



**HAL**  
open science

## Portrait du traducteur en préfacier

Patrick Hersant

► **To cite this version:**

Patrick Hersant. Portrait du traducteur en préfacier. Palimpsestes. Revue de traduction, 2018, 31, pp.17-36. 10.4000/palimpsestes.2552 . hal-04006510

**HAL Id: hal-04006510**

**<https://hal.science/hal-04006510>**

Submitted on 9 May 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

## Portrait du traducteur en préfacier

Patrick Hersant

Traduire ne suffit pas toujours : son travail de passeur une fois terminé, le traducteur se fait souvent le commentateur de sa propre pratique. On le dit invisible, il est surtout bavard ; dans une note en bas de page<sup>1</sup>, dans quelque entretien consacré à son métier<sup>2</sup> ou encore dans la préface dont il fait volontiers précéder l'œuvre traduite, il lui arrive de glisser des remarques plus ou moins fécondes sur son rapport au texte, les difficultés rencontrées, les moyens mis en œuvre ou l'art de traduire en général. On se propose ici de présenter une soixantaine de préfaces de traducteurs et de traductrices ; glanées au hasard de nos lectures, elles forment un gisement hétéroclite d'intuitions et autres réflexions méta-traductives. Nous les classerons de manière thématique, afin d'en esquisser une typologie sommaire, et sous un angle strictement traductologique, c'est-à-dire en écartant les passages qui, selon l'usage, présentent l'auteur du recueil ou racontent comment le traducteur-préfacier en est venu à le traduire. Toutes illustrent cette observation de Michel Ballard :

Si l'on considère l'histoire de la traduction et de la traductologie on constate [...] que ce sont les traducteurs eux-mêmes qui éprouvent le besoin, de façon compulsive, de parler de leur travail. De Cicéron à Yves Bonnefoy, en passant par Luther, Étienne Dolet, John Dryden, George Campbell, André Gide ou Vladimir Nabokov, les traducteurs n'ont cessé de prendre leur travail pour objet de discours, c'est-à-dire de pratiquer des formes de traductologie. (1992 : 273)

---

1 Voir J. Henry, 2000, « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. XLV, n° 2, Montréal, Presses universitaires de Montréal, p. 228-240 ; et P. Sardin, 2007, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », *Palimpsestes* 20, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 121-136.

2 Voir par exemple la rubrique « Ils traduisent, ils écrivent » de la revue *Translittérature* (Paris, Atlas), les nombreux entretiens publiés dans les actes des *Assises de la traduction littéraire* (Arles, Actes Sud) et dans la *Translation Review* (Londres, Routledge), ou encore la rubrique « Paroles de traducteurs » sur le site de l'Association des traducteurs littéraires : [www.atlf.org/category/paroles-de-traducteurs](http://www.atlf.org/category/paroles-de-traducteurs) (consulté le 22 août 2018). Voir aussi C. Jacquin, 1990, « Le texte réfléchi : quelques réflexions sur la traduction de la poésie », in M. Ballard (éd.), *La Traduction plurielle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, p. 47-69.

Le traducteur éprouverait ainsi une pulsion préfacielle – ce qu'Yves Bonnefoy semble en effet confirmer quand il déclare : « Pour ma part je ne puis faire que je n'écrive un essai après ou même pendant chacune ou presque chacune des traductions que j'ai entreprises » (2000 : 91-92).

Le corpus examiné ici vise à combler une lacune, Ballard déplorant l'absence de tout « travail essayant de rassembler de façon synthétique les remarques éparses dans les préfaces » (1992 : 274). Cette synthèse paraît d'autant plus envisageable que les observations des traducteurs à propos de leur (ou de la) traduction, quoique de longueur fort variable (de quelques lignes à plusieurs pages), présentent assez de constantes pour permettre une répartition en catégories fonctionnelles. En schématisant, on peut répartir les divers éléments du discours méta-traductif des traducteurs-préfaciers en trois grandes catégories : les justifications et les excuses ; la présentation du travail accompli ; les grandes questions de traduction. Au-delà de ces catégories et de ces éléments récurrents, la préface esquisse parfois des remarques plus générales, élaborant à partir du texte traduit (celui qu'on a entre les mains quand on lit la préface) des considérations générales qui dépassent ce seul ouvrage et visent, avec plus ou moins de rigueur et d'ambition, à établir quelques fondements théoriques du geste traductif.

## I. JUSTIFICATIONS

### *Le difficile, l'impossible, l'intraduisible*

On est d'abord frappé par les justifications omniprésentes, quasi inévitables – comme si le traducteur profitait de l'espace liminaire qu'il se ménage pour se garder par avance (croit-il) des reproches et des critiques dont son travail fait si souvent l'objet. En guise de première arme défensive, le traducteur met en avant la difficulté de la poésie qu'il s'est efforcé de traduire. Ainsi Pierre Jean Jouve à propos des *Sonnets* de Shakespeare : « Traduire la poésie est une besogne ardue. [...] Traduire Shakespeare, en général, est d'une difficulté supplémentaire » (1969 : 17-18). Ou Marguerite Yourcenar dans la longue présentation qu'elle consacre à Constantin Cavafy : « Aucune traduction, bien entendu, ne parvient à tenir compte de ces particularités linguistiques, inséparables des rapports d'un poète avec sa langue, et de l'état de celle-ci au moment où il écrivait. »

(1958 : 55) Burton Raffel, lui, attire l'attention sur les difficultés singulières que présente la poésie d'Osip Mandelstam : « La traduction est un art vacillant, et la traduction d'un poète aussi grand et difficile que Mandelstam revient à s'avancer sur une corde raide<sup>3</sup>. » (1973 : vii) Dans sa présentation des *Horæ canonicæ* de W. H. Auden, Bernard Pautrat fait montre de la même prudence : « Maintenant, traduire Auden : ce n'est pas l'évidence même. Si l'on mesure la grandeur d'un poète à la difficulté qu'on éprouve à le traduire, alors, à cette aune-là aussi, Auden est un très grand » (2006 : 32) ; ou chez Guy Le Gaufey préfaçant Philip Larkin : « Il arrive en effet que, de façon imprévisible, une difficulté de traduction s'avère irréductible : impossible de garder en même temps le sens, la valeur, le rythme et la rime, du moins lorsque celle-ci se révèle indispensable au rythme lui-même. » (2011 : 6) Invoquer la difficulté du texte source est un argument déjà ancien puisque Chateaubriand justifie ainsi par avance les erreurs de son *Paradis perdu* : « Il est impossible qu'un ouvrage d'une telle étendue, d'une telle difficulté, ne renferme pas quelque contre-sens. » (1990 : 24) Impossible : on retrouve le même terme sous la plume de Gérard de Nerval dans sa présentation du *Faust* de Goethe : « Je regarde comme impossible une traduction satisfaisante de cet étonnant ouvrage. » (1877 : 1) Laurent Bury, en préambule de sa version *d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, annonce sans détour : « Quant aux jeux de mots, ils sont au sens strict intraduisibles. » (2010 : 35) On le voit, de nombreux préfaciers décrètent « intraduisible » le texte dont on s'apprête pourtant à lire une traduction ; on se contentera d'un dernier exemple, avec Hugo von Hofmannsthal dans sa préface à Saint-John Perse : « Je parle de l'original de St-J. Perse, et non pas de la traduction. Une œuvre de ce genre est à peu près intraduisible. » (1948 : n. p.)

