être éloignée du texte original, dans sa *Présentation critique de Constantin Cavafy*, avoue, premièrement avoir lu le texte cavafien par l'intermédiaire de Dimaras, « en dépit des difficultés que présentait pour [elle] le grec moderne », donc qu'elle a lu une adaptation et une analyse que Dimaras lui a faites ; deuxièmement, d'avoir repris plusieurs fois ce travail « jouant avec la chimère d'une traduction fidèle à la fois à la lettre et à l'esprit », autrement dit ayant apporté plusieurs modifications de la première forme de traduction. Troisièmement, elle reconnaît avoir puisé et exploré dans le fond culturel de son identité, les mots, les images, les expressions, les formes qui redonneraient en français une équivalence de la poésie de Cavafy, précisant que « les décisions finales, et les erreurs qu'elles ont pu entraîner, sont décidément miennes » (*PCC*, p. 57).

Cet aveu, combiné avec les remarques connues de Constantin Dimaras, son allusion à des exercices de style de la part de la traductrice et surtout sa phrase déjà citée : « Il existe d'autres traductions, en français, qui sont plus fidèles, mais qui sont loin d'avoir la même valeur littéraire. Cela dit, cette traduction de Marguerite Yourcenar […] demeure plutôt l'œuvre d'une grande styliste française que l'œuvre d'un poète grec[1] », ont contribué à ce qu'on caractérise cette adaptation des *Poèmes* de Cavafy « plus yourcenarien[ne] que grec[que][2] », et nous ont incité à revoir ce travail, sous l'aspect théorique que nous venons d'exposer. Nous présenterons les résultats de cette entreprise, très brièvement, en comparant le texte grec et la traduction française de Yourcenar.

Cavafy est un des premiers poètes grecs à utiliser le vers libre, respectant cependant le rythme de la prosodie néo-hellénique, une prosodie exigeante dont les racines remontent à l'antiquité. Par exemple, dans le poème connu de Cavafy, « Ithaque », que nous citons en grec et dans la version de Yourcenar[3], le poète grec prête au rythme poétique une musicalité conforme au sens du poème. Le récit poétique du poème, fondé sur le mythe d'Ithaque de l'*Odyssée*, s'adresse au lecteur, et présente l'aventure d'Ulysse comme l'expérience d'une vie. Ithaque symbolise ici l'idéal d'une vie qui, à la fin, apparaît comme une voie sans issue, dépouillée de tout espoir. C'est pourquoi, dans ce poème, presque chaque vers, divisé en deux hémistiches

[1] Cité par J. Savignau, *op. cit*., p. 119.

[2] Caractéristique attribuée par Christiane Papadopoulos, à l'image que Yourcenar se fait du poète d'Alexandrie, le considérant, non à tort, un cas spécial de la littérature néo-hellénique, dans son article « L'Image de la Grèce dans les présentations de Pindare et de Kavafis de Marguerite Yourcenar : jugements et préjugés ? », dans *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours, SIEY, 1995, t. 2, p. 63.

[3] *PCC*, p. 102 pour le texte français et pour le texte grec, *Œuvres complètes de Cavafy*, présentées sous la direction de G. Savidis. Athènes, Icaros, 1973, p. 23.

inégaux, a une césure donnant non seulement une musicalité au contexte, mais surtout accentuant l'aventure longitudinale de tout individu. Pour avoir une idée du rythme cavafien, il suffit de lire, en grec, la première strophe où, avec un tiret horizontal, nous indiquons les pauses ou les arrêts du rythme :

> *Σα βγεις στον πηγαιμό για την Ιθάκη, /*
> *να εύχεσαι νάναι μακρύς ο δρόμος, /*
> *γεμάτος περιπέτειες, / γεμάτος γνώσεις. /*
> *Τους Λαιστρυγόνας / και τους Κύκλωπας, /*
> *τον θυμωμένο Ποσειδώνα / μη φοβάσαι, /*
> *τέτοια στον δρόμο σου / ποτέ σου δεν θα βρεις, /*
> *αν μεν'η σκέψις σου υψηλή, / αν εκλεκτή*
> *συγκίνησις / το πνεύμα και το σώμα σου αγγίζει. /*
> *Τους Λαιστρυγόνας / και τους Κύκλωπας, /*
> *τον άγριο Ποσειδώνα / δεν θα συναντήσεις, /*
> *αν δεν τους κουβανείς / μες στην ψυχή σου, /*
> *αν η ψυχή σου / δεν τους στήνει εμπρός σου. /*[1]
>
> Quand tu partiras pour Ithaque, souhaite que le chemin soit long, riche en péripéties et en expériences. Ne crains ni les Lestrygons, ni les Cyclopes, ni la colère de Neptune. Tu ne verras rien de pareil sur ta route si tes pensées restent hautes, si ton corps et ton âme ne se laissent effleurer que par des émotions sans bassesse. Tu ne rencontreras ni les Lestrygons, ni les Cyclopes, ni le farouche Neptune, si tu ne les portes pas en toi-même, si ton cœur ne les dresse pas devant toi. (*PCC*, p. 102.)

Le texte yourcenarien est doté de paragraphes, comme s'il s'agissait d'un texte en prose[2]. Le rythme, rendu par la ponctuation, pauvre et atonique, n'a rien de la musicalité cavafienne, où même les mots possèdent une polyphonie vocalique qui développe des harmonies secondaires favorisant les allitérations, les échos, les assonnances. Reproduire le rythme cavafien en français, demande d'abord une oreille musicale, puisque les mots, qui supportent le rythme, sont plus longs en grec qu'en français. Cette distance de la traduction yourcenarienne au texte original, sur le plan formel et rythmique, donne au texte français davantage les apparences d'un essai suscitant la réflexion qu'à celui d'un poème, qui vise à provoquer d'abord le rêve à son lecteur ou auditeur, et ensuite à l'introduire dans la mélancolie de la pensée amère que la fin du poème exprime. Expliquant ce choix, de rendre en prose la poésie cavafienne, Yourcenar, outre son excuse amusante : « la traduction

[1] *Œuvres complètes de Cavafy*, p. 19.

[2] Sur la question du respect de la forme poétique, les opinions s'opposent : il y a ceux qui exigent que la forme poétique soit respectée et rendue telle quelle au texte-cible (B. Raffel, « Some Principles of Translation : a Structure erected on a Foundation », dans *Translation Review*, n° 27, 1988, p. 23 ; D. Weissbort, *Translating Poetry : the Double Labyrinth*. London, Macmillan, 1989, p. 144) et ceux qui sont partisans d'une adaptation aux normes actuelles des formes de jadis (J. S. Holmes, *Translated ! Papers in Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 54 ; Welt Trahan, « The Reader as Synthesizer : an Approach to Poetry Translation », dans *Translation Review*, n° 28, 1988, pp. 4-5).

en vers semble à tort ou à raison démodée », avoue la difficulté à rendre en français « les mille discrètes combinaisons rythmiques cachées à l'intérieur de la prose », de n'avoir « pas imité la disposition typographique du texte original », pour conclure que « dans l'ensemble, j'ai essayé de me rappeler que la forme, dans une œuvre poétique, est inséparable du fond, et que traduire un poète en prose équivaut à s'obliger plus ou moins à composer une série de poèmes en prose » (*PCC*, pp. 56-57).

Cette dernière phrase nous presse d'aborder une autre remarque. « Composer une série de poèmes en prose » signifie avant tout quitter la fidélité tâtillonne au texte grec, le rénover, le changer, l'adapter. Or, la poésie ne fonctionne pas seulement dans le cadre restreint du contenu sémiologique et esthétique ; elle fonctionne aussi en tant que sensibilité, visant par ailleurs à influencer sentimentalement son lecteur. La traduction d'un poème devrait donc provoquer auprès du nouveau public la même sensation que le texte original, ce qui ne fut pas le cas de la traduction yourcenarienne des *Poèmes* de Cavafy, traduction qui au bout du compte est plutôt une imitation. Et cela s'est produit parce que la traductrice est aussi poète, qu'elle a utilisé l'œuvre à traduire comme un laboratoire où elle opère un exercice stylistique ; pour y parvenir elle a recours à un intermédiaire, Dimaras, quelqu'un qui l'informe, qui lui prépare le « brouillon » ou la « première » traduction, ce qui advient avec les traducteurs-écrivains qui ne connaissent pas parfaitement bien toutes les finesses de la langue du texte original[1]. Des objectifs contradictoires en somme.

