Tra-duire, trans-poser, c'est-à-dire créer

Que otros se jacten de la páginas que han escrito ;
a mí me enorgullecen las que he leído.
No habré sido un filólogo,
no habré inquirido las declinaciones, los modos, la laboriosa mutación de las letras,
[...] pero a lo largo de mis años he profesado
la pasión del lenguaje.
(Jorge Luis Borges)

C'est le hasard qui donne ou refuse les textes, c'est la conjecture qui les interprète, la traduction qui les transmet, les transforme et les trahit, les intentions, les intérêts, les passions s'y mêlant, nous dit Paul Valéry à propos de la création. Tout cela fait « le paradis des intermédiaires » [1]. Lecteurs, récepteurs, transformateurs : tous sont médiateurs, négociateurs indispensables du sens, qui découvrent, explorent, analysent, transportent les textes et leurs assurent une vie, une renaissance. Dans ce paradis gouverné par le hasard, la passion, l'intérêt, Valéry, créateur et explorateur de textes, a su se faire aussi interprète et traducteur. Il s'est mesuré avec un exercice extrêmement contraignant pour un écrivain : celui de la restitution de la parole d'un autre à travers sa propre parole, tout en sachant que « nulle œuvre poétique [...] ne peut être transposée de la langue dans laquelle elle a été composée dans une autre langue, sans perdre toute sa douceur et son harmonie » [2].

À deux moments précis de son aventure littéraire, il a voulu contredire ce postulat, lutter contre son évidence même pour recréer dans le texte traduit l'harmonie de l'original, ce lien complexe, ce *legame musaico*, dont parle Dante. Il s'est mis à l'écoute

1. Paul Valéry, *La tentation de (saint) Flaubert*, *Œ*, vol. III, p. 876. Pour les citations des œuvres de Valéry l'édition de référence sera désormais celle du Livre de Poche, sauf pour quelques textes qui ne figurent que dans l'édition *Œ*, *Pl.*

2. Dante Alighieri, *Le Banquet*, Kundig, Genève, 1929, I, VII, p. 25 [« E *però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la loquela in altra trasmutare sanza rompere tutta la sua dolcezza e armonia* » (*Convivio,* I, VII)].

profonde du texte pour le restituer selon un autre ordre et une autre architecture sonore. La première fois c'était entre 1905 et 1908, avec la traduction des *Carnets* de Léonard ; la deuxième entre 1942 et 1944, avec la traduction de Virgile.

1 Premiers pas

Léonard et Virgile, deux symboles valéryens qui représentent la grandeur de la civilisation née dans ce bassin de brassages multiples qu'est la Méditerranée. Avant 1905-1908, Valéry n'avait traduit que quelques vers et quelques pages. Un sonnet de Pétrarque, précisément, quelques vers de l'anglais de Dante Gabriel Rossetti [3] et, pour des raisons purement financières, sous le conseil de son frère Jules, un essai d'Achille Loria, un des pères de l'économie politique de l'université de Pavie. Les traductions poétiques avaient été publiées en 1892 dans la revue symboliste *Chimère*. La première, signée Monsieur Doris (pseudonyme valéryen de l'époque), portait le titre *La visone della cerva*, et elle parut dans le numéro de décembre, dans la section « Littérature italienne » ; la seconde, intitulée *Lilith*, fut publiée sans le nom du traducteur dans le numéro de mai [4] :

Sonnet CLVIII
La visione della cerva

Una candida cerva sopra l'erba
Verde m'apparve con due corna d'oro
Fra due riviere all'ombra d'un alloro,
Levando' l sole alla stagione acerba,

Era sua vista si dolce superba ;
Ch' i 'lasciai per seguirla ogni lavoro,
Come l'avaro, che'n cercar tesoro
Con diletto l'affanno disacerba,

Nessun mi tocchi, al bel colle d'intorno
Scritto avea di diamanti e di topazi,
Libera farmi al mio Cesare parve.

Ed era il sol già volto al mezzo giorno,
Gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi :
Quand'io caddi nell'acqua, ed ella sparve.