### *Les bizarreries de l'original*

Non seulement traduire est difficile, voire proprement impossible, nous dit le traducteur-préfacier, mais l'auteur que l'on va découvrir écrit d'une manière parfois bien singulière. Surtout, que le lecteur n'aille pas s'imaginer que telle bizarrerie est imputable au traducteur – ou, pire, qu'elle s'apparente à quelque erreur de traduction. Telle est la deuxième arme défensive du traducteur face aux éventuelles critiques : pointer du doigt les singularités ou même

---

3 Ici comme plus loin, les extraits de préfaces publiées en anglais sont traduits par nos soins.

les défauts de l'auteur en amont de la lecture. Maurice-Edgar Coindreau décrit ainsi sans ménagements le style d'Erskine Caldwell, évoquant « un récit [...] maladroit dans son exécution, ralenti par des redites et la monotonie d'un style dont j'ai volontairement respecté le staccato rugueux » (1945 : 8). De même, Coindreau et Girard se défaussent sur Vladimir Nabokov des éventuels manquements que l'on pourrait repérer dans *Feu pâle* : « Les modifications apportées au texte original : omissions, additions, insertions de mots et de phrases en anglais ont été apportées à la demande de l'auteur. » (Coindreau et Girard, 1965 : 9) Steven Byington craint lui aussi que l'on trouve maladroite sa traduction de Max Stirner : « Si le lecteur juge peu attrayant le style de ce livre, c'est que j'aurai mal fait mon travail et donné une fausse image de l'auteur ; mais s'il le juge bizarre, je l'implore de ne pas en porter seul la responsabilité. Je me suis seulement efforcé de reproduire le mélange de style familier et de style technique créé par l'auteur lui-même. » (2005 : xvii) C'est avec une semblable prudence que Sylvain Floc'h présente les *Poèmes* de D. H. Lawrence : « J'ai choisi de conserver les rejets et enjambements déroutants voulus par l'auteur. » (2007 : 10) Moi-même, j'ai craint que l'on impute à une traduction trop rapide, voire défectueuse, certaines phrases surprenantes d'un roman épistolaire de Mary Butts rédigées dans le style moderniste ; si j'ai choisi de les conserver en l'état par souci de rigueur, j'ai pris soin de m'en expliquer dans la préface à la traduction de ses *Lettres imaginaires* :

Le style de Butts intrigue, éblouit, exaspère. La syntaxe y est splendidement malmenée : tel sujet a perdu son verbe, tel verbe flotte sans sujet, pronoms et antécédents, indécidables, se heurtent sans se conjuguer, certains dialogues ne sont pas attribués, synchise et hyperbate en prennent à leur aise, l'incertitude règne et contraint le lecteur parfois désemparé à des retours, à des hésitations, à mainte relecture. [...] Pour le traducteur, il s'agit dès lors de résister à toute tentation de clarification abusive, quitte à passer lui-même pour obscur ou maladroit. (Hersant, 2014 : 19-20)

#### « *Les langues imparfaites en cela que plusieurs*<sup>4</sup> »

Troisième et dernière catégorie de justifications : avant de soumettre son travail au jugement de son lecteur, le traducteur entend lui rappeler que les langues sont multiples – ou « plusieurs »,

---

4 Mallarmé, *Crise de vers*.

pour citer le Mallarmé de *Crise de vers*. Il se livre alors, avec plus ou moins de pertinence, à un exercice de linguistique comparée opposant langue source et langue cible. Notons que la préface de traducteur est à cet égard un lieu privilégié – l'un des rares où soit ainsi donné, de manière synthétique ou même laconique, un aperçu de ce qui fait le propre de telle ou telle langue. Cette troisième arme, le bouclier de Babel si l'on veut, est sans doute la plus fréquente ; elle a le double mérite de protéger le traducteur contre des critiques intempestives et d'instruire le lecteur au passage. Préfaçant sa traduction du long poème de Tony Harrison intitulé *v.*, Jacques Darras professe ainsi : « Harrison utilise en effet le quatrain dont se servit Gray en son temps. On imagine mal semblable tentative dans la poésie française contemporaine, tant les deux traditions poétiques se sont éloignées à des années-lumière l'une de l'autre. » (2008 : 9) René Fréchet, l'un des premiers traducteurs de W. B. Yeats en français, précise quant à lui : « Que de fois les mots anglais comportent des ambiguïtés étrangères aux mots français correspondants ! comment produire un effet semblable à celui de l'original avec des sons et des rythmes qui sont inévitablement différents de ceux de l'anglais? » (1975 : 66) À propos de sa traduction de Mandelstam, Burton Raffel prend soin de souligner l'écart linguistique qu'il s'est efforcé de combler : « Je n'ai pas hésité à réorganiser certains vers, quand la syntaxe de l'anglais ne permettait pas de respecter l'agencement du russe. » (1973 : vii) Peter Boyle en fait autant dans sa préface aux *Selected Poems* d'Eugenio Montejó :

Quand je traduis, j'ai conscience d'alterner non seulement entre deux langues, mais entre deux traditions poétiques différentes qui ont chacune leur manière de « faire décoller » un poème et de faire passer une émotion. En espagnol (comme en français et en grec), la richesse sonore de la langue crée une texture orale qui favorise volontiers la nomination directe des objets, des expériences et des sentiments familiers, alors que dans la poésie de langue anglaise les images et les métaphores inhabituelles semblent presque de rigueur. (2004 : xxviii)

Dans la présentation de son *Anthologie de poésie américaine*, Alain Bosquet offre une petite leçon de métrique comparée :

Le génie de la langue anglaise veut que les mots d'usage courant soient, le plus souvent, monosyllabiques, alors qu'ils sont bisyllabiques en français ; un vers de douze pieds, en anglais, donne naissance, presque invariablement, à un vers français de quatorze ou seize et exige, de ce fait, une redistribution rythmique assez complète. (1956 : 35)

Traducteur de Lewis Carroll, Guy Leclercq rappelle que l'absence de marqueurs de genre peut constituer une difficulté de traduction, justifiant ainsi des choix qui pourraient surprendre : « *The Mouse, the Caterpillar et the Mock Turtle* présentent quant à eux une autre originalité. Tous trois sont des personnages masculins, ce qu'Alice sait d'emblée. [...] Alice s'adresse donc à *un* souris, *un* chenille et *un* tortue. Le masculin et la masculinité se fondent dans ma version pour donner vie au Mulot, au Ver à Soie et à l'A-Tortue. » (2000 : 156)

Le génie de la langue française s'avère une force et une faiblesse, sa fameuse rigueur versant parfois dans la rigidité ; dans sa présentation des *Ceuvres complètes* de Shakespeare, Pierre Leyris en fait le prudent aveu : « Le français, plus lent et moins malléable que l'anglais, réfractaire surtout aux ambiguïtés essentielles qui tissent le parler de Shakespeare, est en l'occurrence un instrument ingrat à manier. » (2007 : 1936) Pour justifier la méthode choisie pour traduire Milton – le calque lexical et grammatical –, Chateaubriand revendique la mise en parallèle éclairante de deux systèmes linguistiques : « 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. » (1990 : 27) Deux siècles plus tôt, dans sa préface aux *Odes* de Pindare, John Denham mettait en garde contre cette approche audacieuse :

Offrir une traduction mot à mot, c'est risquer l'infortune de ce jeune voyageur qui, ayant perdu sa langue dans quelque pays étranger, était rentré chez lui sans autre langue pour la remplacer ; car si le latin que l'on transpose en mots anglais y perd toute sa grâce, l'anglais que l'on transpose en phrases latines y perd toute la sienne. (1992 : 102)

Le risque d'incompatibilité surprendra d'autant moins le lecteur, sans doute, que la langue source est plus éloignée dans l'espace ou dans le temps. Les traducteurs modernes du grec et du latin pourraient reprendre à leur compte la parabole de Denham ; à propos de *L'Énéide* de Virgile, Pierre Klossowski relève ainsi un problème de discordance syntaxique entre le français et le latin : « L'aspect disloqué de la syntaxe, propre non seulement à la prose mais à la prosodie latine, étant toujours concerté, on ne saurait le traiter comme un arbitraire pêle-mêle, réajustable selon notre logique grammaticale. » (1989 : xi) La même difficulté est soulignée par Paul Veyne, lui aussi traducteur de Virgile :

Or le latin a une particularité très étrangère à la langue française (et à bien d'autres) : l'ordre des mots y est libre. On peut mettre le verbe, le sujet, le complément où l'on veut, au début, au milieu, à la fin : on peut mettre le complément avant ou après le complété, ou à plusieurs mots de distance du complété. (2012 : 15)

Si le grec et le latin semblent justifier certaines transpositions lexicales ou syntaxiques chez le traducteur anglais ou français, que dire alors de l'hébreu? Si l'on en croit la préface de Jean-Yves Leloup (1987 : xxx) à sa version du *Cantique des Cantiques*, « les langues sémitiques, faites d'images, transmettent davantage des "visions", des suites d'images. Une langue aussi exacte que le français a bien du mal à les représenter. Traduire le *Cantique des Cantiques* en français, c'est mettre un étalon sauvage dans une écurie ». Et que dire, *a fortiori*, du chinois ? Bien des traducteurs français de poésie chinoise annoncent en préface qu'ils ne proposent qu'une approximation, et favorisent le sentiment ou l'image au détriment d'une impossible fidélité grammaticale ; c'est le cas, par exemple, de Paul Jacob traduisant Li Bai : « Il faut lire un vers chinois, se pénétrer de l'image ou de la pensée qu'il renferme [...] ; la tâche est périlleuse ; pénible aussi, quand on aperçoit des beautés réelles qu'aucun langage européen ne saurait retenir » (1985 : 30-31).

