

Where all life dies, death lives, and nature breeds,
Perverse, all monstrous, all prodigious things,
Abominable, inutterable, and worse
Than fables yet have feign'd or fear conceived,
Gorgons, and hydras, and chimæras dire.

« Elles traversent maintes vallées sombres et désertes, maintes régions douloureuses, par-dessus maintes Alpes de glace et maintes Alpes de feu : rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres et ombres de mort ; univers de mort, que Dieu dans sa malédiction créa mauvais, bon pour le mal seulement ; univers où toute vie meurt, où toute mort vit, où la nature perverse engendre toutes choses monstrueuses, toutes choses prodigieuses, abominables, inexprimables, et pires que ce que la fable inventa ou la frayeur conçut : gorgones et hydres et chimères effroyables. »

Ici le mot répété *many* est traduit par notre vieux mot *maintes*, qui donne à la fois la traduction littérale et presque la même consonnance. Le fameux vers monosyllabique si admiré des Anglois :

Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death,

j'ai essayé de le rendre par les monosyllabes *rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres et ombres de mort*, en retranchant les articles. Le passage rendu de cette manière produit des effets d'harmonie semblables ; mais, j'en conviens, c'est un peu aux dépens de la syntaxe. Voici le même passage, traduit dans toutes les règles de la grammaire par Dupré de Saint-Maur :

« En vain traversaient-elles des vallées sombres et hideuses, des régions de douleur, des montagnes de glace et de feu ; en vain franchissaient-elles des rochers, des fondrières, des lacs, des précipices et des marais empestés, elles trouvaient toujours d'épouvantables ténèbres, les ombres de la mort, que Dieu forma dans sa colère, au jour qu'il créa les maux inséparables du crime ; elles ne voyaient que des lieux où la vie expire, et où la mort seule est vivante : la nature perverse n'y produit rien que d'énorme et de monstrueux ; tout en est horrible, inexprimable, et pire encore que tout ce que les fables ont feint ou que la crainte s'est jamais figuré de gorgones, d'hydres et de chimères dévorantes. »

Je ne parle point de ce que le traducteur prête ici au texte ; c'est au lecteur à voir ce qu'il gagne ou perd par cette paraphrase ou par mon mot à mot. On peut consulter les autres traductions, examiner ce que mes prédécesseurs ont *ajouté* ou *omis* (car ils passent en général les endroits difficiles) : peut-être en résultera-t-il cette conviction que la version littérale est ce qu'il y a de mieux pour faire connoître un auteur tel que Milton.

J'en suis tellement convaincu que dans l'*Essai sur la Littérature angloise*, en citant quelques passages du *Paradis perdu*, je me suis légèrement éloigné du texte. Eh bien, qu'on lise les mêmes passages dans la traduction littérale du poëme, et l'on verra, ce me semble, qu'ils sont beaucoup mieux rendus, même pour l'harmonie.

Tout le monde, je le sais, a la prétention d'exactitude : je ressemble peut-être à ce bon abbé Leroy, *curé de Saint-Herbland de Rouen et prédicateur du roi* : lui aussi a traduit Milton, et en vers ! Il dit : « Pour ce qui est de notre traduction, son principal mérite, comme nous l'avons dit, *c'est d'être fidèle.* »

Or voici comme il est fidèle, de son propre aveu. Dans les notes du vii^e chant, on lit : « J'ai substitué ceci à la fable de Bellérophon, m'étant proposé d'en purger cet ouvrage. . . . J'ai adapté au reste les plaintes de Milton, de façon qu'elles puissent convenir encore plus à un homme de mérite. . . . Ici j'ai changé ou retranché un long récit de l'aventure d'Orphée, mis à mort par les Bacchantes sur le mont Rhodope. »

Changer ou retrancher l'admirable passage où Milton se compare à Orphée déchiré par ses ennemis !