Ici on pourrait se référer à un des poèmes les plus érotiques de Cavafy, « Corps, souviens-toi… »[2] où les mots soulignés dans le texte grec ne sont pas traduits ou bien sont rendus différemment en français.

Σώμα, θυμήσου όχι μόνο το πόσο αγαπήθηκες,
όχι μονάχα τα κρεββάτια όπου πλάγιασες,
αλλά κ'εκείνες τες επιθυμίες που για σένα
γυάλιζαν μες στα μάτια φανερά,
κ'έτρέμανε μες στην φωνή -- και κάποιο
τυχαίον εμπόδιο τες ματαίωσε.
Τώρα που είναι όλα πια μέσα στο παρελθόν,
μοιάζει σχεδόν και στες επιθυμίες
εκείνες σαν να δόθηκες -- πως γυάλιζαν,

θυμήσου, μες στα μάτια που σε κύτταζαν·
πως έτρεμαν μες στην φωνή, για σε, θυμήσου σώμα.

[1] Voir sur cette question l'étude d'E. Honig, *The Poet's other Voice. Conversations of Literary Translation.* Amherst, The University of Massachusettes Press, 1985.
[2] *PCC*, p. 147 pour le texte français, et pour le texte grec, *Œuvres complètes de Cavafy*, *op. cit.*, p. 91. Nous soulignons.

> Corps, souviens-toi, non seulement de l'ardeur avec laquelle tu fus aimé, non seulement des lits sur lesquels tu t'es étendu, mais de ces désirs qui brillaient pour toi dans les yeux et tremblaient sur les lèvres, et qu'un obstacle fortuit a empêché d'être exaucés… Maintenant que tout cela appartient au passé, il semble presque que tu t'y sois abandonné… Corps, souviens-toi de ces désirs qui pour toi brillaient dans les yeux et trembaient sur les lèvres…

On constate que l'adverbe quantitatif grec πόσο qui signifie « tellement » et qui modifie le verbe à la voix passive αγαπήθηκες est rendu par la périphrase « l'ardeur avec laquelle tu fus aimé » au lieu de « combien tu fus aimé ». Le terme « ardeur » que Yourcenar utilise ne trahit pas sans doute le sens du poème, mais il exprime un érotisme intense et passionné que Cavafy ne mentionne pas. Ensuite, un autre éloignement que Yourcenar commet est l'omission de κ' (abréviation graphique de και,) signifiant « et, aussi », que Cavafy emploie pour insister sur l'image des « désirs », image centrale liée à celle du corps, image évocatrice pour ce corps qui ne se souvient plus, qui a vieilli, qui n'est plus désiré et par conséquent qui n'éprouve plus de convoitises amoureuses.

Une autre liberté que Yourcenar se permet est celle d'omettre la traduction de l'adverbe grec φανερά, qui signifie « vraiment, en réalité ». Cet adverbe, placé juste après le mot μάτια, « yeux », vise à rendre plus manifeste l'apparition des désirs, à souligner l'intense convoitise du passé érotique, à exprimer la vivacité de la concupiscence réelle, sensation que Yourcenar passe sous silence. Il en est de même avec le terme στην φωνή, « à la voix », que Yourcenar rend par « sur les lèvres ». Cavafy, à travers ces vers, cherche à rendre la paralysie des sens de la vue et de la voix, paralysie provoquée par l'émergence des souvenir des désirs. Par contre, Yourcenar rend cette image d'une manière fade. D'ailleurs sa phrase « ces désirs… qui tremblaient sur les lèvres » n'expriment pas clairement l'émotion de la voix du moi poétique au souvenir des désirs, mais laisse sous-entendre davantage le contact charnel des lèvres.

Puis, Cavafy emploie volontairement un tiret, en plein milieu de son vers, pour laisser au lecteur le temps de rêver, d'imaginer, de voguer dans les souvenirs de ses désirs. Simultanément, ce tiret sert de frontière par rapport à l'image de déception qui suit : « et qu'un obstacle fortuit a empêchés d'être exaucés ». Yourcenar se contente de mettre des points de suspension à la fin de la phrase-image, ce qui laisse deviner un sentiment de regret, sentiment différent de celui voulu par Cavafy, chez qui l'opposition des situations est marquée par le tiret.

Yourcenar s'éloigne encore du texte cavafien dans la suite, évitant de reprendre le terme επιθυμίες « désirs », répétition voulue par Cavafy pour mieux inciter le corps à réagir, à se souvenir, ainsi que dans le passage où

l'auteur grec réemploie le tiret pour souligner une autre coupure sémiologique et reprendre l'image initiale du souvenir hédonique, faisant rappel au corps de ses désirs ardents, décrits, une fois de plus, d'une manière sensuelle. Yourcenar remet des points de suspension et ne traduit pas la proposition σε κύτταζαν qui veut dire « te regardaient ». La traduction littérale de ce passage serait :

> Maintenant que tout appartient déjà au passé, / il semble que tu sois aussi presque abandonné à ces désirs – comment ils brillaient, / souviens-toi, dans les yeux qui te regardaient ; / comment ils faisaient trembler la voix, pour toi, souviens-toi, corps.

Cavafy joue avec les temps des verbes et imprime au texte grec, non seulement le regret des désirs ressentis par le moi poétique, mais également le regret de n'avoir pas consenti aux désirs de son corps convoité par autrui. Ce double regret est totalement absent du texte yourcenarien qui se limite à n'évoquer que le corps convoité du moi poétique.

On pourrait continuer ces remarques par d'autres exemples précis, tels que la compensation, le décalage, le remplacement homologue, la périphrase, etc., procédés utilisés par Yourcenar pour rendre en français l'ambiance cavafienne et non pas reconstituer le texte original. Cette procédure la fait aboutir finalement à une nouvelle imagination, ou plutôt à une réimagination des poèmes de l'écrivain grec, métamorphosant le texte-source grec en une réinterprétation écrite en français, une réécriture due aux besoins de liberté créatrice de Yourcenar. Cette estimation n'est pas un reproche. Au contraire ; le procédé traductif yourcenarien ouvre de nouvelles perspectives à la traduction, puisque même aujourd'hui, on conçoit que le but du traducteur littéraire dépend de la lecture qu'il effectue du texte-source[1]. « La poétique de la traduction est fondée sur ce renouvellement », dit Meschonnic, pour ajouter que « Traduire est une ré-énonciation. Une époque, une société, une classe produisent le traducteur pour un public. On a les traductions qu'on mérite », et conclut : « Comparer un traducteur à un écrivain "original" n'a plus de sens, comme de croire noter qu'un "bon traducteur" peut être un pauvre écrivain et un "grand écrivain" un mauvais traducteur[2] ».

Il semble que Marguerite Yourcenar, qui a lu Cavafy par le truchement de l'érudit Dimaras, soit une des novatrices de cette tendance traductive, sans pour autant que Meschonnic en eût approuvé le résultat. N'ayant retenu de Cavafy que le poète hédoniste, obsédé par l'image de la vieillesse qui bouleverse le sens de la beauté et de la vie, elle a voulu non

[1] A. Lefèvre, *Translating Poetry : Seven Strategies and a Blueprint.* Amsterdam et Assen, Van Gorcum, 1975, pp. 101-103.
[2] H. Meschonnic, *op. cit*., pp. 357-360.

seulement rendre plus contemporaine et plus proche du lecteur français le texte grec, mais aussi exprimer sa propre conception sur la décadence du corps, de l'amour, de l'homme, idée-hantise que l'œuvre yourcenarienne, à plusieurs reprises, formule. C'est pourquoi le rapport poétique entre le texte cavafien et la traduction yourcenarienne a un aspect de réimagination, au sens de poétisation, activité littéraire qui n'a rien à faire avec la réécriture, pratique traductive qui exige le « mot à mot » par quelqu'un qui connaît parfaitement bien la langue de départ, mais qui ne peut composer un texte dans la langue d'arrivée pour toucher son « nouveau » public.

