

REMARQUES.

Je prie le lecteur de consulter l'*Avertissement* placé en tête de l'*Essai sur la littérature anglaise*, et de revoir dans l'*Essai* même les chapitres relatifs à la *vie et aux ouvrages de Milton*.

Si je n'avais voulu donner qu'une traduction élégante du *Paradis perdu*, on m'accordera peut-être assez de connaissance de l'art pour qu'il ne m'eût pas été impossible d'atteindre la hauteur d'une traduction de cette nature ; mais c'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux. Ce qu'il m'a fallu de travail pour arriver à ce résultat, pour dérouler une longue phrase d'une manière lucide sans hacher le style, pour arrêter les périodes sur la même chute, la même mesure, la même harmonie ; tout ce qu'il m'a fallu de travail pour tout cela, ne peut se dire. Qui m'obligeait à cette exactitude dont il y aura si peu de juges, et dont on me saura si peu de gré ? Cette conscience que je mets à tout, et qui me remplit de remords quand je n'ai pas fait ce que j'ai pu faire. J'ai refondu trois fois la traduction sur le *manuscrit* et le *placard* ; je l'ai remaniée quatre fois d'un bout à l'autre sur les *épreuves* ; tâche que je ne me serais jamais imposée si je l'eusse d'abord mieux comprise.

Au surplus, je suis loin de croire avoir évité tous les écueils de ce travail; il est impossible qu'un ouvrage d'une telle étendue, d'une telle difficulté, ne renferme pas quelque contre-sens. Toutefois il y a plusieurs manières d'entendre les mêmes passages; les Anglais eux-mêmes ne sont pas toujours d'accord sur le texte, comme on peut le voir dans les glossateurs. Pour éviter de se jeter dans des controverses interminables, je prie le lecteur de ne pas confondre un *faux* sens avec un sens *douteux*, ou susceptible d'interprétations diverses.

Je n'ai nullement la prétention d'avoir rendu intelligibles des descriptions empruntées de l'Apocalypse, ou tirées des prophètes, telles que *ces mers de verre qui sont fondées en vue, ces roues qui tournent dans des roues*, etc. Pour trouver un sens un peu clair à ces descriptions, il en aurait fallu retrancher la moitié: j'ai exprimé le tout par un rigoureux mot à mot, laissant le champ libre à l'interprétation des nouveaux Swedenborg qui entendront cela couramment.

Milton emprunte quelquefois l'ancien jargon italien: *d'autour d'Ève sont lancés des dards de désir qui souhaite la présence d'Ève*. Je ne sais pas si c'est le désir qui souhaite; ce pourrait bien être le dard; je n'ai donc pu exprimer que ce que je comprenais (si toutefois je comprenais), étant persuadé qu'on peut comprendre de pareilles choses de cent façons.

Si de longs passages présentent des difficultés, quelques traits rapides n'en offrent pas moins: que signifie ce vers:

Your fear itself of death removes the fear.

« Votre crainte même de la mort écarte la crainte. »

Il y a des commentaires immenses là-dessus; en voici un: « Le serpent dit: Dieu ne peut vous punir sans cesser d'être juste; s'il n'est plus juste il n'est plus Dieu; ainsi vous ne devez point craindre sa menace; autrement vous êtes en contradiction avec vous-même, puisque c'est précisément votre crainte qui détruit votre crainte. » Le commentateur ajoute pour achever l'explication « qu'il est bien fâché de ne pouvoir répandre un plus grand jour sur cet endroit. »

Dans l'invocation au commencement du VII^e livre on lit:

I have presum'd
(An earthly guest) and drawn empyreal air,
Thy temp'ring.

J'ai traduit comme mes devanciers: *tempéré par toi*. Richardson prétend que Milton fait ici allusion à ces voyageurs qui pour monter au haut du Ténériffe, emportent des éponges mouillées, et se procurent de cette manière un air respirable; voilà beaucoup d'autorités: cependant je crois que *Thy temp'ring* veut dire tout simplement *ta température*. *Thy* est le pronom possessif, et non le pronom personnel *thee*. *Temp'ring* me semble un mot forgé par Milton comme tant d'autres; la *température* de la Muse, son *air*, son *élément natal*. Je suis persuadé que c'est là le sens simple et naturel de la phrase; l'autre sens me paraît un sens subtil et détourné: toutefois je n'ai pas osé le rejeter, parce qu'on a tort quand on a raison contre tout le monde.

Dans la description du cygne le poète se sert d'une expression qui donne également ces deux sens: « *Ses ailes lui servaient de manteau superbe*, ou bien: « *Il formait sur l'eau une légère écume*. » J'ai conservé le premier sens adopté par la plupart des traducteurs, tout en regrettant l'autre.