« La Muse ne put défendre son fils ! »

Je ne crois pas néanmoins qu'il faille aller jusqu'à cette précision de Luneau de Boisjermain : « ne pas avoir besoin de répétition, comme qui seroit non de pouvoir d'un seul coup ». La traduction interlinéaire de Luneau est cependant utile ; mais il ne faut pas trop s'y fier, car, par une inadvertance étrange, en suivant le mot à mot elle fourmille de contre-sens ; souvent la glose au-dessous donne un sens opposé à la traduction interlinéaire.

Ce que je viens de dire sera mon excuse pour les chicanes de langue que l'on pourroit me faire. Je passe condamnation sur tout, pourvu qu'on m'accorde que le portrait, quelque mauvais qu'on le trouve, est ressemblant.

J'ai déjà signalé¹ les difficultés grammaticales de la langue de Milton ; une des plus grandes vient de l'introduction de plusieurs nominatifs indirects dans une période régie par un principal nominatif, de sorte que tout à coup vous trouverez un *he*, un *their*, qui vous étonnent, qui vous obligent à un effort de mémoire ou qui vous forcent à remonter la période pour retrouver la *personne* ou les *personnes* auxquelles ce *he* ou ce *their* appartiennent. Une autre espèce d'obscurité naît de la concision de l'ellipse ; faut-il donc s'étonner de la variété et des contre-sens des traductions dans ces passages ? Ai-je rencontré plus juste ? Je le crois, mais je n'en suis pas sûr : il ne me paroît même pas clair que Milton ait toujours bien lui-même rendu sa pensée : ce haut génie s'est contenté quelquefois de l'à-peu-près, et il a dit à la foule : « Devine, si tu peux. »

Le nominatif absolu des Grecs, si fréquent dans le style antique de Milton, est très-inélegant dans notre langue. *Thou looking on* pour *thee looking on*. Je l'ai cependant employé sans égard à son étrangeté, aussi frappante en anglois qu'en françois.

Les ablatifs absolus du latin dont *Le Paradis perdu* abonde sont un peu plus usités dans notre langue ; mais en les conservant j'ai parfois été obligé d'y joindre un des temps du verbe *être*, pour faire disparaître une amphibologie.

1. Avertissement de l'*Essai sur la Littérature angloise*, à la fin du *Paradis perdu*.

C'est ainsi encore que j'ai complété quelques phrases non complètes. Milton parle des serpents *qui bouclent Mégère* : force est ici de dire *qui forment des boucles sur la tête de Mégère*.

Bentley prétend que, Milton étant aveugle, les éditeurs ont introduit dans *Le Paradis perdu* des interpolations qu'il n'a pas connues : c'est peut-être aller loin ; mais il est certain que la cécité du chantre d'Éden a pu nuire à la correction de son ouvrage. Le poète composait la nuit : quand il avoit fait quelques vers, il sonnoit ; sa fille ou sa femme descendoit ¹ ; il dictoit : ce premier jet, qu'il oublioit nécessairement bientôt après, restoit à peu près tel qu'il étoit sorti de son génie. Le poème fut ainsi conduit à sa fin par inspirations et par dictées ; l'auteur ne put en revoir l'ensemble ni sur le manuscrit ni sur les épreuves. Or il y a des négligences, des répétitions de mots, des cacophonies qu'on n'aperçoit et, pour ainsi dire, qu'on n'entend qu'avec l'œil, en parcourant les épreuves. Milton, isolé, sans assistance, sans secours, presque sans amis, étoit obligé de faire tous les changements dans son esprit, et de relire son poème d'un bout à l'autre dans sa mémoire. Quel prodigieux effort de souvenir ! et combien de fautes ont dû lui échapper !