Cependant, à l'époque de la Renaissance – période tant admirée par l'auteur de *L'Œuvre au noir* – la traduction était non seulement encouragée, mais également considérée comme une forme de création littéraire, ayant considérablement contribué au développement des nouvelles littératures nationales en Europe. Il en fut de même à propos du débat de la lutte des Anciens et des Modernes, lancée à partir d'une traduction. Et si jadis on assistait à des batailles sur le respect d'un texte, aujourd'hui, beaucoup s'intéressent davantage à rendre le sens qu'à traduire les mots. Si on voit sous ce prisme la traduction des *Poèmes* de Cavafy par Yourcenar et si on la compare avec celle que son époque prônait, on constate que la traductrice-écrivain était en avance sur son temps. Et cela parce que par son amour de l'esthétique classique, par son goût pour une langue noble, elle a su dépasser son époque, grâce à sa volonté de rendre l'empire de la vraisemblance par un style qui facilite les travestissements et les mutations que l'activité traductrice impose.

De l'énorme bibliographie actuelle sur la traduction, presque la totalité des essais ne portent pas sur la traduction elle-même, mais sur ses problèmes. Comme si, en dehors des problèmes qu'elle pose, des difficultés qu'elle impose, des soucis qu'elle cause, elle était sans intérêt. Longtemps on a parlé de son impossibilité, de son infidélité et on a même présenté une infinité de preuves (expressions, tours, mots) démontrant que la traduction était vraiment impossible[1]. Tout cela, malgré la publication quotidienne de milliers de traductions affirmant que la pratique traductive existe, malgré les transpositions, les analogies, les adaptations heureuses ou inadmissibles par rapport aux textes de départ, malgré la vraie perte de substance, de finesse, de

[1] Ce sont les travaux de Georges Mounin et de ses disciples, qui ont insisté sur cette impossibilité à « traduire » l'étrangété, soutenant qu'on arrive à peine à l'adapter. Voir sur cette question en particulier les travaux de Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*. Paris, Cahiers du Sud, 1955 ; *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard, 1963 (réédition en livre de poche, « Tel », n° 5) ; *La Machine à traduire. Histoire des problèmes linguistiques*. La Haye, Mouton, 1964 ; *Sept poètes et le langage*. Paris, Gallimard, « Tel », n° 200, 1992. Voir également l'étude de Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », n° 366, 1979.

nuance, de précision des textes d'arrivée. On a fini par admettre que la traduction est possible, qu'elle existe, non pas comme activité de transposition de mot à mot, mais comme activité qui sait dépasser les singularités dont chaque langue dispose. Si bien qu'aujourd'hui on ne juge plus les erreurs ou les trouvailles du traducteur, mais on les analyse, on les examine, pour constater et admettre que, comme il y a des figures de rhétorique, il y a aussi des aspects de traduction.

Le traducteur est avant tout un lecteur, le lecteur priviligié du texte-source qu'il s'apprête à traduire. Il est donc en position d'interlocuteur et reçoit un message. Le traducteur-lecteur s'informe de l'auteur, de ses œuvres, de son époque, de son pays. Dans son déchiffrement du texte, il est influencé, il interprète. Une fois sa lecture terminée, il doit non pas produire une réponse, comme dans une situation de communication ordinaire, mais « redire » ce que le locuteur-auteur a dit, pour que de nouveaux interlocuteurs, les lecteurs de sa traduction, du texte-cible, reçoivent à leur tour le message de l'auteur. Le traducteur doit placer les lecteurs du texte-cible dans la situation où lui-même s'est trouvé quand il a découvert le texte-source, c'est-à-dire les préparer à vivre et à subir les mêmes sensations, les mêmes effets que ceux qu'il a ressentis avec le texte-source. C'est pourquoi aucune traduction ne dispense à certains moments d'ajouter, de dire plus que ne disait le texte-original, de dire moins, de retrancher[1]. Dans ce cas, il n'est pas question de parler de censure, mais on doit examiner les raisons qui poussent au choix de telle tournure, on doit chercher pourquoi le traducteur-lecteur privilégié a procédé à un ajout ou à une suppression. En un mot, on doit s'interroger : pourquoi le traducteur a-t-il recours à l'interprétation et non pas à la traduction ?

Les critiques les plus courantes faites à une traduction sont : « mot à mot », « servile » et « sans art ». Elles sont souvent fondées sur des arguments faciles, des exemples condamnables, pour justifier toutes sortes de libertés dont la nécessité n'est pas évidente. Il est vrai qu'on rencontre des traducteurs zélateurs d'une littéralité radicale où le texte d'arrivée épouse la syntaxe du texte de départ en transgressant, s'il le faut, les normes du système linguistique d'arrivée. C'est l'option de Pierre Klossowski, traduisant *l'Énéide*, c'est l'attitude d'Henri Meschonnic dans ses traductions bibliques[2].

[1] Voir les remarques concernant la problématique de la littéralité de la traduction dans l'œuvre des J.-C. Chevalier et M.-F. Delport, *Problèmes linguistiques de la traduction. L'Horlogerie de saint Jérôme*. Paris, L'Harmattan, 1995.

[2] Sur cet aspect traductif, voir la traduction d'Henri Meschonnic, *Les Cinq Rouleaux*. Paris, Gallimard, 1970, et son travail : *Pour la Poétique II*. Paris, Gallimard, 1973 ; se référer aussi à la traduction de Pierre Klossowski, *L'Énéïde*. Paris, Gallimard, 1964.

Tout le monde cherche la fidélité, exige l'exactitude. Et on compte bon nombre d'adeptes fidèles à l'esprit et à la lettre, au sens et à la forme du texte-source. Mais il faut admettre que souvent un grand nombre de traducteurs, en particulier en traduction littéraire, font des transformations que le système linguistique d'arrivée n'impose pas, créant ainsi entre le texte-source et le texte-cible des écarts considérables. On constate alors que le traducteur qui procède ainsi utilise des expressions et des images plus conformes à l'usage habituel de la langue d'arrivée qu'à celui de la langue de départ. On justifie cela par des jugements positifs, « mode expressif naturel » ou « attitude spontanée » conforme à ce qui se dit en pareil cas dans le système linguistique de la langue d'arrivée. Cette manière de s'éloigner de la littéralité et du texte-source est surtout pratiquée par les écrivains-traducteurs qui la plupart du temps se désintéressent complètement de la restitution des spécificités du texte-source, préoccupés qu'ils sont de rendre le sens au lieu de la forme, d'exprimer l'essence de l'idée, des sentiments, des images, la beauté littéraire au lieu de la fidélité linguistique du texte de départ[1].

Traduire signifie aussi créer. La transmutation d'un texte d'une langue dans une autre est une création qui n'a rien à envier à celle de l'original. Elle n'a pas moins de mérite. Et la meilleure fortune pour une page d'écrivain est de rencontrer un autre écrivain qui la traduise. Inutile de préciser qu'avec pareille croyance tout traducteur tend à se regarder en secret comme un écrivain. Ce qui, aujourd'hui, est plus ou moins accepté. Mais ce qui est sûr, c'est que de nos jours, après une longue concurrence entre la fidélité et la liberté en traduction littéraire, on est arrivé à considérer que la bonne traduction littéraire n'est pas celle qui rend mot à mot le texte-source, ni celle qui au nom de la littérarité s'éloigne du texte de départ. C'est celle qui conserve l'élégance et la mesure dans la langue-cible, malgré toute licence, c'est celle qui conserve le naturel et l'harmonie du texte original dans le texte produit[2]. Conserver le fond ne suffit pas, il faut aussi respecter les aspects techniques de la langue de départ que l'auteur a utilisés et les rendre dans la langue-cible. Il ne suffit pas de se contenter du « référentiel » ou du « sémantique » pour fabriquer une traduction. Il faut que le traducteur prenne conscience, ainsi que le lecteur, qu'il y a toujours deux langues distinctes, deux mondes culturels qui se tolèrent et qui évoquent à toute époque, à tout âge, dans toute situation, de nouvelles impressions, connotations, idées, images. La traduction devient donc une lecture avec ses effets, tout comme le

[1] J.-C. Chevalier et M.-F. Delport, « La Littéralité, laquelle ? », dans *Problèmes linguistiques de la traduction*, *op. cit*., pp. 163-184.
[2] E. Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Paris, L'Âge d'Homme, 1982.

texte original. L'un et l'autre varient, d'où le besoin de relire le texte original, de l'observer de nouveau, de le retraduire.

C'est dans ce sens qu'il faut concevoir le rôle de Yourcenar, traductrice de Cavafy. Sa traduction des poèmes du poète alexandrin est la seconde tentative en français[1], celle qui va en grande partie faire connaître l'auteur grec au public francophone. Elle avoue avoir lu le texte cavafien par l'intermédiaire de Dimaras, donc elle a lu une adaptation et une analyse que Dimaras lui a faites (*PCC*, p. 57). L'autre question qui se pose est : pourquoi Dimaras s'était-il ainsi exprimé ?