On aurait tort de penser que les langues plus proches dans l'espace ou dans le temps se prêtent à une traduction plus aisée, surtout en poésie. Le problème ici se dédouble ; aux divergences syntaxiques et métriques entre deux langues, même proches, vient s'ajouter l'idée tenace selon laquelle la poésie ne serait pas traduisible – et serait même, selon le mot de Robert Frost, « ce qui se perd dans une traduction<sup>5</sup> ». L'anglais même, pratiqué par un poète, semble alors hors d'atteinte. Guy Le Gaufey décrit la langue de Philip Larkin dans *La Vie avec un trou dedans* :

Larkin présente en effet à la traduction des aspérités singulières de par le mariage presque constant chez lui d'une érudition culturelle et terminologique exceptionnelle alliée à une prédilection pour les expressions les plus usuelles, voire les plus crues, de la vie quotidienne. De ce seul fait, bien des dimensions de sa poésie ne passent pas la Manche. (2011 : 6)

---

<sup>5</sup> Ce mot de Robert Frost étant presque toujours cité de manière approximative, en voici la formulation exacte : « I like to say, guardedly, that I could define poetry this way : it is that which is lost out of both prose and verse in translation. » R. R. Warren, 1961, *Conversations on the Craft of Poetry with Robert Frost [...] and Theodore Roethke*, New York, Holt, Rinehart and Winston, p. 7.



Plus optimiste dans sa présentation de Théophile Gautier, dont il traduit un choix de poèmes, Norman Shapiro évoque une compatibilité au-delà des divergences : « Pour ce qui est du “ton”, j’ai usé d’un idiome – lexique et syntaxe – compatible, je crois, avec celui de Gautier, malgré ce qui nous sépare au plan culturel et linguistique. » (2010 : xiv) C’est parfois un mot unique, porteur à lui seul de toute une culture, qui cristallise toute la difficulté – la *saudade* portugaise, la *Schadenfreude* allemande, le *dépaysement* français sont de célèbres exemples d’intraduisibles, ces « symptômes de différence [...] qu’on ne cesse pas de (ne pas) traduire » (Cassin, 2004 : xvii). À propos de sa traduction d’Eugenio Montejó, Peter Boyle évoque ainsi ces différences de surface sémantique : « “*the radiant (or shining or bright) nocturnal loneliness or solitude*” : cette phrase illustre un dilemme auquel est souvent confronté le traducteur. Comment traduire un mot comme *soledad*, qui selon le contexte peut signifier la solitude, l’isolement ou l’abandon? » (2004 : xxix) C’est, entre le français et l’anglais, une différence de niveau de langue que met en avant Pierre Le Tourneur à propos de ses traductions de Shakespeare : « Il y a souvent des métaphores et des expressions qui, rendues mot à mot dans notre langue, seroient basses ou ridicules, quoique nobles dans l’original : car, en Anglois, il est très peu de mots bas. » (1990 : 57)

On le voit, les traducteurs n’en finissent pas de se justifier et de se disculper par avance, comme harassés d’avoir à supporter seuls le poids de la diversité des langues, et c’est à juste titre que Michel Ballard relève que les préfaces « sont éternellement accompagnées du besoin de s’excuser, de se justifier, de s’humilier » (1992 : 275). Loin de se réduire à cela, cependant, elles s’attachent aussi à expliquer au lecteur curieux en quoi a consisté le travail de traduction.

## II. PRÉSENTATION

### *Modestie, vraie ou fausse*

Le traducteur sait se faire modeste. Rien n’oblige à le croire, d’autant que c’est peut-être là un moyen supplémentaire de se préserver de la critique ; on peut supposer qu’il s’attire la bienveillance du lecteur en avouant que, si le texte était difficile et le travail ardu, lui-même a fait ce qu’il a pu. Ainsi Albert Laffay, à propos de son anthologie de poèmes de John Keats : « L’autre méthode, beaucoup moins ambitieuse, ne songe pas à se substituer à l’original.

[...] Notre traduction n'a jamais l'outrecuidance de vouloir remplacer Keats » (1968 : 135-136) ; ou Philippe Jaccottet préfaçant la *Vie d'un homme* de Giuseppe Ungaretti : « Hors de trop rares miracles, tout traducteur sait que son œuvre est indéfiniment perfectible. » (1973 : 346) Même humilité chez le premier traducteur français de Goethe, Albert Stapfer : « Il me reste à protester contre ceux qui, après la lecture de cette traduction, s'imagineraient avoir acquis une idée complète de l'original » (1825 : vi) ; ou chez Ben Belitt dans sa présentation des poèmes de Pablo Neruda : « Ce sont là des traductions provisoires. » (1961 : 36) Alexander Pope annonce franchement, au seuil de sa version de *Y Iliade* : « Dans l'ensemble, je dois m'avouer absolument incapable de rendre justice à Homère. » (1797 : 412) Même modestie affichée dans la préface de Burton Raffel à son *Chrétien de Troyes* : « Je m'estimerai satisfait si cette traduction permet au lecteur anglais de se faire une idée correcte du style de Chrétien. » (1999 : ix) Ou encore chez Bernard Pautrat préfaçant W. H. Auden : « Le traducteur fait de son mieux, mais il sait bien qu'il perd au change. » (2006 : 32) Leyris (2007 : 160), Klossowski (1989 : xii), Nerval (1877 : 1), Eliot (1930 : 11)... la liste est longue des traducteurs professant leur humilité face au texte original et leur incertitude face à leur propre travail. Au lecteur d'évaluer la sincérité du procédé : en bonne rhétorique, le chleuisme consiste à se dénigrer, ou à dénigrer son travail, moins par modestie réelle que pour mieux s'assurer les éloges. Or la préface est un objet éminemment rhétorique, où il s'agit de convaincre de la réussite (ou de l'ambition) d'un travail avant que le lecteur s'en fasse une idée par lui-même.

### *Aux aveux*

D'où les justifications, d'où la modestie affichée, d'où aussi une tendance à manier un autre artifice rhétorique : avouer un peu pour dissimuler beaucoup. Le lecteur hésitera sans doute avant de critiquer telle méthode traductive certes problématique, mais exposée (voire revendiquée) par le traducteur lui-même. Il appréciera peut-être l'honnêteté de Burton Raffel qui, préfaçant ses traductions d'Osip Mandelstam, admet : « Je n'ai pas hésité à réorganiser les vers, aux endroits où la syntaxe de l'anglais n'autorisait pas un respect plus scrupuleux de la langue russe » (1973 : 7) ; ou celle de David Slavitt à propos de ses traductions de Sophocle : « J'ai fait quelques petits ajouts ici et là. [...] Dans *Cédipus at Colonus*, par exemple, j'ai inséré la formule "le rêve d'un poète" dans une ode

chorale afin d'éclairer le lecteur » (2007 : 175-176). Dans sa préface à Constantin Cavafy, Marguerite Yourcenar se montre tout aussi franche : « J'ai toutefois pris sur moi de les remplacer par un équivalent, là où l'intention du poète, pour un lecteur de nos jours, en eût été irrémédiablement faussée. » (1958 : 56) Traducteur de *Beowulf* épopée médiévale composée de vers allitératifs en vieil-anglais, Seamus Heaney admet dans sa présentation : « Je me suis autorisé quelques transgressions. Par exemple, je n'ai pas toujours préservé l'allitération, et je n'ai parfois allitéré que sur un demi-vers. » (2000 : xxviii) Faute avouée est à demi pardonnée : on voit bien que de tels aveux, pour utiles ou intéressants qu'ils soient, sollicitent la bienveillance du lecteur – tout comme la mise en avant des difficultés du texte ou la modestie affichée par le traducteur. Mais il ne s'agit pas ici de contester l'intérêt de la préface de traducteur, ni de présenter celui-ci comme un incompetent, doublé d'un hypocrite, qui ne songerait qu'à justifier ses ratages ou ses approximations. Ce qui ressort de notre corpus de préfaces, bien au contraire, c'est que le traducteur est souvent capable de réflexions d'une grande finesse, et qu'il sait à l'occasion se faire historien, pédagogue, linguiste et critique littéraire.