De là ces phrases inachevées, ces sens incomplets, ces verbes sans régimes, ces noms et ces pronoms sans relatifs dont l'ouvrage fourmille. Le poète commence une phrase au *singulier* et l'achève au *pluriel* ; inadvertance qu'il n'auroit jamais commise s'il avoit pu voir les épreuves. Pour rendre en français ces passages, il faut changer les *nombres* des pronoms, des noms et des verbes ; les personnes qui connoissent l'art savent combien cela est difficile. Le poète ayant à son gré mêlé les nombres a naturellement donné à ses mots la quantité et l'euphonie convenables ; mais le pauvre traducteur n'a pas la même faculté : il est obligé de mettre sa phrase sur ses pieds. S'il opte pour le *singulier*, il tombe dans les verbes de la première conjugaison, sur un *aima*, sur un *parla*, qui viennent heurter une voyelle suivante ; s'en tient-il au *pluriel*, il trouve un *aimoient*, un *parloient*, qui appesantissent et arrêtent la phrase au moment où elle devoit voler. Rebuté, accablé de fatigue, j'ai été cent fois au moment de planter là tout l'ouvrage. Jusque ici les traductions de ce chef-d'œuvre ont été moins de véritables traductions que des *épitômes* ou des *amplifications paraphrasées*, dans lesquelles le sens général s'aperçoit à peine, à travers une foule d'idées et d'images dont il n'y a pas un mot dans le texte. Comme je l'ai dit ², on peut se tirer tant bien que mal d'un morceau choisi ; mais soutenir une lutte sans cesse renouvelée pendant douze chants, c'est peut-être l'œuvre de patience la plus pénible qu'il y ait au monde.

Dans les sujets rians et gracieux, Milton est moins difficile à entendre, et sa langue se rapproche davantage de la nôtre. Toutefois les traducteurs ont une singulière monomanie : ils changent les pluriels en singuliers, les singuliers en pluriels, les adjectifs en substantifs, les articles en pronoms, les pronoms en articles. Si Milton dit *le vent, l'arbre, la fleur, la tempête*, etc., ils

1. *Essai sur la Littérature anglaise.*

2. Avertissement de l'*Essai*.

mettent *les vents, les arbres, les fleurs, les tempêtes*, etc. ; s'il dit un esprit *doux*, ils écrivent la *douceur* de l'esprit ; s'il dit *sa voix*, ils traduisent *la voix*, etc. Ce sont là de très-petites choses sans doute ; cependant il arrive, on ne sait comment, que de tels changements répétés produisent à la fin du poème une prodigieuse altération ; ces changements donnent au génie de Milton cet air de lieu commun qui s'attache à une phraséologie banale.

Je n'ai rien ajouté au texte ; j'ai seulement quelquefois été obligé de suppléer le mot *collectif* par lequel le poète a oublié de lier les parties d'une longue énumération d'objets.

J'ai négligé çà et là des explétives rédundantes qui embarrassoient la phrase sans ajouter à sa beauté, et qui n'étoient là évidemment que pour la mesure du vers : le sobre et correct Virgile lui-même a recours à ces explétives. On trouvera dans ma traduction *synodes, mémoriaux, recordés, conciles*, que les traducteurs n'ont osé risquer et qu'ils ont rendus par *assemblées, emblèmes, rappelés, conseils*, etc. ; c'est à tort, selon moi. Milton avoit l'esprit rempli des idées et des controverses religieuses ; quand il fait parler les Démons, il rappelle *ironiquement* dans son langage les cérémonies de l'Église romaine ; quand il parle *sérieusement*, il emploie la langue des théologues protestants. Il m'a semblé que cette observation oblige à traduire avec rigueur l'expression miltonienne, faute de quoi on ne feroit pas sentir cette partie intégrante du génie du poète, la partie religieuse. Ainsi, dans une description du matin, Milton parle de la charmante heure de *Prime* : je suis persuadé que *Prime* est ici le nom d'un office de l'église ; il ne veut pas dire *première* : malgré ma conviction, je n'ai pas risqué le mot *prime*, quoiqu'à mon avis il fasse beauté, en rappelant la prière matinale du monde chrétien.

L'astre avant-coureur de l'aurore
Du soleil qui s'approche annonce le retour ;
Sous le pâle horizon l'ombre se décolore :
Lève-toi dans nos cœurs, chaste et bienheureux jour.

RACINE.