(Rime in vita di Laura)

Une candide cerve sur l'herbe verte – m'apparut avec deux cornes d'or – entre deux rivières, à l'ombre d'un laurier, – comme le soleil se levait, pendant l'amère saison.

Sa vue m'était si douce et superbe, – que pour la suivre je laissai tout travail – Tel l'avare qui par la quête d'un trésor apaise avec délice son tourment.

« Que nul ne me touche » autour de son beau col – était écrit en diamants et en topazes. – « Il plut à mon César de me faire libre ».

Et déjà le soleil passait au midi – mes yeux las de voir n'étaient pas las de regarder – lorsque je tombai à l'eau, et Elle disparut.

PÉTRARQUE (Traduction M.D.)

3. Dans l'*Introduction biographique* des *Œuvres*, rédigée par Agathe Rouart-Valéry, une traduction de Dante semble être attribuée à Valéry. En réalité il s'agit de Dante Gabriel Rossetti (voir Paul Valéry, *Œ*, *Pl*, vol. I, p. 20).

4. Dans le numéro du mois d'août 1891 de la revue *Chimère*, était sorti le poème *Hélène, la reine triste* (p. 10), signé, comme les traductions, M. Doris. Le numéro de décembre 1892, aux pages 63-64, mentionnait la traduction du sonnet CLVIII de Pétrarque, en réalité c'est du sonnet CXXXVIII du *Canzoniere* qu'il s'agit, selon l'édition établie par G. A. Scartazzini, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1883. Nous avons transcrit le sonnet tel qu'il a été publié dans *Chimère*, sans corrections.

LILITH

(For a picture)
Of Adam's first wife, Lilith, it is told
(The witch he loved before the gift of Eve,)
That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.
And still she sits, young while the earth is old,
And subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright net she can weave
Till heart and body and life are in its hold.

The rose and poppy are her flowers : for where
Is he not found, o Lilith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare ?
Lo ! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.

(Pour un tableau)
Il est dit de Lilith, première compagne d'Adam (La magicienne qu'il aima avant le don d'Ève), Que sa douce langue sut tromper plus tôt que celle du serpent. Et que sa chevelure enchantée fut l'or primitif. Encore elle existe, tandis que la terre est vieille. Et, n'adorant qu'elle-même avec subtilité, elle attire les hommes dans le brillant filet qu'elle tisse. Jusqu'à ce que leur cœur, leur corps et leur vie soient à elle.

La rose et le pavot sont ces fleurs ; car où N'est-il pas, ô Lilith, celui que des parfums épars De doux essaims de baisers, et un doux sommeil capture ? Oui ! À tes yeux cette jeunesse enflamme les siens, jusqu'à Être imprégnée de ton charme, et laisse enlacer son cou frêle Enlacer son cœur d'une strangulante chevelure d'or.

À part deux textes en latin, les traductions valéryennes, qui étaient les seuls exemples intéressants dans la revue, montraient déjà une particularité. Elles invitaient le lecteur à apprécier, à côté de la restitution en français, la langue dans laquelle les poèmes avaient été composés. Particularité non sans importance pour la culture de l'époque, qui attribuait à la traduction une fonction purement ancillaire et remettait au lecteur, démuni de connaissances linguistiques, le contenu privé de sa forme. Particularité, surtout, qui montre l'attention précoce du poète à ce lien harmonieux entre le son et le sens, lien qu'il situera à la base de sa poétique.

Pendant longtemps l'expérience directe de la traduction restera limitée à ces exercices de jeunesse. Mais quelques années plus tard, ces premiers pas le conduiront vers une réflexion d'ordre épistémologique qui se développera dans nombre de pages des *Cahiers*, consacrées à l'analyse du fonctionnement de l'esprit dans l'acte traductif. Pour Valéry toute l'activité de l'esprit est accompagnée d'une mise en langage qui prend la forme de la traduction. La pensée est chaos de sensations, d'images, d'impulsions, de mots isolés, de fragments de phrases, et dans ce chaos ce qui réclame d'être transmis se dégage d'un ensemble d'éléments hétérogènes pour être représenté dans le système du langage, et donner forme à un discours :

> Le travail mental autour et au sujet d'objets donnés a lieu, non (c'est clair) sur ces objets mais sur les images de ces objets. Il y a transposition. Et de cette loi évidente se déduit que les propriétés des objets ainsi élaborés sont des propriétés d'images. Toute spéculation primordiale sur un sujet physique par exemple vaut donc ce que vaut 1° l'observation qui fournira

l'image-départ 2° le développement ou la méthode qui fournira l'image ou – l'explication finale [5].