### *Microlectures*

La préface est un lieu d'observation privilégié où se pratique, avec une acuité particulière, le commentaire d'une œuvre dont le traducteur est souvent le plus fin connaisseur et le plus ardent défenseur. On y découvre ainsi des analyses ponctuelles, souvent mémorables, qui ont pour fonction première d'explicitier une ambiguïté ou une difficulté notable afin d'en justifier la traduction. Premier traducteur français de Jorge Luis Borges, Roger Caillois commente ainsi le choix du titre *L'Auteur et autres textes* :

Le titre du recueil *El Hacedor* est tiré du verbe « faire » (*hacer*), comme le grec *poietes* (poète) du verbe correspondant (*poiein*, faire). La traduction correcte aurait donc été *faiseur*, si le mot n'avait pas pris en français divers sens dont aucun ne convient en l'occurrence. *Fabricant*, *fabricateur*, *artisan*, *ouvrier*, n'étaient pas moins inopportuns. Je me suis donc résigné à traduire par *auteur*. (1964 : 8)

Dans la présentation de son *Anthologie de la poésie américaine*, Alain Bosquet expose et résout une difficulté de traduction :

Les onomatopées deviennent souvent, en anglais, des substantifs et des verbes, sans changer de forme. Ainsi on en trouve l'exemple chez Carl Sandburg – *caw* est le cri du corbeau, *the caw* : le croassement et *to caw* : croasser. Comment traduire : *crows crying caw, caw*, en gardant intacts le sujet et le verbe, à savoir : « des corbeaux qui crient » ? Il a fallu trouver un compromis – artificiel sans doute – entre le son du cri et le verbe existant, croasser, et dire : « des corbeaux qui crient : *croa, croa* ». (1956 : 36-37)

On voit ici que nos catégories peuvent se chevaucher : en quelques lignes, Bosquet ébauche une stylistique comparée de l'anglais et du français (l'onomatopée anglaise se faisant indifféremment verbe et substantif), justifie sa traduction (« il a fallu ») et met en avant l'humilité de sa pratique (« un compromis [...] artificiel »). Autant d'éléments que l'on retrouve dans l'un des passages les plus éclairants des « Remarques » dont Chateaubriand accompagne sa version en prose du *Paradis perdu* de Milton :

Le poète décrit le palais infernal ; il dit : « *Many a row / Of starry lamps [...] 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. (1990 : 27)

En prenant ainsi le lecteur par la main, en l'accompagnant dans le parcours qui a mené de l'original à la traduction – hésitations et insatisfactions comprises –, le traducteur fait de lui un traductologue éphémère ; si l'exercice lui a plu, il pourra toujours poursuivre seul le travail qu'ébauche la préface. Celle dont Seamus Heaney fait précéder *Beowulf* est constituée pour moitié de remarques sur les difficultés propres à la traduction du vieil-anglais. Heaney s'y livre notamment à quelques analyses lexicologiques :

*Hwæt wē Gār-Dena in gēar-dagum* [...] Le mot qui ouvre le poème, *hwæt*, est traditionnellement rendu par quelque terme archaïsant comme « oyez », « entendez-moi » ou – plus familièrement – « écoutez-moi », pour citer quelques traductions existantes. Or, dans le parler des valets anglo-irlandais, la particule « donc » [so] vient tout naturellement à la rescousse, car dans leur idiome cette expression a une double fonction : elle oblitère le discours ou le récit qui précède, et en même temps requiert l'attention immédiate des auditeurs. Donc, j'ai opté pour « donc » : *So. The Spear-Danes in days gone by* [...] (2000 : xxvii)

Yves Bonnefoy est un spécialiste de cet exercice, où il excelle ; la profusion de ses analyses donne à penser que chaque vers traduit pourrait s'assortir d'une lumineuse explication. Nous n'en citerons qu'une, qui porte sur sa traduction de « Parmi les écoliers » de W. B. Yeats, poème dont l'avant-dernière strophe esquisse une comparaison entre « *nuns and mothers* » ; Bonnefoy commente ainsi le premier mot de la dernière strophe :

*Labour / is blossoming or dancing where / The body is not bruised to pleasure soul [...]* De quoi s'agit-il, dans ce cas ? D'une ambiguïté qui est dans le mot *labour*, et qui est tout à fait nécessaire au sens, encore qu'elle le voile. [...] Et ne faut-il donc pas [...] comprendre ce mot *labour* en son autre sens, certes moins fréquent, qui dit le travail de l'accouchement ? [...] J'ai donc traduit *labour* par *enfanter* afin de sauver la pensée qui me paraît la plus importante. (1989 : 29-30)

### ***Le traduire***

Il n'est pas indifférent que Heaney cite des traductions existantes du premier vers de *Beowulf* pour mieux s'en démarquer, ni que Bonnefoy s'explique sur un choix lexical à propos d'un poème que d'autres ont déjà traduit en français – Fréchet (1975 : 193) rend *labour* par *travailler*. La dernière rubrique de notre seconde catégorie concerne surtout les auteurs d'une nouvelle traduction – d'une retraduction –, qui situent leur travail dans une continuité historique, prennent leurs distances vis-à-vis de leurs prédécesseurs ou au contraire admettent qu'ils s'en inspirent. C'est le cas de David Slavitt à propos de Sophocle :

En parcourant à nouveau les traductions qui précèdent la mienne, je constate qu'elles ne datent pas d'hier : la dernière, *Antigone*, par exemple, date de 1939. Les conventions poétiques et le style de l'époque ont bien changé depuis. Si les dialogues de Fitts tiennent encore la route, les odes chorales de Fitzgerald sont un peu fleuries pour le goût du XX<sup>e</sup> siècle. (2007 : 9)

C'est aussi le cas de Laurent Bury, qui n'ignore pas que l'œuvre de Lewis Carroll a déjà fait l'objet de dizaines de versions et adaptations en français : « Dans sa traduction parue en 1942- 1947, André Bay traduit le sens des poèmes mais sans se soucier de leur forme. Malgré quelques entorses occasionnelles, Henri Parisot fait l'effort de composer des vers réguliers. » (2010 : 40) Plus franchement critique à l'égard de ses prédécesseurs, Charles Brooks les dénigre en

ces termes dans sa préface au *Faust* de Goethe :

On dirait qu'en matière de prosodie ils se sont demandé comment Goethe aurait écrit ou façonné cela en anglais, si telle avait été sa langue maternelle, au lieu de rechercher *con amore* (et *con fidélité*), comme ils l'eussent dû, à reproduire, dans l'esprit comme dans la forme, le mouvement, si libre mais si ordonné, du poète de génie qu'ils ont voulu représenter. (1857 : 6)

À l'inverse, Chateaubriand se réjouit à l'idée que d'autres versions du *Paradis perdu* viendront s'ajouter à la sienne : « On dit que de nouvelles traductions de Milton doivent bientôt paraître ; tant mieux ! on ne saurait trop multiplier un chef-d'œuvre. » (1990 : 39) Cette généreuse exclamation de Chateaubriand annonce déjà, avec plus d'un siècle d'avance, une conception de la traduction qu'Yves Bonnefoy nommera « le traduire » :