Une autre beauté, selon moi, qui se tire encore du langage chrétien, c'est l'affectation de Satan à parler comme le Très-Haut ; il dit toujours *ma droite* au lieu de *mon bras* : j'ai mis une grande attention à rendre ces tours ; ils caractérisent merveilleusement l'orgueil du Prince des ténèbres.

Dans les cantiques que le poète fait chanter aux anges, et qu'il emprunte de l'Écriture, il suit l'hébreu, et il ramène quelques mots en refrain au bout du verset. Ainsi *praise* termine presque toutes les strophes de l'hymne d'Adam et d'Ève au lever du jour. J'ai pris garde à cela, et je reproduis à la chute le mot *louange* : mes prédécesseurs, n'ayant peut-être pas remarqué le retour de ce mot, ont fait perdre aux vers leur harmonie lyrique.

Lorsque Milton peint la création, il se sert rigoureusement des paroles de la Genèse, de la traduction anglaise ; je me suis servi des mots français de la traduction de Sacy, quoiqu'ils diffèrent un peu du texte anglois : en des

matières aussi sacrées, j'ai cru ne devoir reproduire qu'un texte approuvé par l'autorité de l'Église.

J'ai employé, comme je l'ai dit encore¹, de vieux mots; j'en ai fait de nouveaux, pour rendre plus fidèlement le texte; c'est surtout dans les mots négatifs que j'ai pris cette licence: on trouvera donc *inadorée*, *imparité*, *inabstinence*, etc. On compte cinq ou six cents mots dans Milton qu'on ne trouve dans aucun dictionnaire anglois. Johnson, parlant du grand poète, s'exprime ainsi:

Through all his greater works there prevails a uniform peculiarity of diction, a mode and cast of expression which bears little resemblance to that of any former writer, and which is so far removed from common use, that an unlearned reader, when he first opens his book, finds himself surprised by a new language... Our language, says Addison, sunk under him.

« Dans tous les plus grands ouvrages de Milton prévalent une uniforme singularité de diction, un mode et un tour d'expression qui ont peu de ressemblance avec ceux d'aucun écrivain précédent, et qui sont si éloignés de l'usage ordinaire, qu'un lecteur non lettré quand il ouvre son livre pour la première fois se trouve surpris par une langue nouvelle... Notre langue, dit Addison, s'abat (ou s'enfonce ou coule bas) sous lui. »

Milton imite sans cesse les anciens; s'il falloit citer tout ce qu'il imite, on feroit un in-folio de notes: pourtant quelques notes seroient curieuses et d'autres seroient utiles pour l'intelligence du texte.

Le poète, d'après la Genèse, parle de l'Esprit qui féconda l'abîme. Du Bartas avoit dit:

D'une même façon l'esprit de l'Éternel
Semble couvrir ce gouffre.

L'obscurité ou les ténèbres visibles rappellent l'expression de Sénèque, *non ut per tenebras videamus, sed ut ipsas*.

Satan élevant sa tête au-dessus du lac de feu est une image empruntée à l'Énéide:

Pectora quorum inter fluctus arrecta.

Milton faisant dire à Satan que régner dans l'Enfer est digne d'ambition traduit Grötius: *Regnare dignum est ambitu, etsi in Tartaro*.

La comparaison des anges tombés aux feuilles de l'automne est prise de l'Iliade et de l'Énéide. Lorsque dans son invocation le poète s'écrie qu'il va chanter des choses qui n'ont encore été dites ni en prose ni en vers, il imite à la fois Lucrece et Arioste:

Cosa non detta in prosa mai, ne in rima.

Le *lasciate ogni speranza* est commenté ainsi d'une manière sublime: « Régions de chagrins, obscurité plaintive où l'espérance ne peut jamais venir, elle qui vient à tous: » *hope never comes that comes to all*.