En 1958, l'année de la publication par Yourcenar de la traduction des poèmes de Cavafy, paraît aux Belles Lettres une autre traduction française, effectuée par Georges Papoutsakis, une traduction très fidèle au texte de départ, presque un mot-à-mot. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque, sous l'influence de l'enseignement des langues étrangères comme celui des langues mortes, et dans ce contexte éditorial, on ne pouvait ni admettre, ni concevoir la traduction comme une « recréation », on ne tolérait pas le moindre écart du texte original[2]. La traduction, même littéraire, subissait encore l'impact du thème et de la version. Et le travail de Papoutsakis correspondait à la perspective adoptée par les Belles Lettres, une maison d'édition qui continue à respecter l'esprit classique de l'enseignement, position tout à fait méritoire. Or, cet aspect « érudit » était plus proche de la mentalité de Dimaras, qui, connaissant le texte original, ne se préoccupait guère de rendre en français le climat cavafien, mais il se plaisait à lire du grec en français.

Marguerite Yourcenar ayant été élevée, elle aussi, sous cette perspective, dont les origines remontent à la mentalité philologique du XIXe siècle, avait certains remords, elle était consciente d'avoir trahi le poète d'Alexandrie, du moins c'est ce que le lecteur entend par son aveu : « les décisions finales, et les erreurs qu'elles ont pu entraîner, sont décidément miennes » (*PCC*, p. 57). Cependant, cette phrase déjà citée contient quelque chose de confiant, ce qu'on pourrait appeler « la foi littéraire », c'est-à-dire une décision audacieuse qui va l'opposer à la conception traductive de son époque, une décision qui allait la classer parmi les rénovateurs de la pratique tra-

[1] Les traductions de Cavafy en français sont : *Poèmes de Cavafy*. Traduits par Robert Levesque. Paris, Cahiers du Sud, 1948 ; *C. P. Cavafy, Poèmes*. Traduits par Georges Papoutsakis. Paris, Belles Lettres, 1958 (réédition 1979) ; Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras, *Présentation critique de Constantin Cavafy*. Paris, Gallimard, 1958 (réédition 1978) ; *Poèmes anciens ou retrouvés*. Traduction de Gilles Orlieb et Pierre Leyris. Paris, Seghers, 1978 ; *Œuvres poétiques*. Traduites par Socrate Zervos et Patricia Portier. Paris, Imprimerie nationale, 1992 ; *Constantin Cavafis, Poèmes*. Préface, traduction et notes de Dominique Grandmont. Paris, Gallimard, 1999.

[2] Edmond Cary, *Les Grands Traducteurs français*. Genève, Georg, 1963.

ductive littéraire, un parti pris qui lui permettra d'être admise des lecteurs même au XXIe siècle.

Marguerite Yourcenar, consciente que la mauvaise traduction est une traduction ethnocentrique, s'oppose à la conception traductive de son temps, celle qui, au nom d'une fausse idée de la communication, ramène l'acte de traduire à la visée spontanément annexionniste de toute culture. Elle s'oppose aussi à la conception des « belles infidèles », exigeant une traduction à la lettre, un respect à la spécificité du style, sans toutefois renoncer à rendre le sens du texte, l'essence du texte de départ, malgré son refus d'introduire des éléments étrangers dans sa propre langue[1]. Yourcenar se plaît à rendre « poétique » tout ce qui ne se traduit pas dans sa propre langue. Pour y parvenir, elle reçoit d'abord la perfection d'une phrase ; puis elle entame l'explication par des paraphrases et des périphrases pour nous introduire dans la « phrase », dans l'« histoire », car la poésie est non seulement invisible, mais souvent inéluctable. Enfin, les différentes phrases, les différentes séquences du poème se nouent et donnent un sens qui nous réjouit, celui de la signification[2].

Voici un exemple concret de ce qui peut être traduit et de ce qui ne le peut pas.

ΜΟΝΟΤΟΝΙΑ[3]

Την μια μονότονην ημέραν άλλη
μονότονη, απαράλλακτη ακολουθεί. Θα γίνουν
τα ίδια πράγματα, θα ξαναγίνουν πάλι -
Όμοιες στιγμές μας βρίσκουνε και μας αφίνουν.
Μήνας περνά και φέρνει άλλον μήνα.
Αυτά που έρχονται κανείς εύκολα τα εικάζει·
είναι τα χθεσινά τα βαρετα εκείνα.
Και καταντό το αύριο πια σαν αύριο να μη μοιάζει.

[1] On peut soutenir que Yourcenar sur ce point est entre les théories de Georges Moumin et d'André Berman. Le premier, surtout avec son recueil, *Les Belles Infidèles*, était un ennemi acharné de la littéralité, soutenant que la traduction est impossible et exige du traducteur qu'il gomme les spécificités du logos étranger ; le second, avec son œuvre *L'Épreuve de l'étranger.* Paris, Gallimard, « Tel », n° 259, 1995, soutenait que le traducteur devait respecter l'étrangeté de l'étranger, au point d'introduire dans sa propre langue des éléments de l'autre. Berman ne voulait pas que la traduction soit un simple moyen communicatif, Mounin exigeait que la traduction reste avant tout un élément de la « Mimésis » littéraire. Ce conflit « millénaire » est loin d'être reglé.

[2] Sur la question de la poésie intraduisible, voir Michel Deguy, *Aux heures d'affluence*. Paris, Seuil, 1993, p. 17.

[3] K. P. Kavafy, *op. cit*., p. 22.

MONOTONIE

> Un jour monotone est suivi d'un autre jour monotone, identique. Tout sera fait, répété de nouveau. Des moments tout pareils s'approchent de nous, puis s'éloignent.
>
> Un mois passe : il amène un autre mois. L'avenir est facile à prévoir ; il est tissu des ennuis d'hier. Et le lendemain cesse d'être un lendemain. (*PCC*, p. 82.)

Nous constantons que Yourcenar a presque traduit mot à mot Cavafy. Elle a cependant traduit l'actif par une forme passive pour mieux insister et souligner l'idée du poème, centrée sur l'image immuable de la quotidienneté, sur l'incapacité de l'homme à changer, à transformer son sort. Le vrai mot-à-mot serait : « Un monotone jour, un autre monotone jour, identique suit ». Cette attitude de rendre compréhensible dans sa propre langue l'énoncé étranger est le premier stade que Yourcenar utilise. La seconde étape de sa procédure, l'explication, est plus manifeste et claire dans la suite. Le texte grec contient une longue phrase composée de trois propositions. Littéralement le sens est : « Se feront les mêmes choses, se feront de nouveau – les mêmes moments nous trouvent et nous laissent ». Elle emploie ici une tournure française, très simple, « tout sera fait », elle insiste sur la répétition des faits, par l'utilisation du verbe « répéter » et de l'allocution adverbiale « de nouveau », et elle termine sa phrase, évitant de mimer l'ordre des mots, évitant de faire entendre le grec en français. Bien plus résolue, elle ne sépare pas sa phrase par le trait d'union, mais par un point, faisant, tout comme Cavafy, de la deuxième partie de sa phrase une explication. Seulement l'explication yourcenarienne est plus imagée, plus onirique que celle du poète d'Alexandrie, utilisant des synonymes, les verbes « s'approcher » et « s'éloigner » au lieu de « trouver » et « laisser », accentuant ainsi la faiblesse humaine face au sort du temps.

Il en est de même avec la deuxième strophe où Yourcenar, en particulier aux trois derniers vers, prend certaines libertés. Au lieu de traduire mot à mot : « Les choses qui viendront, personne ne peut les imaginer », Yourcenar donne le vrai sens, c'est-à-dire qu'elle organise son discours par un sujet, par la sémantique du continu et elle dit : « L'avenir est facile à prévoir ». Il en est de même avec le troisième vers qui littéralement est : « ce sont les choses d'hier, ces choses ennuyeuses ». Yourcenar, une fois de plus, évite le mot à mot et recourt à l'interprétation, à l'explication présentant l'avenir comme un événement construit d'éléments du passé. D'où sa traduction : « il est tissu des ennuis d'hier ».