Cette traduction sans illusion ni sanction, cette approche délibérément personnelle, ne peut que se savoir un simple moment au sein d'une suite d'autres interprétations du même poème : et ce savoir, ce consentement d'emblée accordé par un traducteur au travail des autres dans les années à venir, instituera ainsi une activité, le traduire. [...] En somme, si chaque traduction est moins que l'original, le *traduire* comme tel, l'activité que l'on peut nommer le traduire, va – nous dit-on – en donner à la longue l'équivalent et même sans doute davantage : ces déchiffrements successifs ayant fait paraître au grand jour un infini de la signifiante que l'auteur, pour sa part, avait réfréné autant que vécu. (2000 : 25)

Nul besoin que le traducteur se déclare explicitement, dans sa préface, l'héritier d'une tradition qui se poursuivra après lui : son travail s'inscrit de lui-même, qu'il le veuille ou non (qu'il le sache ou non), dans cette belle et foisonnante continuité qui forme le traduire. Du moins, en faisant l'éloge ou la critique des versions qui précèdent la sienne, prend-il part activement au travail collectif et diachronique de la « communauté des traducteurs » (Bonnefoy : 2000). Ou, pour le formuler autrement : « Il s'agit de constituer par ce principe – qu'un texte est l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes – une nouvelle théorie de la traduction. Celle-ci est, pour un texte, la mesure de sa créativité » (Faye, 2006 : 227).

### III. QUESTIONS

#### *La fidélité, encore et toujours*

Comme le confirme la présente typologie, une préface de traducteur respecte un certain nombre de conventions et comporte des invariants qui se retrouvent aussi bien au XVII<sup>e</sup> siècle qu'au XX<sup>e</sup>. Toutefois ce format offre aussi une grande liberté, en cela qu'il autorise aussi bien les analyses ponctuelles que les réflexions plus théoriques. La préface de Chateaubriand au *Paradis perdu* comme celle dont Walter Benjamin fait précéder ses traductions de Baudelaire sous le titre « La tâche du traducteur » sont devenues des classiques de la traductologie. De fait, bien des traducteurs abordent dans leur préface les « grandes questions » de la traduction, ces thèmes récurrents qui traversent les époques sans jamais s'épuiser. La fidélité, concept aux contours vagues et fluctuants dont se réclament déjà tous les traducteurs de l'âge classique, continue d'être invoquée aujourd'hui. Au XVII<sup>e</sup> siècle, John Vicars déclare à propos de ses traductions de Virgile : « J'ai visé ce triple objectif : la clarté de la forme ; la fidélité à l'auteur ; et la facilité ou la fluidité – ceci afin de divertir mon lecteur. » (1995 : 57) Au XVIII<sup>e</sup>, Le Tourneur affirme à son tour le « devoir d'être fidèle » pour traduire Shakespeare, ajoutant : « C'est donc une traduction exacte & vraiment fidèle que nous donnons : c'est une copie ressemblante. » (1990 : 57) Au XIX<sup>e</sup>, un même sens du « devoir » semble animer Albert Stapfer dans sa préface à Goethe : « Je n'eusse pu me permettre la prose sans manquer au premier devoir du traducteur, la fidélité. » (1825 : iii-iv) Au XX<sup>e</sup> siècle, peu de traducteurs omettent de s'en réclamer. Citons entre autres René Fréchet : « J'ai essayé de donner une image ou un écho aussi fidèle que possible de l'original. Si la fidélité reste bien une règle, on ne peut en donner aucune recette » (1975 : 66) ; Marguerite Yourcenar : « J'ai joué avec la chimère d'une traduction fidèle à la fois à la lettre et à l'esprit » (1958 : 57) ; Albert Laffay : « La fidélité à ce qu'on appelle, sans doute par une abstraction excessive, le *sens* du poème, n'empêche cependant pas qu'on se soit efforcé de maintenir un rythme et d'accorder les sons » (1968 : 135-136) ; Peter Boyle : « La fidélité littérale, bien sûr, n'est pas toujours la forme de fidélité qui compte le plus et, poète moi-même, je me suis attaché tout autant aux autres dimensions que constituent le son, l'image, le rythme et (peut-être surtout) la tonalité » (2004 : xxiii) ; et Jean-Luc Leclanche : « Il fallait s'efforcer de rendre le maximum de poésie avec le maximum de fidélité. » (1982 : 125)

Ce thème récurrent présente une variante tout aussi fréquente : la fidélité est parfois invoquée pour mieux justifier son absence, fût-ce au prix de quelques contorsions rhétoriques. Alain Bosquet déclare par exemple : « Les problèmes auxquels le traducteur de poèmes doit faire face sont multiples. Il ne peut pas, en principe, accepter le point de vue des professeurs pour qui la fidélité littérale doit être préservée à tout prix. [...] Ceci n'est possible qu'au prix d'une certaine infidélité dans le détail » (1956 : 35). James Greene prévient quant à lui son lecteur :

La question de savoir comment traduire (les traductions doivent-elles vraiment se montrer, comme des époux, « fidèles » ou « libres » ?) fait toujours l'objet de vifs débats. [...] La « fidélité » *totale*, à supposer qu'elle existe – et qui consiste à « conserver » le mètre, la disposition des rimes, les sonorités de l'original, la longueur des vers ; etc. – serait une absurdité ; les traductions qui visent une « fidélité » au mètre et à la rime de l'original sont souvent fidèles sur un plan plus important : elles ne produisent pas sur le lecteur anglais *l'effet* produit par l'original sur son lecteur. (1991 : ix)

Plus laconique, Paul Veyne déclare dans sa préface de *L'Énéide* : « Et puis chaque langue diffère d'une autre, n'a pas la même "structure", si bien que traduire fidèlement, c'est trahir. » (2012 : 15) Le même paradoxe est énoncé par Pierre Jean Jouve : « Une traduction de poésie doit revendiquer le droit à une certaine infidélité ; mais alors (pour parler comme Shakespeare) le pire de l'infidélité peut devenir le meilleur de la fidélité. » (1969 : 17-18)

### *La source et la cible*

Notre rubrique suivante est liée par nature à la question de la fidélité. Parmi les questions abordées dans la partie méta-traductive des préfaces, une grande place est dévolue au problème de la littéralité, de la domestication de la langue étrangère, de l'étrangèreté – toutes notions subsumées dans l'opposition sourciers–ciblistes telle que l'a théorisée, ou du moins souvent illustrée, Jean-René Ladmiral (2014). Certains préfaciers prônent une acclimatation du texte source dans la culture de la langue cible, et assument cet ethnocentrisme contre lequel Antoine Berman mettait le traducteur en garde : « La *visée* même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture. » (1984 : 74)



Ainsi Borges et son traducteur américain Norman Di Giovanni ont-ils travaillé ensemble à la version anglaise comme si les poèmes d'origine avaient été écrits dans un anglais de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sans hésiter à introduire de subtiles modifications pour que le lecteur américain puisse comprendre des références culturelles et historiques d'abord destinées au lecteur argentin. Ce ciblisme, que Venuti nomme *domestication*, est revendiqué par Robert Graves dans sa préface à Suétone :

Pour le lecteur anglais, certaines phrases de Suétone, et même parfois des groupes de phrases, doivent être retournées comme un gant. [...] Les dates ont été systématiquement changées, l'ère chrétienne remplaçant ici l'ère païenne ; on a utilisé le nom moderne des villes quand il nous a semblé mieux connu que le toponyme antique ; enfin, quand les sommes sont exprimées en sesterces, nous avons préféré leur équivalent en pièces d'or. (1957 : 8)

Lawrence Venuti commente ce type d'approche en évoquant *L'Énéide* traduite par John Denham : « La traduction n'a plus l'air d'être une traduction, mais un texte écrit directement en anglais. » (1995 : 29)

C'est dans la tradition opposée que s'inscrit Chateaubriand qui, au seuil de son *Paradis perdu*, esquisse un art poétique sous la forme d'une image devenue fameuse : « J'ai calqué le poème de Milton à la vitre. » (1990 : 26) Pierre Jean Jouve choisit lui aussi de se faire sourcier dans sa traduction des *Sonnets* de Shakespeare :