1. Avertissement de l'Essai.

Lorsque Milton représente des anges *tournant les uns sur la lance, les autres sur le bouclier*, pour signifier tourner à droite et à gauche, cette façon de parler poétique est empruntée d'un usage commun chez les Romains: le légionnaire tenoit la lance de la main droite et le bouclier de la main gauche: *declinare ad hastam vel ad scutum*; ainsi Milton met à contribution les historiens aussi bien que les poètes, et, en ayant l'air de ne rien dire, il vous apprend toujours quelque chose. Remarquez que la plupart des citations que je viens d'indiquer se trouvent dans les trois cents premiers vers du *Paradis perdu*; encore ai-je négligé d'autres imitations d'Ézéchiel, de Sophocle, du Tasse, etc.

Le mot *saison* dans le poème doit être quelquefois traduit par le mot *heure*: le poète, sans vous le dire, s'est fait Grec, ou plutôt s'est fait Homère, ce qui lui étoit tout naturel; il transporte dans le dialecte anglois une expression hellénique.

Quand il dit que le nom de la femme est tiré de celui de l'homme, qui le comprendra si l'on ne sait que cela est vrai d'après le texte de la Vulgate, *virago*, et d'après la langue angloise, *woman*, ce qui n'est pas vrai en françois? Quand il donne à Dieu l'*Empire carré* et à Satan l'*Empire rond*, voulant par là faire entendre que Dieu gouverne le ciel et Satan le monde, il faut savoir que saint Jean dans l'Apocalypse dit: « *Civitas Dei in quadro posita*. »

Il y auroit mille autres remarques à faire de cette espèce, surtout à une époque où les trois quarts des lecteurs ne connoissent pas plus l'Écriture Sainte et les Pères de l'Église qu'ils ne savent le chinois.

Jamais style ne fut plus figuré que celui de Milton: ce n'est point Ève qui est douée d'une majesté virginale, c'est la *majestueuse virginité* qui se trouve dans Ève; Adam n'est point inquiet, c'est l'*inquiétude* qui agit sur Adam; Satan ne rencontre pas Ève par hasard, c'est le *hasard* de Satan qui rencontre Ève; Adam ne veut pas empêcher Ève de s'absenter, il cherche à dissuader l'*absence* d'Ève. Les comparaisons, à cause même de ces tours, sont presque intraduisibles: assez rarement empruntées des images de la nature, elles sont prises des usages de la société, des travaux du laboureur et du matelot, des réminiscences de l'histoire et de la mythologie: ce qui rappelle, pour le dire en passant, que Milton étoit aveugle, et qu'il tiroit de ses souvenirs une partie de son génie. Une comparaison admirable, et qui n'appartient qu'à lui, est celle de cet homme sorti un matin des fumées d'une grande ville pour se promener dans les fraîches campagnes, au milieu des moissons, des troupeaux, et rencontrant une jeune fille plus belle que tout cela: c'est Satan échappé du gouffre de l'Enfer qui rencontre Ève au milieu des retraites fortunées d'Éden. On voit aussi par la vie de Milton qu'il remémore dans cette comparaison le temps de sa jeunesse: dans une des promenades matinales qu'il faisoit autour de Londres, s'offrit à sa vue une jeune femme d'une beauté extraordinaire: il en devint passionnément amoureux, et ne la retrouva jamais, et fit le serment de ne plus aimer¹.

1. Essai sur la Littérature angloise.

Au reste, Milton n'étoit pas toujours logique : il ne faudra pas croire ma traduction fautive quand les idées manqueront de conséquence et de justesse.

Ce qu'il faut demander au chancre d'Éden, c'est de la poésie, et de la poésie la plus haute à laquelle il soit donné à l'esprit humain d'atteindre ; tout vit chez cet homme, les êtres moraux comme les êtres matériels : dans un combat ce ne sont pas les dards qui vont le ciel ou qui forment une voûte enflammée, ce sont les *sifflements* mêmes de ces dards ; les personnages n'accomplissent pas des actions, ce sont leurs *actions* qui agissent comme si elles étoient elles-mêmes des personnages. Lorsqu'on est si divinement poète, qu'on habite au plus sublime sommet de l'Olympe, la critique est ridicule en essayant de monter là : les reproches que l'on peut faire à Milton sont des reproches d'une nature inférieure ; ils tiennent de la terre où ce dieu n'habite pas. Que dans un homme une qualité s'élève à une hauteur qui domine tout, il n'y a point de tache que cette qualité ne fasse disparaître dans son éclat immense.