Ainsi Yourcenar conçoit-elle la traduction comme une interprétation, et de ce point de vue elle est novatrice, car aujourd'hui, après avoir démontré que la traduction est impossible, tout le monde accepte qu'elle soit her-

méneutique. La traduction comparée au texte de départ est toujours une trahison. La traduction conçue au sens herméneutique devient création poétique, elle est sous le signe du sémiotisme qui efface le littéralisme, faisant ressortir uniquement son monde de signifiés[1]. La traduction poétique coïncide ainsi avec la poétique du poème, laissant peu de place aux formes fixes du texte de départ, ce qui est le cas de Yourcenar.

Cavafy utilise le vers libre, lui donnant un rythme particulier par l'utilisation, la plupart du temps, d'un discours simple, humain, sans maniérismes, une langue presque prosaïque. Yourcenar, trouvant sa méthode proche de la sienne, utilise le même discours, mais en prose. Convaincue que la forme n'est pas le trait caractéristique de la poésie, Yourcenar prête à sa phrase une cadence, une musicalité, qui en combinaison avec une langue naturelle, un style tout simple, correspond absolument au climat discursif cavafien. Tout cela est justifié par l'exemple du poème qui suit :

ΕΠΗΓΑ[2]

Δεν εδεσμεύθηκα. Τελείως αφέθηκα κ' επήγα.
Στις απολαύσεις, που μισό πραγματικές,
Μισό γυρνάμενες, μες στο μυαλό μου ήσαν,
επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα.

Κ' ήπια από δυνατά κρασιά, καθες
που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής.

JE SUIS ALLÉ…

Je ne me suis pas lié ; je me suis complètement laissé aller. Je suis allé dans la nuit illuminée vers des jouissances qui étaient à moitié réelles, à moitié élaborées par mon esprit. Et j'ai bu du vin fort, comme en boivent ceux qui s'adonnent bravement au plaisir. (*PCC*, p. 111.)

Les vers de Cavafy sont faits de propositions très courtes qui constituent un récit simple. À l'ouïe, on pourrait dire que c'est de la prose. Tout dépend de l'intonation. La poésie découle de la sensation provoquée par l'imaginaire, tout comme le laisse sous-entendre le texte traduit, un texte qui repose sur la sémiotique, sur l'herméneutique. La question du vers ne tient pas aux contraintes du mètre et de la rime, mais au principe de cohérence de la poétique du texte, une cohérence faite de plusieurs éléments pour rendre dans la langue d'arrivée la poétique de la langue de départ[3].

Enfin, il ne faut pas oublier que toute poésie est une traduction,

[1] J.-P. Lebfèvre, « Traduire les poètes : ce que le temps apporte / emporte », dans *La Traduction. Poésie à Antoine Berman*. Travaux réunis par Martine Broda. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 183.
[2] K. P. Cavafy, *op. cit.*, p. 59.
[3] Henri Meschonnic, « Transformer le traduire », dans *La Traduction. Poésie à Antoine Berman*, *op. cit.*, 1999, pp. 69-86.

qu'écrire c'est traduire, c'est se traduire. L'écrivain traduit ses idées, ses sentiments, ses expériences dans le texte ; le traducteur passe un texte de la mentalité d'une langue-source à la conception d'une langue-cible. Il ne procède pas seulement à des changements linguistiques ; il effectue aussi des changements d'un autre ordre. Par conséquent, traduire c'est approfondir sa propre langue, c'est réveiller ses virtualités, c'est encourager à créer une nouvelle poétique, un nouveau poème. Et de ce point de vue, Yourcenar s'est donné la peine de recréer Cavafy, tout en respectant sa poétique herméneutique. Cette tâche a classé sa traduction parmi les grandes traductions qui font date, comme des créations à part entière, car elle a conçu la traduction comme une autre façon de s'exprimer et de produire. Et selon le mot d'un théoricien de la traduction, Jacques Ancet, « Écrire est une manière de vivre, traduire une manière d'écrire. Autrement dit : si l'écrivain n'est pas un traducteur, le traducteur, lui, est un écrivain[1] ». Sous cet aspect, il est plus que certain que la traduction des *Poèmes* de Cavafy par Yourcenar attirera des lecteurs, même au XXIe siècle, puisque sa création herméneutique ne vise pas uniquement à transmettre une information sur une expérience référentielle. Sa traduction se substitue à la poétique du texte de départ et remplit pour les lecteurs en langue d'arrivée le rôle que joue le texte original pour les lecteurs dans la langue de départ. Et si on soumet sa traduction à des analyses et à une critique d'ordre esthétique, on constatera que le langage de cette traduction remplit le rôle de ce que Jakobson entendait par « fonction poétique »[2]. Le fait que le troisième numéro spécial de la revue russe, *Inostranaya literatura*[3], dédié à Cavafy, comprenne non seulement des traductions des poèmes du poète grec, mais aussi des commentaires des grands écrivains qui l'ont traduit, comme Oden, Milosc, Yourcenar et Joseph Brodsky, prouve justement que sa traduction a une originalité, prouve que Marguerite Yourcenar est vraiment une traductrice moderne.

Ces remarques concernent aussi *La Couronne et la Lyre*, œuvre publiée en 1979, quand elle pressentait que l'ère de l'humanisme arrivait à son terme. La Seconde Guerre mondiale qu'elle venait de vivre fut une des causes essentielles de cette fin d'époque appellée moderne[4]. Et la découverte

[1] Jacques Ancet, « La Séparation », dans *idem*, p. 183.

[2] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale.* Paris, Minuit, p. 220.

[3] Sonia Ilinskaya, « Traduisant Cavafy » (article écrit en grec), dans *L'Activité traductive. Trajet vers l'Europe*. Université d'Athènes. Athènes, Sokili, 1997, p. 33.

[4] La notion de « moderne » étant très vaste et subtile à la fois, je cite ici un long passage d'un texte de Jürgen Habermas, rédigé à l'occasion de la remise du Prix Adorno, par la Ville de Francfort, évoqué par Paul Braffort dans son article « Avant les "après" ou la modernité ne s'use que si l'on s'en sert », publié sur le site : http://www.focusing.org/apm_papers /braffort.html (consulté le 20 déc. 2011) : « C'est d'abord à la fin du Ve siècle que le terme

d'une Grèce moderne qui essayait de se créer une littérature entre le monde antique et la conception moderne l'ont incitée, surtout entre 1948 et 1951 alors qu'elle travaillait sur *Les Mémoires d'Hadrien*, à se pencher sur l'essence de la pensée grecque, sur sa poésie antique, la considérant indispensable pour l'homme de l'époque moderne, loin des clichés ou des stéréotypes que la critique occidentale avait créés tout au long des siècles[1].

Fidèle à ces principes, Yourcenar a entrepris de présenter divers poèmes de 112 poètes, répartis en douze siècles, du VIIe siècle av. J.-C. au Ve siècle ap. J.-C., soit trente-six générations « bougeantes et changeantes, mais durant lesquelles s'établit tant bien que mal un équilibre instable entre le chant et la poésie écrite, entre la nature et la cité, la foi aux dieux et le scepticisme, entre le goût passionné de la vie et l'interrogation amère sur la vie » (*CL*, p. 11). Cette masse de poèmes, Yourcenar l'a choisie non pas exclusivement d'après des critères esthétiques, mais d'après ses « thèmes » préférés, le respect pour et l'indépendance de la femme, l'amour et le plaisir dû à la beauté physique, la question de la divinité et l'amour pour les joies de la

"moderne" fut utilisé pour la première fois, aux fins de distinguer du passé romain et païen un passé chrétien qui venait d'accéder à la reconnaissance officielle. À travers des contenus changeants le concept de "modernité" traduit toujours la conscience d'une époque qui se situe en relation avec le passé de l'Antiquité pour se comprendre elle-même comme le résultat d'un passage de l'ancien au moderne. Et ce n'est pas seulement le cas de la Renaissance, qui marque pour nous le début des temps modernes. "Moderne", on pensait l'être du temps de Charlemagne, au XIIe siècle et à l'époque des Lumières – c'est-à-dire à chaque fois qu'un rapport renouvelé à l'Antiquité a fait naître en Europe la conscience d'une époque nouvelle. Ainsi l'antiquitas fut tenue pour un modèle normatif et dont on conseillait l'imitation jusqu'à la fameuse querelle des Modernes avec les Anciens, terme qui désignait alors les défenseurs du goût classique dans la France de la fin du XVIIe siècle. C'est seulement avec les idéaux de perfection prônés par les Lumières françaises, avec l'idée, inspirée par la science moderne, d'un progrès infini des connaissances et d'une progression vers une société meilleure et plus morale que le progrès échappa progressivement à l'envoûtement qu'avaient exercé sur chacune des époques modernes successives les œuvres classiques de l'Antiquité. Si bien que la modernité, opposant le romantisme au classicisme, s'est enfin cherché un passé qui lui fût propre dans un Moyen Âge idéalisé. Au cours du XIXe siècle, ce romantisme-là donna naissance à une conscience radicalisée de la modernité, dégagée de toute référence historique et ne conservant de son rapport à la tradition qu'une opposition abstraite à l'histoire dans son ensemble. Il existe donc aussi une "pluralité des modernités", d'autant plus sensible que l'on s'impose une analyse effectivement multidisciplinaire ou interdisciplinaire. La modernité des sciences ne coïncide pas nécessairement avec celle des lettres ou celle des arts. Les "périodisations" naturelles ne sont donc pas les mêmes pour les différents domaines de la culture ».