Il faut faire le contraire de « franciser » ; il faut porter la poésie française jusqu'aux modes poétiques d'une autre langue, et qu'elle rivalise avec l'étrangère. [...] Par maintes tournures (suppression d'articles et pronoms, usage de l'inversion), et par l'emploi de plusieurs termes de vieux français, j'ai désiré établir des repères, permettant de sentir la relative distance entre nous et Shakespeare. (1969 : 17-18 et 19)

C'est une méthode similaire que choisit Pierre Klossowski (1989 : xi et 3), qui préfère « s'astreindre à la texture de l'original » et, suivant l'exemple de Chateaubriand, calquer Virgile à la vitre : « *Les armes je célèbre et l'homme qui le premier [...]* » Sa traduction de *Y Enéide*, en 1964, a relancé pour longtemps un débat qui se poursuit encore dix ans plus tard, par exemple sous la plume de Michel Deguy :

Dans le cas de la poésie, il s'agit moins d'annuler la distance entre un texte de départ et un texte d'arrivée, de la faire disparaître selon le critère de la belle infidélité pour lequel une traduction réussie se

marquait à ceci qu'à cacher son titre elle ne se serait pas fait remarquer et aurait pu passer auprès de l'ignorant du trafic pour un texte original, que de rendre manifeste cette distance comme différence dans notre langue (langue d'arrivée). Le texte d'arrivée ne cache pas qu'il est une traduction et apparaît comme il est : déplacé, hybride. La langue hôtesse tressaille et craque sous l'effort. (1974 : 49-50)

### *Vers ou prose*

Dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les préfaces de traducteurs se font l'écho, ou même le creuset, d'un autre débat qui a longtemps agité le petit monde des traducteurs de poésie : la question prosodique, et plus particulièrement la question métrique. Telle est bien la question qui préoccupe le plus les traducteurs-préfaciers : est-il possible (et souhaitable) de conserver le mètre d'origine ? Que faire quand on ne trouve aucun équivalent, même approximatif, dans la langue cible ? Et la rime ? Et la strophe ? Et l'alexandrin ? Peut-on saupoudrer des rimes ou des mètres réguliers ici où là ? Rendre des vers par de la prose ? Traduire un sonnet en seize ou dix-huit vers ? Les exemples sont si nombreux qu'on peut les classer en trois sous-catégories non exhaustives : l'affirmation, éventuellement illustrée, d'un choix métrique plus ou moins inattendu ; les vertus et les défauts de l'alexandrin ; et l'alternative vers/prose. Aux divergences syntaxiques entre le français (ou l'anglais) et le latin s'ajoutent les divergences métriques ; comme il l'annonce dans la préface de son *De rerum natura*, qu'il sous-titre « *a poetic translation* », David Slavitt se refuse à calquer la versification latine : « J'ai cherché à rendre la "poésie" du texte admirable de Lucrèce. Pour traduire son hexamètre latin, j'ai opté pour des vers de six pieds – qui, tout en se distinguant du grec et du latin, sont plus lents que le pentamètre iambique anglais traditionnel. » (2008 : ix) À l'inverse, Bernard Miall annonce fièrement qu'il a traduit Maurice Maeterlinck en anglais dans un respect total de la forme : « Tous les poèmes de ce recueil sont traduits dans leur mètre d'origine. » (1915 : xi-xii) Dans sa préface aux *Elegies from the Castle of Duino* de Rainer Maria Rilke, traduites en collaboration avec son cousin Edward, Vita Sackville-West dédaigne le mètre d'origine : « On admettra que, pour composer de la poésie anglaise, l'hexamètre constitue un piteux instrument ; [...] au fond, il est ridicule » (1931 : 128). Traducteur d'un poème médiéval anonyme en gaélique, les *Lamentations de la vieille*

*femme de Beare*, Jean-Yves Bériou choisit d'abandonner le vers rimé pour mieux préserver le rythme de l'original : « La versification irlandaise traditionnelle est d'une complication extrême, et il aurait été vain de vouloir en rendre compte dans notre traduction. [...] Nous avons eu comme volonté de conserver quelque chose du rythme, de *l'allure* » (1992 : 13).

Une deuxième sous-catégorie pourrait accueillir les tribulations de l'alexandrin. Si certains traducteurs-préfaciers estiment qu'il offre un équivalent correct du pentamètre iambique, d'autres le jugent trop marqué historiquement. Ses partisans livrent parfois leurs raisons, tels Florence Guilhot et Jean-Louis Paul (1994 : 8) dans leur préface à une petite anthologie de Lord Byron :

Nous avons essayé, pour la présente traduction, que la régularité métrique ne conférât pas au vers un classicisme absolu, mais soutînt la multiplicité d'une écriture directe qui rompt en partie avec ces formes anciennes. [...] S'agissant des alexandrins, nous n'avons pas voulu la seule césure hémistique traditionnelle.

Pour son *Énéide* de Virgile, Jean-Pierre Chausserie-Laprée a fait le même choix pour des raisons similaires :

Le choix du grand alexandrin classique non rimé, mais sous sa forme la plus rigoureuse (élision obligatoire, hiatus interdit, cohérence des diérèses) et dans son application la plus pure (un vers unique, aux hémistiches sensibles, enferme un ensemble syntaxiquement fini), [...] n'était pas moins nécessaire. (1993 : 17)

Dans ses traductions de Keats, Robert Ellrodt propose un alexandrin « assoupli » : « Au décasyllabe anglais correspond l'alexandrin [...]. Cet alexandrin est assoupli par la variété des pauses et par les licences » (2000 : 54). Dans ses traductions de John Donne, il fait le choix d'un alexandrin non rimé qu'il nomme « vers blanc » en ce qu'il s'affranchit de certaines règles de la prosodie classique : « Le vers blanc, malgré ses insuffisances, peut suivre le mouvement imposé à la pensée par un modèle prosodique. » (Ellrodt, 1993 : 50) Si Chateaubriand a traduit Milton en prose, Armand Himy préfère le vers classique : « Au vers blanc de Milton correspond un vers blanc français. Au décasyllabe de Milton correspond, quand cela a été possible, en général un alexandrin. » (2001 : 48) J'ai moi-même adopté une forme d'alexandrin dans une traduction d'Edward Lear, pour les vertus comiques qu'il présente dans le cadre d'une comptine : « Nous proposons ici vingt-quatre limericks posthumes [...] ; ils ont

quatre vers au lieu des cinq habituels, et tous ne sont pas illustrés. Leur trimètre iambique nous a paru trouver un équivalent acceptable dans des alexandrins de mirliton » (Hersant, 1997 : 17). On note un même respectueux recul chez Jacques Darras, qui enchâsse dans le grand vers classique les vulgarités qui émaillent le v. de Tony Harrison : « La grossièreté du langage, si étrangère à la poésie française marquée dans son ensemble par une chaste courtoisie, déflagre encore plus sous la contrainte de l'alexandrin, extrait pour l'occasion de son fourreau mité. » (2008 : 9)

Réquisitionné pour sa noblesse classique ou son caractère désuet, l'alexandrin en traduction a aussi ses détracteurs. Guy Goffette, disert, explique pourquoi ce vers ne lui semble pas convenir à la poésie de W. H. Auden : « Le rythme de l'alexandrin est familier à l'oreille française à ce point qu'il risque d'endormir la perception qui ne sera plus que celle d'une cadence pour ainsi dire vide de contenu. » (2005 : 13) Claire Malroux, dans sa préface aux *Cahiers de poèmes* d'Emily Brontë, expose ainsi ses raisons : « J'ai proscrit l'alexandrin, respectant les intentions d'Emily Brontë qui n'a eu que rarement recours à l'instrument classique de la prosodie de son pays, le pentamètre iambique. » (1995 : 37-38)

Le troisième et dernier des débats prosodiques qui se jouent dans les préfaces concerne le choix du médium : le poème sera-t-il traduit en vers réguliers, en vers libres, en prose ? Jacques Ancet, qui a traduit Luis de Góngora en décasyllabes rimés, souligne les vertus signifiantes de la rime :