Dans l'invocation du livre IX la ponctuation qui m'a semblé la meilleure, m'a fait adopter un sens nouveau: Après ces mots *Heroic deemed*, il y a un point et une virgule, de sorte que *chief mastery* me paraît devoir être pris, par exclamation, dans un sens ironique; en effet la période qui suit est ironique. Le passage devient ainsi beaucoup plus clair que quand on unit *chief mastery* avec le membre de phrase qui le précède.

Vers la fin du dernier discours qu'Adam tient à Ève pour l'engager à ne pas aller seule au travail, il règne beaucoup d'obscurité; mais je pense que cette obscurité est ici un grand art du poète. Adam est troublé; un pressentiment l'avertit; il ne sait presque plus ce qu'il dit: il y a quelque chose qui fait frémir dans ces ténèbres étendues tout à coup sur les pensées du premier homme prêt à accorder la permission fatale qui doit le perdre lui et sa race.

J'avais songé à mettre à la fin de ma traduction un tableau

des différens sens que l'on peut donner à tels ou tels vers du *Paradis perdu*, mais j'ai été arrêté par cette question que je n'ai cessé de me faire dans le cours de mon travail : qu'importe tout cela aux lecteurs et aux auteurs d'aujourd'hui? Qu'importe maintenant la conscience en toute chose? Qui lira mes commentaires? Qui s'en souciera?

J'ai calqué le poëme de Milton à la vitre ; je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus français, j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie : cela se comprendra mieux par des exemples.

Le poëte décrit le palais infernal ; il dit :

Of starry lamps.	many a row
.	Yielded light
As from a sky.	

J'ai traduit : « Plusieurs rangs de lampes étoilées... émanent la lumière comme un firmament. » Or je sais qu'*émaner* en français n'est pas un verbe actif ; un firmament n'*émane pas de la lumière*, la lumière *émane d'un firmament* : mais traduisez ainsi, que devient l'image? Du moins le lecteur pénètre ici dans le génie de la langue anglaise ; il apprend la différence qui existe entre les régimes des verbes dans cette langue et dans la nôtre.

Souvent, en relisant mes pages, j'ai cru les trouver obscures ou traînantes, j'ai essayé de faire mieux ; lorsque la période a été debout *élégante* ou *claire*, au lieu de *Milton* je n'ai rencontré que *Bitaubé* ; ma prose lucide n'était plus qu'une prose commune ou artificielle, telle qu'on en trouve dans tous les écrits communs du genre classique. Je suis revenu à ma première traduction ; quand l'obscurité a été invincible, je l'ai laissée : à travers cette obscurité on sentira encore le Dieu.

Dans le second livre du *Paradis perdu*, on lit ce passage :

No rest : through many a dark and dreary vale
They pass'd, and many a region dolorous,
O'er many a frozen, many a fiery Alp,
Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death

A universe of death, which God by curse
Created evil, for evil only good,
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 Anglais :

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 retrou- « vaient 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 phrase 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 littéraire est ce qu'il y a de mieux pour faire connaître un auteur tel que Milton.

J'en suis tellement convaincu que dans l'*Essai sur la Littérature anglaise*, 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 VIII^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 Boisjerman : « ne pas avoir besoin de « répétition, comme qui serait 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 pourrait 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 signalé (1) 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 rencontrez 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 et 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 paraît 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 anglais qu'en français.

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.

C'est ainsi encore que j'ai complété quelques phrases non

(1) Voir l'Avantissement en tête de l'Essai.

complètes. Milton parle des serpents *qui bouclent Mègère* : force est ici de dire *qui forment des boucles sur la tête de Mègère*.

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'Eden a pu nuire à la correction de son ouvrage. Le poète composait la nuit ; quand il avait fait quelques vers il sonnait ; sa fille ou sa femme descendait (1) ; il dictait : ce premier jet, qu'il oubliait nécessairement bientôt après, restait à peu près tel qu'il était 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, était 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'aurait jamais commise s'il avait 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 connaissent 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 *aimaient*, un *parlaient*, qui appesantissent et arrêtent la phrase au moment où elle devrait voler. Rebuté, accablé de fatigue, j'ai été cent fois au moment de planter là

(1) *Essai sur la Littérature Anglaise*, p. 298.

tout l'ouvrage. Jusqu'ici les traductions de ce chef-d'œuvre ont été moins de véritables traductions que des *épitomes* 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 (1), 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 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 redondantes qui embarrassaient la phrase sans ajouter à sa beauté, et qui n'étaient 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 avait 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'Eglise romaine ; quand il parle *sérieusement*, il emploie la langue des théolo-

(1) Voir l'Avantissement en tête de l'Essai.