[1] « En fait, l'étonnante richesse de la Grèce, et de la poésie que la Grèce nous a laissée, est que les expériences les plus diverses y ont été tentées, et que ses poètes en ont enregistré une bonne part. » *CL*, p. 15.

vie, la nature et la sagesse empirique, la politique et l'attrait pour la langue et la culture de la Grèce antique.

Suivant ces convictions, si libres et si naturelles, il était évident que Yourcenar se pose la question : quelle traduction utiliser ? La méthode traditionnelle ou littérale qui s'attache à montrer *comment le texte a été dit*, ou bien la traduction moderne qui est axée sur un langage actuel, accessible à tous, en écartant tout ce qui peut être trop « populaire » et à montrer *ce qui a été dit* ?

> J'ai pensé plutôt au lecteur ayant su un peu de grec, mais l'ayant oublié, ou n'en sachant pas, […] mais curieux néamoins de cette poésie d'une autre époque et d'un autre monde, curieux aussi de ce qui a changé ou n'a pas changé entre temps dans la sensibilité humaine, et interessé par cet effort de transvaser un poème grec antique en un poème français et qui soit le plus possible un poème. (*CL*, p. 10.)

Cette volonté yourcenarienne de faciliter la compréhension du texte antique au lecteur moderne français l'a menée à traduire les textes originaux à la lumière des « découvertes » linguistiques, ethnologiques et archéologiques, respectant la syntaxe du français moderne, en formulant le texte grec dans des phrases de structure simple. Cette conception l'a forcée à conserver le sens originel et la qualité littéraire des passages poétiques (épigrammes, épitaphes, élégies, tragédies, hymnes, chants, odes, inscriptions etc.), convaincue que tout langage dans lequel on traduit évolue. Le français ne fait pas exception à cette règle ; il évolue et change, chaque mot prenant avec le temps un sens supplémentaire, voire différent. C'est pourquoi l'attrait du public vers un auteur ou une œuvre dépend de son goût pour le langage ; aucune traduction, aussi fidèle qu'elle soit, ne peut avoir l'aspect d'une « autorité » définitive. Yourcenar, s'amusant, dira :

> Il n'y a, certes, de bonne traduction que fidèle, mais il en est des traductions comme des femmes : la fidélité, sans autres vertus, ne suffit pas à les rendre supportables. (*CL*, pp. 40-41.)[1]

Et cela parce que toute langue reflète la pensée et la culture de son peuple. Or, la langue du grec ancien exprime des données dont la pensée et la culture sont pour nous aujourd'hui très lointaines et pas toujours faciles à saisir pour nos esprits contemporains. Et bien sûr, ceci représente une source d'erreur possible non négligeable lors de la traduction, d'autant plus que certains mots ou expressions grecs n'existent pas en français. Exemple : le français traduit par le terme « amour » trois mots grecs : agapé, philia et éros.

[1] Elle ajoute même, concluant sur la « tradition française » de la poésie grecque antique : « Nos traductions, depuis plusieurs siècles au moins, ont été plus philologues et plus scolaires. » (*CL*, p. 42.)

C'est pourquoi Yourcenar, partant du simple empirisme, bien avant que diverses théories traductolgiques ne s'imposent, considérait que la traduction littéraire est « la création d'un discours », que la traduction littéraire est également une forme et une pratique d'écriture au même niveau que la création littéraire, et peut par conséquent être caractérisée comme écriture-création. Elle va même plus loin ; elle préfigure l'essai d'Henri Meschonnic qui, dans *Poétique du traduire*[1], soutient et démontre que la poétique n'apparaît pas comme une seule stylistique, qu'elle ne se réduit pas au seul règne de la transmission d'une information. Meschonnic théoriquement, tout comme Yourcenar en pratique, dépasse la simple relation signe-sens qui définit normalement la traduction et recherche une théorie d'ensemble du langage et de la littérature. En effet, chez Yourcenar, la création poétique est conçue comme un acte qui prend en compte la littérature comme transformant la pensée et la société ; elle considère donc la traduction littéraire comme une activité qui met en œuvre une pensée de la littérature et une pensée du langage. Pour elle, la traduction est un acte de langage.

Il ne s'agit plus ici de parler de l'effacement du traducteur, mais de considérer le langage comme un reflet de la pensée, des jugements de valeur et des états de conscience du traducteur et d'une forme de connaissance immédiate de celui-ci qui ne recourt pas au raisonnement mais à un continu de rythme, de prosodie et de sémantique sérielle. La traduction se présente, pour Yourcenar, comme une poétique expérimentale et, on peut ajouter paraphrasant Meschonnic, comme un poste d'observation privilégié pour la théorie du langage : « traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font[2] ».

Partant de ces vues théoriques, il nous reste à voir en quoi consiste la modernité de la traduction de Yourcenar de ces 112 auteurs de l'antiquité grecque, dont elle a traduit des extraits. Le caractère moderne de sa traduction peut être perçu sous deux aspects : le premier d'ordre culturel et le second d'ordre linguistique.

La modernité culturelle se présente ainsi :

a) pour la première fois, nous n'avons pas affaire à une anthologie de poètes et de poèmes relatifs à un genre ou à un thème précis, mais à une série d'auteurs, dont elle traduit des fragments :

– tantôt quelques vers ; c'est le cas d'Homère : de deux épopées illustres, elle ne présente que dix vers[3], sans informer son lecteur ni de l'œuvre, ni des

[1] Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*. Paris, Versier, 1999.

[2] *Idem*, p. 95.

[3] Pour être juste, on doit dire que dans une note de son « Introduction », Yourcenar précise que « les poèmes homériques sont en dehors du plan de cet ouvrage » (*LC.*, p. 21).

rhapsodies où elle les a puisés ; ou celui de Phrynichus, auteur dramatique dont elle ne cite qu'un seul vers ;
– tantôt elle traduit plusieurs poèmes, trouvés dans des citations d'autres auteurs ; c'est le cas de Sappho, dont elle traduit plusieurs poèmes, celui de Pindare ou d'Empédocle dont elle cite plusieurs poèmes et vers ;
– tantôt elle fait des coupes libres, à différents niveaux, qu'elle avoue dans les notes qui suivent ; ainsi, nous informe-t-elle que le poème « Écrit en exil » d'Alcée a été légèrement abrégé ; « N'insultez pas, enfants » de Sappho sont des fragments considérablement écourtés ; l'extrait de Solon, « Ô temps, sois mon témoin », est très légèrement raccourci ; « Prière à Dionysos » d'Anacréon, l'est quelque peu. Ces remarques prêtent à considérer sa traduction comme une sorte de composition musicale où se superposent les parties vocales et instrumentales, permettant une lecture d'ensemble, soulignant l'intention de Yourcenar traductrice « d'insister surtout sur la variété des sujets et des personnes à chaque moment de ces douze siècles, sur la motilité qui fait de cette Antiquité tour à tour ionienne, dorienne, attique, alexandrine et gréco-romaine un monde moderne, à quelque époque de l'histoire qu'elle soit placée[1] » (*CL*, p. 14).