*sordo huye el bajel a vela y remo : / ¡tal la música es de Polifemo!* Outre les échos internes dont ces deux vers sont tissés (*bajel / vela / tal ; rGmo / música, Polifemo*), la rime les associe étroitement. La terreur produite par Polyphème (*Polifemo*) entraîne la fuite des navires (*remo*). Ne pas traduire cette trame serrée, c'est perdre presque toute l'intensité qui s'en dégage. On en reste à une information. On ne traduit pas, on transcrit. [...] Le seul mot français qui désigne un navire tout en satisfaisant à la rime est « *trirème* » avec, de surcroît, sa valeur antique accordée à l'époque du récit : *Sourde, à voile et rame fuit la trirème : / telle est la musique de Polyphème !* (2016 : 36-37)

Seul en cela dans notre corpus, Paul Veyne admet que le passage à la prose n'était pas pour lui un choix, mais une nécessité : « Hélas, à moins d'avoir du génie, le traducteur en est réduit, comme je l'ai fait, à traduire en prose. » (2012 : 15) D'autres préfaciers font preuve d'une assurance qui confine à la suffisance. Dans son *Anthologie de chants grecs*, Jean-Luc Leclanche prend un parti qui ne semble pas souffrir de discussion : « Point de vers, évidemment, mais quelques

recherches de style et de rythme. » (1982 : 125) Du moins Marguerite Yourcenar explique-t-elle en détail les raisons qui l'ont incitée à renoncer au vers pour traduire Cavafy :

Si j'ai finalement opté pour une traduction en prose, ce n'est pas seulement parce que la traduction en vers semble à tort ou à raison démodée, en France du moins, depuis plus d'un siècle. Dans le cas qui nous occupe, les mille discrètes combinaisons rythmiques cachées à l'intérieur de la prose se prêtaient mieux à l'approximation des coupes et des mouvements de l'original que ne l'eût pu faire notre prosodie traditionnelle, presque toujours si différente du modèle grec. (1958 : 55)

C'est un raisonnement inverse que fait Jean Malaplate, qui, dans sa préface aux *Sonnets* de Shakespeare, se montre assez péremptoire :

Il me semble tout d'abord, et bien d'autres à commencer par Voltaire l'ont dit avant moi, que seuls les vers peuvent traduire les vers. Une traduction en prose n'est qu'un pis-aller, une simple information sur le contenu de l'original, une réduction en noir et blanc d'un tableau en couleurs. Valéry, un autre connaisseur, l'a fort bien exprimé : « On met en prose comme on met en bière. » Et ni la disposition en alinéas, ni le vers blanc, ni une prétendue prosodie « moderne » ne peuvent remplacer pour des œuvres classiques les prestiges d'une métrique régulière et de la rime. Un sonnet doit donc être traduit par un sonnet. (1992 : 13)

Il est plaisant de lire cette affirmation catégorique en regard d'une autre qui ne l'est pas moins, à propos des mêmes *Sonnets* de Shakespeare – cette fois traduits et présentés par Pierre Jean Jouve : « Il n'était pas question de traduire en vers, de faire correspondre un vers syllabique français au mètre anglais. [...] Notre traduction des *Sonnets* est en prose, et cette prose est scandée. » (1969 : 18)

Un sonnet *doit* être traduit par un sonnet ; *pas question* de traduire en vers ; pas de vers, évidemment... Il arrive que le traducteur livre sa conception de l'acte traductif de manière explicite, et parfois curieusement dogmatique – ces passages-là sont truffés de « il faut » et de « on doit ». Que ce soit par l'exemple, à travers des conseils ou par des affirmations générales, la préface du traducteur de poésie obéit dans la majorité des cas à une série de principes : le traducteur inscrit son travail dans (ou contre) une tradition, s'attire la bienveillance critique du lecteur en signalant ses choix et en soulignant les difficultés rencontrées, et se livre parfois à des explications de texte proprement traductologiques. Qu'il se montre

prudent ou catégorique, modeste ou arrogant, il manifeste dans tous les cas un désir de plaire ou de convaincre, par avance, le lecteur ou le critique dont il semble à bon droit redouter l'arbitrage. Il expose, en amont et en marge de son travail, le projet traductif sur lequel il sera jugé. Il produit ce faisant un document utile et souvent passionnant, mais qu'il convient de prendre avec du recul, sinon avec des pincettes : ce qu'il annonce n'est pas toujours fondé. Jean-René Ladmiral relève ainsi de notables hiatus entre la pratique et la théorie d'Antoine Berman et d'Henri Meschonnic : « L'un et l'autre défendent une théorie à dominante sourcière, mais ils en récuse l'étiquette, et au demeurant leur pratique y contredit très souvent. » (2014 : 40) Pour ne citer qu'un autre exemple de notre corpus, rappelons que Jouve affirme dans sa préface qu'il entend éviter l'alexandrin ; c'est pourtant bien l'alexandrin que l'on entend, de façon parfois assourdissante, dans sa traduction en prose<sup>6</sup>. Son projet traductif se trouve donc moins dans l'annonce d'un programme que dans les sonnets eux-mêmes : malgré ce qu'il en dit, Jouve s'efforce bien de traduire le décasyllabe anglais par un alexandrin français. On se gardera donc de prendre une préface pour argent comptant : si le traducteur y expose son projet de traduction, il ne faut pas perdre de vue que celui-ci ne s'y résume pas, et même l'excède largement. Pour le formuler autrement, dans les termes d'Antoine Berman, « la vérité de ce projet ne nous est finalement accessible qu'à partir de la traduction [...]. Car tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a de réalité que dans la traduction » (1995 : 77).

---

<sup>6</sup> Sur ce point, voir P. Hersant, 2004, « Shakespeare en miroir : Pierre Jean Jouve », *Études épistémè* 6, Sorbonne Nouvelle, p. 23-24.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

- ANCET, Jacques, 2016, « Traduire le *Polyphème* de Góngora », in Góngora, Luis de, *Fable de Polyphème et Galatée*, trad. Jacques Ancet, Paris, Gallimard.
- BELOT, Ben, 1961, « Translator's Foreword », in Neruda, Pablo, *Selected Poems*, trad. Ben Belitt, New York, Grove Press.
- BÉRIOU, Jean-Yves, 1992, « L'allure poétique », in *Lamentations de la vieille femme de Beare*, trad. Jean-Yves Bériou, Paris, Paraggio.
- BONNEFOY, Yves, 1989, « Introduction », in *Quarante-cinq poèmes de Yeats*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Hermann.
- BOSQUET, Alain, 1956, « Introduction », *Anthologie de la poésie américaine*, trad. Alain Bosquet, Paris, Stock.
- BOYLE, Peter, 2004, « Translator's Preface », in Montejó, Eugenio, *The Trees : Selected Poems 1967-2004*, trad. Peter Boyle, Cambridge, Salt.
- BROOKS, Charles T., 1857, « Translator's Preface », in Goethe, *Faust : A Tragedy*, trad. Charles T. Brooks, Boston, Ticknor and Field.
- BURY, Laurent, 2010, « Note sur la traduction », in Carroll, Lewis, *Les Aventures d Alice au pays des merveilles*, trad. Laurent Bury, Paris, Calmann-Lévy.
- BYINGTON, Steven T., 2005 [1844], « Translator's Preface », in Stirner, Max, *The Ego and His Own*, trad. Steven T. Byington, New York, Dover.
- CAILLOIS, Roger, 1964, « Avertissement », in Borges, Jorge Luis, *L'Auteur et autres textes*, trad. Roger Caillois, Paris, Gallimard.
- CHATEAUBRIAND, [François-René de], 1990 [1861], « Remarques », in Milton, John, *Le Paradis perdu*, trad. Chateaubriand, Paris, Belin.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE, Jean-Pierre, 1993, « Note du traducteur », in Virgile, *L'Énéide*, trad. Jean- Pierre Chausserie-Laprée, Paris, La Différence.
- COINDREAU, Maurice-Edgar, 1945, « Préface », in Caldwell, Erskine, *Un pauvre type*, trad. Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard.
- COINDREAU, Maurice-Edgar et GIRARD, Raymond, 1965, « Note des traducteurs », in Nabokov, Vladimir, *Feu pâle*, trad. Maurice-Edgar Coindreau et Raymond Girard, Paris, Gallimard.
- DARRAS, Jacques, 2008, « Préface », in Harrison, Tony, v., trad. Jacques Darras, Bruxelles, Le Cri / In'hui.
- DENHAM, John, 1992 [1656], « Preface » des *Odes* de Pindare, cité dans