Si Milton, très-admiré en Angleterre, est assez peu lu ; s'il est moins populaire que Shakespeare, qui doit une partie de cette popularité au rajeunissement qu'il reçoit chaque jour sur la scène, cela tient à la gravité du poète, au sérieux du poème et à la difficulté de l'idiome miltonien. Milton, comme Homère, parle une langue qui n'est pas la langue vulgaire ; mais avec cette différence que la langue d'Homère est une langue simple, naturelle, facile à apprendre, au lieu que la langue de Milton est une langue composée, savante, et dont la lecture est un véritable travail. Quelques morceaux choisis du *Paradis perdu* sont dans la mémoire de tout le monde ; mais, à l'exception d'un millier de vers de cette sorte, il reste onze mille vers qu'on a lus rapidement, péniblement, ou qu'on n'a jamais lus.

Voilà assez de *remarques* pour les personnes qui savent l'anglais et qui attachent quelque prix à ces choses-là ; en voilà beaucoup trop pour la foule des lecteurs : à ceux-ci il importe fort peu qu'on ait fait ou qu'on n'ait pas fait un contre-sens, et ils se contenteroient tout aussi bien d'une version commune, amplifiée ou tronquée.

On dit que de nouvelles traductions de Milton doivent bientôt paraître ; tant mieux ! on ne sauroit trop multiplier un chef-d'œuvre : mille peintres copient tous les jours les tableaux de Raphaël et de Michel-Ange. Si les nouveaux traducteurs ont suivi mon système, ils reproduiront à peu près ma traduction : ils feront ressortir les endroits où je puis m'être trompé ; s'ils ont pris le système de la traduction libre, le mot à mot de mon humble travail sera comme le germe de la belle fleur qu'ils auront habilement développée.

Me seroit-il permis d'espérer que si mon essai n'est pas trop malheureux, il pourra amener quelque jour une révolution dans la manière de traduire ? Du temps d'Ablancourt les traductions s'appeloient de *belles infidèles* ; depuis ce temps-là on a vu beaucoup d'infidèles qui n'étoient pas toujours belles : on en viendra peut-être à trouver que la fidélité, même quand la beauté lui manque, a son prix.

Il est des génies heureux qui n'ont besoin de consulter personne, qui produisent sans effort avec abondance des choses parfaites ; je n'ai rien de cette félicité naturelle, surtout en littérature : je n'arrive à quelque chose qu'avec de longs efforts ; je refais vingt fois la même page, et j'en suis toujours mécontent : mes *manuscripts* et mes *épreuves* sont, par la multitude des corrections et des renvois, de véritables broderies, dont j'ai moi-même beaucoup de peine à retrouver le fil¹. Je n'ai pas la moindre confiance en moi ; peut-être même ai-je trop de facilité à recevoir les avis qu'on veut bien me donner ; il dépend presque du premier venu de me faire changer ou supprimer tout un passage : je crois toujours que l'on juge et que l'on voit mieux que moi.

Pour accomplir ma tâche, je me suis environné de toutes les disquisitions des scolastes ; j'ai lu toutes les traductions françaises, italiennes et latines que j'ai pu trouver. Les traductions latines, par la facilité qu'elles ont à rendre *littéralement* les mots et à suivre les inversions, m'ont été très-utiles.

J'ai quelques amis, que depuis trente ans je suis accoutumé à consulter : je leur ai encore proposé mes doutes dans ce dernier travail ; j'ai reçu leurs notes et leurs observations ; j'ai discuté avec eux les points difficiles ; souvent je me suis rendu à leur opinion, quelquefois ils sont revenus à la mienne. Il m'est arrivé, comme à Louis Racine, que des Anglois m'ont avoué ne pas comprendre le passage sur lequel je les interrogeois. Heureux encore une fois ces esprits qui savent tout et n'ont besoin de personne ! moi, foible, je cherche des appuis, et je n'ai point oublié le précepte du maître :

Faites choix d'un censeur solide et salutaire,
Que la raison conduise et le savoir éclaire,
Et dont le crayon sûr d'abord aille chercher
L'endroit que l'on sent foible et qu'on se veut cacher.