Représenter une idée signifie la transposer en graphique, dessin, plan, dont le rapport ne peut se faire qu'à l'aide d'un mécanisme mental : « Traduire φ en φ (cartes etc.) » [6]. La pensée est mouvement, changement qui se réalise par transformation, « transformation qui conserve » [7]. Et dans ce mouvement, paradoxalement, il y a à la fois une perte et une conservation. « Qu'est-ce que le Cogito – ? Sinon tout au plus la traduction d'une chose intraduisible » [8]. Toute forme de connaissance est pour Valéry le résultat d'une traduction : « translation, langage, opération. All is that » [9]. Sur le plan cognitif la traduction représente le stade le plus avancé de la compréhension, car « Il ne [...] suffit pas de comprendre, il [...] faut éperdument *traduire* » [10].

Mais essayons de suivre chronologiquement le travail que Valéry a conduit sur les *Carnets* de Léonard pour mieux comprendre l'attention qu'il a portée à la traduction.

2 Retour aux *Carnets*

Nombreux sont les mythes auxquels Valéry a eu recours pour retracer sa propre généalogie. Parmi ces mythes, Léonard occupe certainement une place importante. On peut même dire que l'image de l'artiste l'a accompagné jusqu'à la maturité. Même le plus impitoyable de ses amateurs-détracteurs, Émil Cioran, lui accorde un rôle central à deux époques différentes : celle qu'il qualifie comme époque où une conscience se fait, qui coïncide avec la production de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), et celle où une conscience consciente se précise, qui émerge dans *Note et Digressions* (1919) [11]. Le philosophe franco-roumain a délimité là deux moments singuliers de la biographie valéryenne qui renvoient à deux périodes de crise bien identifiées par la critique : celle qui s'ouvre après la fameuse nuit de Gênes, qui va de 1893 à 1895, et celle dite du silence, de 1897 à 1917. Deux périodes où Valéry a beaucoup dialogué avec l'œuvre de Léonard. De la première crise on sait tout, c'est celle qui s'achève avec l'étude sur la méthode de Léonard, de la seconde presque rien, c'est celle qui marque le retour à Léonard.

Après avoir produit d'excellentes pages en prose et de subtils poèmes en vers, Valéry perd tout plaisir pour la littérature et il s'éloigne de la scène publique. Le dernier texte livré est un compte rendu du roman de H. G. Wells, *La Machine à explorer le temps*, daté de 1899 [12], qui s'avère être une réflexion théorique sur le temps qui relance la question de la méthode. Comme le personnage de la *Soirée avec Monsieur*

5. Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, Gallimard, Paris, 1987-2016 (13 volumes), vol. I, p. 82.
6. *Ibid.*, p. 322.
7. *Ibid.*, p. 321.
8. *Ibid.*, VIII, p. 399.
9. *Ibid.*, I, p. 341.
10. *Ibid.*, VIII, p. 65.
11. Émil Cioran, *Valéry face à ses idoles*, Éditions de L'Herne, Paris, 1970, p. 40.
12. Le retour à la littérature n'aura lieu qu'en 1917, avec la publication de *La Jeune Parque*. En 1919, l'année du quatrième centenaire de la mort de Léonard, Gallimard demandera à Valéry un volume sur l'artiste. Le poète songera alors à une nouvelle édition de *l'Introduction à la méthode* de 1895, accompagnée d'une sorte de préface qu'il intitulera *Note et digressions* (qui deviendra ensuite *Note et digression*, au singulier).

Teste, Valéry n'a pas retenu de son passé le meilleur, ni le pire. Du temps révolu il a gardé ce qu'il a pu.