- Ballard, Michel, *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- ELIOT, T. S., 1930, « Preface », in St-John Perse, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, Londres, Faber and Faber.
- HERSANT, Patrick, 1993, « Principes de la traduction », in Donne, John, *Poésie*, trad. Robert Ellrodt, Paris, Imprimerie nationale.
- HERSANT, Patrick, 2000, « Note sur le texte et la traduction », in Keats, John, *Poèmes*, trad. Robert Ellrodt, Paris, Imprimerie nationale.
- FLOC'H, Sylvain, 2007, « Préface », in Lawrence, David Herbert, *Poèmes*, trad. Sylvain Floc'h, Lausanne, L'Âge d'homme.
- FRÉCHET, René, 1975, « Note sur la traduction », in Yeats, W. B., *Choix de Poèmes*, trad. René Fréchet, Paris, Aubier-Montaigne.
- GOFFETTE, Guy, 2005, « Préface », in Auden, W. H., *Poésies choisies*, trad. Jean Lambert, Paris, Gallimard.
- GUILHOT, Florence, et PAUL, Jean-Louis, 1994, in Lord Byron, *Poèmes*, trad. Florence Guilhot et Jean-Louis Paul, 2<sup>e</sup> éd., Montaignut-en-Combraille, Ressouvenances.
- GRAVES, Robert, 1957, « Preface », in Suetonius, *The Twelve Caesars*, trad. Robert Graves, Harmondsworth, Penguin.
- GREENE, James, 1991, « Translator's Preface », in Mandelstam, Osip, *Selected Poems*, trad. James Greene, Harmondsworth, Penguin Books.
- HEANEY, Seamus, 2000, « Introduction », in *Beowulf* trad. Seamus Heaney, New York, W. W. Norton.
- HERSANT, Patrick, 1997, « À propos du texte », in Lear, Edward, *Nonsense*, trad. Patrick Hersant, Toulouse, Ombres.
- HERSANT, Patrick, 2014, « Préface », in Butts, Mary, *Lettres imaginaires*, trad. Patrick Hersant, Paris, Lavoisier Saint-Martin.
- HIMY, Armand, 2001, « Présentation », in Milton, John, *Le Paradis perdu*, trad. Armand Himy, Paris, Imprimerie nationale.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, 1948 [1929], « Émancipation du lyrisme français », préface pour une édition allemande de *L'Anabase*, reproduite in St.-J. Perse, *Anabase*, éd. revue et corrigée, Paris, Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe, 1973, « Note », in Ungaretti, Giuseppe, *Vie d'un homme, Poésie 1914-1970*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard.
- JACOB, Paul, 1985, « Présentation », in Bai, Li, *Florilège*, trad. Paul Jacob, Paris, Gallimard.
- JOUVE, Pierre Jean, 1969 [1955], « Sur les Sonnets de W. S. », in Shakespeare, *Sonnets*, trad. Pierre Jean Jouve, Paris, Gallimard.



- KLOSSOWSKI, Pierre, 1989 [1964], « Préface », in Virgile, *L'Énéide*, trad. Pierre Klossowski, Marseille, André Dimanche.
- LADMIRAL, Jean-René, 2014, *Sourcier ou cibliste : les profondeurs de la traduction*, Paris, Belles Lettres.
- LAFFAY, Albert, 1968, « Note sur le texte », in Keats, John, *Poèmes choisis*, trad. Albert Laffay, Paris, Aubier-Flammarion.
- LECLERCQ, Guy, 2000, « Préface », in Carroll, Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilleux ailleurs*, trad. Guy Leclercq, Morlaix, Au bord des continents.
- LE GAUFEY, Guy, 2011, « Présentation », in Larkin, Philip, *La Vie avec un trou dedans*, trad. Guy Le Gaufey, Vincennes, Thierry Marchaisse.
- LELOUP, Jean-Yves, 1987, *Le Cantique des Cantiques*, trad. Jean-Yves Leloup, Marseille, Éd. de l'Ouvert.
- LE TOURNEUR, Pierre, 1990 [1776], « Préface du Shakespeare traduit de l'anglais », Genève, Droz. LEYRIS, Pierre, 2007, *La Chambre du traducteur*, Paris, J. Corti.
- MALAPLATE, Jean, 1992, « Préface », in Shakespeare, *Sonnets*, trad. Jean Malaplate, Lausanne, L'Âge d'homme.
- MALROUX, Claire, 1995, « Préface », in Brontë, Emily, *Cahiers de poèmes*, trad. Claire Malroux, Paris, J. Corti.
- MIALL, Bernard, 1915, « Translator's Preface », in Maeterlinck, Maurice, *Poems*, trad. Bernard Miall, New York, Dodd, Mead & Co.
- NERVAL, Gérard de, 1877, « Préface de la première édition », in Goethe, J. W., *Faust et le Second Faust*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Garnier Frères.
- PAUTRAT, Bernard, 2006 [1955], « Préface », in Auden, W. H., *Horæ canonicæ*, trad. Bernard Pautrat, Paris, Payot & Rivages.
- PESSOA, Fernando, 1996, « A Translator's Preface [to Alberto Caeiro] », *Páginas Íntimas e de Autointerpretação*, Lisboa, Ática.
- POPE, Alexander, 1797 [1715], « Preface to Homer's Iliad », *The Works of Alexander Pope*, 9 vol., t. IV, Londres, Cadell and Davies.
- RAFFEL, Burton, 1973, « Translator's Preface », in Mandelstam, Osip, *Complete Poetry*, trad. Burton Raffel, New York, State University of New York Press.
- RAFFEL, Burton, 1999, « Translator's Preface », in Troyes, Chrétien de, *Perceval*, trad. Burton Raffel, New Haven, Yale University Press.
- SACKVILLE-WEST, Vita et Edward, 1931, « Translators' Note », in Rilke, Rainer Maria, *Elegies from the Castle of Duino*, trad. Vita et Edward Sackville-West, Londres, Hogarth Press.

- SHAPIRO, Norman R., 2010, « Translator's Preface », in Gautier, Théophile, *Selected Lyrics*, trad. Norman R. Shapiro, New Haven, Yale University Press.
- SLAVITT, David R., 2007, « Translator's Preface », in Sophocles, *The Theban Plays*, trad. David R. Slavitt, New Haven, Yale University Press.
- SLAVITT, David R., 2008, « Translator's Foreword », in Lucretius, *De Rerum Natura : A Poetic Translation*, trad. David R. Slavitt, Berkeley, University of California Press.
- STAPFER, Albert, 1825, « Avertissement du traducteur », in Goethe, J. W., *Faust*, trad. Albert Stapfer, in *Œuvres dramatiques*, 4 vol., t. IV, Paris, A. Sautélet.
- VEYNE, Paul, 2012, « Préface », in Virgile, *L'Énéide*, trad. Paul Veyne, Paris, Albin Michel/Belles Lettres.
- VICARS, John, 1995 [1632], « Preface », in Virgil, *Aeneid*, cité in Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres et New York, Routledge.
- YOURCENAR, Marguerite, 1958, « Présentation critique de Constantin Cavafy », in Cavafy, Constantin, *Poèmes*, trad. Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard.

### Sources secondaires

- BALLARD, Michel, 1992, *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- BERMAN, Antoine, 1984, *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.
- BERMAN, Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- BONNEFOY, Yves, 2000, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.
- CASSIN, Barbara, 2004, « Introduction », in Cassin, Barbara (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaires des intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert, p. xvii-xxiv.
- DEGUY, Michel, 1974, « Lettre ouverte à Léon Robel », *Change* 19, Paris, Seghers/Laffont.
- FAYE, Jean-Pierre, 2006 [1974], « Le mouvement du change de formes », *Change* 18, p. 15.
- VENUTI, Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres et New York, Routledge.