b) Tenant compte de ses « innovations de raccoursissement », se pose la question de savoir si elle a rendu tout le sens du poème de la langue-source ou si elle ne l'a pas transformé en langue-cible par ses interventions. Cette pratique consciente et avouée de la part de Yourcenar veut souligner son ardent désir d'apporter une rupture avec la tradition française, soit de la moderniser :
– en rénovant en France l'image de la poésie de la Grèce antique ;
– en traçant une nouvelle voie dans la pratique traductive des textes classiques de l'Antiquité par les écrivains, longtemps considérée comme une « besogne » exclusive des enseignants et des philologues ;
– en proposant un « nouveau » et vaste modèle de genres poétiques et d'auteurs, d'idées et de formes, qui constituent, indirectement, un appel silencieux aux écrivains français à revoir leurs sources, leur conception sur la poésie moderne.

c) Elle se plaît « à préfacer » les auteurs qu'elle cite, ne se contentant pas, comme elle dit, d'« une date, parfois de deux, accompagnée quand il le fallait d'un point d'interrogation, et, tout au plus, de la mention du lieu

[1] Justifiant sa technique d'abrégement, Yourcenar s'excuse de la sorte : « La permission d'abréger se donne davantage au traducteur en vers qu'au traducteur en prose. Je crois pourtant ne l'avoir prise que là où, rendant le même texte en prose, j'eusse également été tentée de le faire. » (*LC.*, p. 44.)

d'origine[1] ». Yourcenar s'intéresse aussi bien à l'œuvre qu'à l'homme, essayant de renseigner un peu son lecteur sur l'époque et l'auteur, sans toutefois se donner la peine de vérifier les informations données ; au contraire elle se plaît à répéter les divers mythes et réputations concernant les poètes cités. Mais ces notices sont encore une fois inégales entre elles. Homère et Hésiode sont présentés en une demi-page pour les deux, Platon en mérite deux, Aristote seulement douze lignes, les tragiques (Eschyle, Sophocle et Euripide), 5 à 6 pages pour chacun, la notice occupant presque autant de place que leurs extraits.

Cette nouvelle disproportion de la présentation des auteurs et de leurs œuvres souligne, une fois de plus, la préoccupation première et rénovatrice de Yourcenar de faire connaître à son lecteur et de partager avec lui, nous l'avoue-t-elle, « la fréquentation de quelques poètes de peu antérieurs à l'empereur [Hadrien], de quelques-uns même de ses contemporains, et d'autres, beaucoup plus anciens, mais dont on sait qu'il appréciait les œuvres » afin de « reconstruire dans la mesure du possible la bibliothèque du personnage qui nous occupe, ce qui est encore l'une des meilleures manières de nous renseigner sur la sensibilité […] d'un homme du passé » (*CL*, pp. 9-10).

Bien sûr, l'ensemble des poèmes possède une unité stylistique et structurelle qui justifie la réunion en volume, bien que son corpus circonscrive dans l'œuvre de Yourcenar une décennie tout à fait particulière, marquée par son travail sur *Mémoires d'Hadrien*. De ce point de vue on peut considérer Yourcenar comme le représentant emblématique d'une forme de traduction ou d'une écriture qu'elle a profondément rénovée, voire réinventée à partir du modèle de la poésie classique, la rendant réservoir de traditions génialement remaniées : l'archaïsme y devient facteur et instrument de modernité, mais le retour aux anciennes formes n'est en aucun cas synonyme ici de « restauration archéologique ».

La perspective de la modernité linguistique se présente ainsi :

a) Modernité de la forme. Yourcenar, grande artiste de la prose et partisan de la traduction des poèmes en prose, si l'on considère son travail sur les *Poèmes* de Cavafy, utilise cette fois-ci le vers. Elle s'explique longuement sur ce choix, insistant surtout sur le fait que la traduction en vers a le grand avantage de rendre la prosodie plus fidèle par rapport à la traduction en prose.

Seul, le vers régulier, c'est-à-dire celui sur lequel un accord préalable existe entre poète d'une part et lecteur ou auditeur de l'autre, donne une idée

[1] *Idem*, p. 16.

d'un art où contraintes et surprises s'équilibrent, et où l'envol du poète, comme dans la danse le bond du danseur, se situe à l'intérieur d'une mesure comptée (*CL*, p. 43)[1].

Cette technique en effet ne rend pas compte du discours poétique grec, situé au carrefour des influences linguistiques et culturelles. La réhabilitation de la traduction de la poésie par des vers, de la part de Yourcenar, nous mène à une question fondamentale pour la littérature : quel est le pouvoir de la fiction et celui des mots qui fait qu'une œuvre, neutralisée pendant des siècles, pour des raisons diverses, ressurgisse au moyen d'une traduction, pour nourrir à nouveau le débat littéraire et la réflexion sur son identité ?[2] Le désir de Yourcenar d'intervenir et d'agir sur le public, en faveur de l'humanisme, ne disparaît nullement quand elle atteint sa maturité littéraire, elle traduit en vers une poésie millénaire qui se présente sous la forme d'une réflexion et d'un jeu permanents sur le langage, sous la forme d'une véritable conception du monde.

b) Modernité de la musicalité. Yourcenar reconnaît que jadis il y a eu des tentatives d'innovation de la part des poètes et elle se refère à Ronsard, à Racine, à Hugo et à Mallarmé qui ont essayé de renouveler les règles de la prosodie française. Mais elle constate que le grec ancien n'avait pas uniquement des rimes ou des coupures ; il avait aussi, selon le genre poétique, des syllabes longues et brèves, des temps faibles et forts, des accents toniques et métriques, éléments absolument absents de la versification française. Soucieuse de rendre non seulement le sens mais aussi les affinités des « habiles métriciens » de l'antiquité, Yourcenar s'efforce de rendre toute cette musicalité par une rime aux assonances des syllabes fortes ou faibles, selon le cas, et par la vibration nette des terminaisons « masculines » ou « féminines ».

Ces deux moyens constituent pour elle « la prosodie des autres langues » (*CL*, p. 4)[3] car le travail de traduction fidèle aux principes de l'auteur ne doit pas accentuer les aspects uniquement archaïsants de sa poésie, ce qui aurait pour conséquence d'en amortir sensiblement les effets subversifs, mais de préserver le mélange de registres de langue qui en fait tout l'intérêt. L'apport majeur de Yourcenar à cette traduction est d'avoir dépassé son amour pour « l'hellénisme » littéraire et poétique en remplaçant l'exhuma-

[1] Ailleurs, Yourcenar soutient que l'alexandrin français est moins ample que l'hexamètre grec et qu'en général le lyrisme grec est bien plus souple et riche en prosodie que l'équivalent français et que les « mètres lyriques (grecs), dépassent de beaucoup les variations possibles en français » (*CL*, p. 41).

[2] Ici, on n'évoque pas seulement la traduction de Yourcenar, mais l'ensemble des traductions des œuvres de l'antiquité grecque, comme *L'Orestie*, traduite par Claudel ou celle de poètes grecs traduits par Leconte de Lisle.

[3] *Idem*, p. 44.

tion d'une langue archaïsante par un langage quotidien, en restituant une poésie orale en poésie écrite vivante.

Cet apport a pour objectif apparent la reconstruction d'une nouvelle conception historique et esthétique autour du mythique poétique du peuple grec dans l'antiquité, conception qui serait mise en péril par les influences culturelles de l'Europe occidentale à son époque.

c) Modernité du vocabulaire. Yourcenar était consciente des difficultés de la langue et du style dans la traduction. Sur ce point de vue aussi elle apporte des innovations d'abord en transcrivant des codes linguistiques dans une autre sphère culturelle. Les tournures spécifiques du langage offrent ensuite des difficultés particulières de traduction en français, puisque les altérations et transformations jouent assez souvent sur un lexique emprunté à cette langue ; ensuite en harmonisant la phonétique et la sémantique, sachant très bien, que selon la formule classique « Traduttore, traditore », il faut parfois sacrifier un élargissement de sens spécifique à la valeur paronomastique du terme employé, pour rendre un jeu de mots réussi.

Au moyen de ces innovations traductives concernant le vocabulaire et la longueur de la phrase, Yourcenar parvient à conserver les valeurs esthétiques de l'original et à apporter les mutations nécessaires pour rendre le texte d'arrivée moderne et ainsi à s'aligner avec les mutations de l'histoire, devenant au sens large, une sorte de « gardien des métamorphoses » esthétiques en traduction littéraire. Et elle y arrive avec succès parce qu'elle utilise les deux aspects du phénomène de la modernité : la rupture et la continuité. Ainsi pour rendre en français les passages grecs de grande poésie chorale, avec des vers d'une ampleur de souffle exceptionnelle (des vers de 18 ou de 30 syllabes) elle recourt, comme elle nous l'avoue, à « une tentative moins aberrante qu'on ne croirait, puisque le vers de dix-huit pieds peut, par exemple, se scander en un vers de huit pieds flanqué d'un vers de dix pieds, le vers de trente pieds en deux alexandrins suivis d'un vers de six pieds » (*CL*, p. 44).