Dans tout ce que je viens de dire, je ne fais point mon apologie, je cherche seulement une excuse à mes fautes. Un traducteur n'a droit à aucune gloire ; il faut seulement qu'il montre qu'il a été patient, docile et laborieux.

Si j'ai eu le bonheur de faire connoître Milton à la France, je ne me plaindrai pas des fatigues que m'a causées l'excès de ces études : tant il y a cependant que, pour éviter de nouveau l'avenir probable d'une vie fidèle, je ne recommencerois pas un pareil travail ; j'aimerois mieux mille fois subir toute la rigueur de cet avenir.

1. C'est l'excuse pour les fautes d'impression, si nombreuses dans mes ouvrages. Les compositeurs, fatigués, se trompent malgré eux, par la multitude des changements, des retranchements ou des additions.

THE VERSE.

"The measure is English heroic verse without rhyme, as that of Homer in Greek, and of Virgil in Latin; rhyme being no necessary adjunct or true ornament of poem or good verse, in longer works especially, but the invention of a barbarous age, to set off wretched matter and lame metre; graced indeed since by the use of some famous modern poets, carried away by custom, but much to their own vexation, hindrance, and constraint, to express many things otherwise, and for the most part worse, than else they would have expressed them. Not without cause, therefore, some both Italian and Spanish poets of prime note have rejected rhyme both in longer and shorter works, as have also, long since, our best English tragedies, as a thing of itself, to all judicious ears, trivial and of no true musical delight, which consists only in apt numbers, fit quantity of syllables, and the sense variously drawn out from one verse into another, not in the jingling sound of like endings, a fault avoided by the learned ancients both in poetry and all good oratory. This neglect then of rhyme so little is to be taken for a defect, though it may seem so perhaps to vulgar readers, that it rather is to be esteemed an example set, the first in English, of ancient liberty recovered to heroic poem from the troublesome and modern bondage of rhyming."

VERS.

Le vers héroïque anglois consiste dans la mesure sans rime, comme le vers d'Homère en grec et de Virgile en latin : la rime n'est ni une adjonction nécessaire ni le véritable ornement d'un poème ou de bons vers, spécialement dans un long ouvrage; elle est l'invention d'un âge barbare, pour relever un méchant sujet ou un mètre boiteux. A la vérité elle a été embellie par l'usage qu'en ont fait depuis quelques fameux poètes modernes, cédant à la coutume; mais ils l'ont employée à leur grande vexation, gêne et contrainte, pour exprimer plusieurs choses (et souvent de la plus mauvaise manière) autrement qu'ils ne les auroient exprimées. Ce n'est donc pas sans cause que plusieurs poètes du premier rang, italiens et espagnols, ont rejeté la rime des ouvrages longs ou courts. Ainsi a-t-elle été bannie depuis longtemps de nos meilleures tragédies angloises, comme une chose d'elle-même triviale, sans vraie et agréable harmonie pour toute oreille juste. Cette harmonie naît du convenable nombre, de la convenable quantité des syllabes, et du sens passant avec variété d'un vers à un autre vers; elle ne résulte pas du tintement de terminaisons semblables; faute qu'évitoient les doctes anciens, tant dans la poésie que dans l'éloquence oratoire. L'omission de la rime doit être comptée si peu pour défaut (quoiqu'elle puisse paroître telle aux lecteurs vulgaires), qu'on la doit regarder plutôt comme le premier exemple offert en anglois de l'ancienne liberté rendue au poème héroïque affranchi de l'incommode et moderne entrave de la rime.

PARADISE LOST

BOOK I.

THE ARGUMENT.

This first book proposes, first in brief, the whole subject: man's disobedience, and the loss thereupon of Paradise, wherein he was placed; then touches the prime cause of his fall, the serpent, or rather Satan in the serpent; who, revolting from God, and drawing to his side many legions of Angels, was, by the command of God, driven out of heaven, with all his crew, into the great deep. Which action passed over, the Poem hastens into the midst of things, presenting Satan with his Angels now fallen into hell, described here, not in the centre (for heaven and earth may be supposed as yet not made, certainly not yet accursed), but in a place of utter darkness, fitliest called Chaos: here Satan, with his Angels lying on the burning lake, thunderstruck and astonished, after a certain space recovers, as from confusion, calls up him who next in order and dignity lay by him: they confer of their miserable fall. Satan awakens all his legions, who lay till then in the same manner confounded: they rise; their numbers, array of battle: their chief leaders named, according to the idols known afterwards in Canaan and the countries adjoining. To these Satan directs his speech, comforts them with hope yet of regaining heaven, but tells them lastly of a new world and new kind of creature to be created, according to an ancient prophecy or report in heaven: for that Angels were long before this visible creation, was the opinion of many ancient Fathers. To find out the truth of this prophecy, and what to determine thereon, he refers to a full council. What his associates thence attempt. Pandæmonium, the palace of Satan, rises, suddenly built out of the deep: the infernal Peers there sit in council.

Of man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, heavenly Muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That shepherd who first taught the chosen seed,
In the beginning, how the heavens and earth

LE PARADIS PERDU

LIVRE I.

ARGUMENT.

Ce premier livre expose d'abord brièvement tout le sujet, la désobéissance de l'homme, et d'après cela la perte du Paradis, où l'homme étoit placé. Ce livre parle ensuite de la première cause de la chute de l'homme, du serpent, ou plutôt de Satan dans le serpent, qui, se révoltant contre Dieu et attirant de son côté plusieurs légions d'anges, fut, par le commandement de Dieu, précipité du ciel avec toute sa bande dans le grand abîme. Après avoir passé légèrement sur ce fait, le poëme ouvre au milieu de l'action: il présente Satan et ses anges maintenant tombés en enfer. L'Enfer n'est pas décrit ici comme placé dans le centre du monde (car le Ciel et la Terre peuvent être supposés n'être pas encore faits, et certainement pas encore maudits), mais dans le lieu des Ténèbres extérieures, plus convenablement appelé Chaos. Là Satan avec ses anges, couché sur le lac brûlant, foudroyé et évanoui, au bout d'un certain espace de temps revient à lui comme de la confusion d'un songe. Il appelle celui qui le premier après lui en puissance et en dignité gît à ses côtés. Ils confèrent ensemble de leur misérable chute. Satan réveille toutes ses légions, jusque alors demeurées confondues de la même manière. Elles se lèvent: leur nombre, leur ordre de bataille; leurs principaux chefs, nommés d'après les idoles connues par la suite en Chanaan et dans les pays voisins. Satan leur adresse un discours, les console par l'espérance de regagner le Ciel; il leur parle enfin d'un nouveau monde, d'une nouvelle espèce de créatures qui doivent être un jour formées selon une antique prophétie ou une tradition répandue dans le Ciel. Que les anges existassent longtemps avant la création visible, c'étoit l'opinion de plusieurs anciens pères. Pour discuter le sens de la prophétie, et déterminer ce qu'on peut faire en conséquence, Satan s'en réfère à un grand conseil; ses associés adhèrent à cet avis. Le Pandæmonium, palais de Satan, s'élève soudainement bâti de l'abîme; les pairs infernaux y siègent en conseil.

La première désobéissance de l'homme et le fruit de cet arbre défendu dont le mortel goût apporta la mort dans ce monde, et tous nos malheurs, avec la perte d'Éden, jusqu'à ce qu'un Homme plus grand nous rétablît et reconquit le séjour bienheureux, chante, Muse céleste! Sur le sommet secret d'Oreb et de Sinaï tu inspiras le berger qui le premier apprit à la race choisie comment, dans le commencement, le Ciel et la Terre sortirent du chaos. Ou si la colline de