D'ailleurs Yourcenar a toujours été en rupture, tout en essayant de maintenir des valeurs éternelles qui ont, de tout temps, été celles de l'art. Il y a chez elle une permanence de la valeur esthétique, mais l'œuvre d'art, bien évidemment, évolue en fonction des conditions historiques et sociales, sinon on se retrouve dans une situation d'académisme, dans une posture d'imitation et de répétition des modèles. C'est pourquoi Yourcenar a voulu rompre avec cet esprit conservateur et a opéré une percée dans la modernité modérée.

Pour conclure, on peut soutenir que la traduction yourcenarienne des poètes grecs de l'antiquité n'a pas un aspect conservateur, n'adopte pas une

position de servitude au texte-source par un mot-à-mot commenté (vider d'abord le texte de sa substance poétique et ensuite le ré-animer), mais plutôt un aspect rénovateur, puisque, disposant d'un instrument stylistique, elle veut surtout transmettre à ses contemporains son goût et leur faire aimer la poésie antique. L'important dans sa procédure de traduction est sa vision d'interprétation du texte-source, interprétation réalisée après la lecture qu'elle fait et qu'elle veut rendre au texte-cible. Elle a essayé de métamorphoser, par l'intermédiaire du français, le texte-source, démontrant le principe de Proust que tout auteur est avant tout un traducteur de son monde intérieur[1]. C'est ce que doit faire tout traducteur quand il se trouve devant une œuvre dont il doit transfuser l'essence dans d'autres structures. Et Yourcenar, de ce point de vue, a traité la traduction comme un acte littéraire et artistique à part entière, un acte de création de valeurs esthétiques. Elle n'a pas oublié qu'en traduction littéraire la fonction poétique du langage consiste justement à recréer, à redonner vie à ce qui semble être impossible, oublié, mort.

Marguerite Yourcenar en bon « gardien des métamorphoses », sachant que l'enjeu de la traduction c'est traduire sans trahir, bien avant Philippe Jaccottet, a appliqué sa consigne : « la traduction relève du mouvement même de la composition poétique puisqu'elle correspond à une forme de souplesse du poème au monde[2] ». Yourcenar, dans *La Couronne et la Lyre* a réussi à transformer une donnée originelle, le texte-source, non pas pour le détruire mais pour le garder et le rénover. Cette nouvelle perception de l'art de sa part, par rapport à la perception traditionnelle, doit beaucoup à son travail de conserver la forme originale pour déterminer la valeur esthétique du contenu poétique et le sens poétique de ce devenir qui ne peut se réduire en un simple apprentissage d'une technique mais plutôt à une maîtrise artistique des valeurs esthétiques à travers les différents modes d'expression.

C'est pourquoi son œuvre, *La Couronne et la Lyre*, outre les autres mérites, est avant tout un exercice fondamental de la formation de l'esprit qui ne transpose pas d'une langue dans une autre une information. Il faut et on doit concevoir sa traduction comme une mission qui veille sur le « procès de maturation du langage originel et sur ses douleurs d'enfantement[3] », comme une « portion de la courbe de communication que tout acte de parole

[1] Cette conception a été une des thèses que Meschonnic a surtout développée dans *Poétique II.*

[2] Fabio Pusterla, « Traduire Jaccottet », dans *Écriture*, n° 40.

[3] George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction.* Traduit par Lucienne Lotringer. Paris, Albin Michel, 1998, p. 35.

mené à bien décrit à l'intérieur d'une langue[1] », comme « une opération où l'on s'introduit dans un mécanisme de la création[2] ». D'ailleurs elle ne se gêne pas pour souligner que sa traduction ne saurait dispenser les lecteurs de lire le texte grec[3], comme elle ne se gêne pas non plus pour mettre au même niveau la culture grecque avec d'autres, comme la culture japonaise :

> Nous voyons à bon droit dans la tragédie grecque, avec ses trois personnages en pleine crise et son chœur vainement sage, l'une des plus parfaites représentations du drame humain, mais le *No* japonais, comportant aussi deux ou trois personnages et un chœur, faisant également appel aux grands gestes de la danse, ne nous émeuvent pas moins, et peut-être nous émeuvent davantage, dans leur peinture de l'incertitude de l'homme et son court passage sur la terre. (*CL*, p. 39.)

Parallèle qui nous permet sans doute de comprendre pourquoi Yourcenar se lancera dans la traduction du japonais…

[1] *Idem*, p. 85

[2] Jean-Marie Domenach, *Ce qu'il faut enseigner : pour un nouvel enseignement général dans le secondaire*. Paris, Seuil, 1989, pp. 108-109.

[3] « Mon espoir serait de donner à ce lecteur le goût de se composer à soi-même un choix plus complet, de comparer mes traductions à d'autres, tant françaises qu'étrangères, parvenant ainsi, par leurs divergences mêmes, à une notion plus juste de l'original, et, suprême joie, de lui faire franchir l'énorme distance qui sépare une langue qu'on ne sait pas d'une langue dont on sait quelques mots, en s'achetant un dictionnaire et une grammaire. » (*LC*, pp. 10-11.) Elle trouvera des imitateurs, puisqu'en 1986, François Vezin, traduisant *Être et temps* de Martin Heidegger, dans la « Bibliothèque de Philosophie » de Gallimard, série *Œuvres* de Martin Heidegger, incite ses lecteurs à lire parallèlement l'original allemand.

TABLE DES MATIÈRES

Catherine GRAVET, Cinq traductrices, dix traducteurs, vingt-et-un portraitistes 5

MAURICE CARÊME

Anne GODART, Maurice Carême : une aptitude infinie à être heureux 13

ALEXIS CURVERS

Benoît D'AMBROSIO, Dis-moi qui tu traduis… 31

JACQUES DE DECKER

Thilde BARBONI, Jacques De Decker en apesanteur linguistique. Le théâtre dans la plume, la scène dans les yeux 77

MARIE DELCOURT

Evi PAPAYANNOPOULOU, Marie Delcourt à travers ses « Images de Grèce » 91
Pierre RAGOT, Marie Delcourt, exploratrice et traductrice des tragiques grecs 103

EUGÈNE HINS

Anne DELIZÉE et Olga GORTCHANINA, Eugène Hins, un regard éclairé sur la Russie 151

FRANÇOIS JACQMIN

Sabrina PARENT, François Jacqmin, entre langue maternelle et langue d'adoption : la pratique de la poésie à la lumière de l'entreprise de traduction 185

HÉLÈNE LEGROS

Catherine GRAVET et Pauline STOCKMAN, Hélène Legros, traductrice pathétique 201

MAURICE MAETERLINCK

Hubert ROLAND, Maurice Maeterlinck : traducteur, médiateur et poète 237

ÁNGELES MUÑOZ

Òmia CAMPRUBI et Geneviève MICHEL, Portrait d'Ángeles Muñoz, passeuse de mémoire 267

PIERRE POIRIER

Laurence PIEROPAN, Pierre Poirier, jurisconsulte, esthète et traducteur 297

ALAIN VAN CRUGTEN

Anne GODART et Corinne LEBURTON, Alain van Crugten traducteur. Une plume sportive, coquine et galopante 329
Thilde BARBONI, Alain van Crugten, docteur honoris causa 339
Carola HENN, Exporter la Flandre sans le flamand. « Het verdriet van België » en traduction 343

ROBERT VIVIER

Laurent BÉGHIN, « Beaucoup est perdu, mais sinon tout serait perdu. » Robert Vivier et la traduction littéraire 363

EMMANUEL WAEGEMANS

Benoît VAN GAVER, De la traduction à l'édition : histoire d'une passion. Portrait d'Emmanuel Waegemans, traducteur belge du russe en néerlandais 389

FRANÇOISE WUILMART

Nadia D'AMELIO, Une femme, une cause. Portrait de Françoise Wuilmart 403

MARGUERITE YOURCENAR

Mireille BRÉMOND, Marguerite Yourcenar, traductrice universelle ? 421
Georges FRÉRIS, Marguerite Yourcenar, traductrice du grec 441