Document généré le 14 juil. 2025 23:01

Journal des traducteurs
Translators' Journal

Essai de correction d'un corrigé

Félix de Grand'Combes

Volume 2, numéro 3, 3e trimestre 1957

Traduction et refrancisation

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1061375ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1061375ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0316-3024 (imprimé)
2562-2994 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Grand'Combes, F. (1957). Essai de correction d'un corrigé. *Journal des traducteurs / Translators' Journal*, *2*(3), 101–110. https://doi.org/10.7202/1061375ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1957

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ESSAI DE CORRECTION D'UN CORRIGÉ

.Félix de GRAND'COMBE, Londres

Dans la défunte *Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes,* j'ai publié jadis plusieurs traductions de français en anglais qui n'étaient point des modèles, tant s'en faut, mais seulement des exemples; encore ce mot prête-t-il à quelque méprise : je veux dire des "spécimens". J'ai d'ailleurs précisé ma modeste ambition en les intitulant : "Essais". Mes collègues, je le souhaite, les auront discutées et sans doute désapprouvées par endroits. On se méfierait de traductions qui remporteraient tous les suffrages. Les miennes auront échappé à ce danger.

Aujourd'hui j'aborde un exercice un peu différent. Je me propose non plus de comparaître moi-même et de m'offrir au verdict de mes lecteurs, mais de passer du banc de l'accusé à la place du Procureur Général. Il est bon, pour ne se point fatiguer, de changer parfois de position. Puis, à rester sur la sellette, on perd l'occasion de déployer sa bienveillance. Enfin ces nouveaux errements pourront, peut-être, ne fût-ce que par contradiction, servir ceux de nos jeunes professeurs qui sont encore un peu inexpérimentés dans la correction des traductions.

Comme cependant l'enseignement de l'anglais n'est point mon affaire et que, n'ayant jamais professé en France, je n'ai pas sous la main de telles copies, j'emprunterai mon texte à une revue. Il s'agit d'un passage de Paul Claudel, relativement difficile, qui a été proposé comme thème d'agrégation et dont un "corrigé" a été ensuite publié dans le No 4 de la *Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes* (1929). Ce "corrigé" est anonyme et nous serons ainsi tout à fait à notre aise pour le juger. Cette liberté, d'ailleurs, nous la revendiquons en tout état de cause. Il serait fort plaisant, en effet, qu'on eût le droit de critiquer l'auteur d'un roman et non point son traducteur. La république des langues vivantes n'est point une république de camarades. Ici la courtoisie professionnelle n'est point en cause et nous n'avons souci que de vérité.

Voici d'abord le texte :

---

1. *C'est la mer qui est venue nous rechercher. Elle*
2. *tire sur notre amarre, elle décolle de l'appontement le*
3. *flanc de notre bateau. Lui, dans un grand tressaillement,*
4. *agrandit peu à peu l'intervalle qui le sépare du quai en-*
5. *combré et de l'escale humaine. Et nous suivons dans son*
6. *lacet paresseux le fleuve tranquille et gras. C'est ici*
7. *l'une de ces bouches par où la terre dégorge, et, crevant*
8. *dans une poussée de pâte, vient ruminer la mer mélangée à*
9. *son herbage. .De ce sol que nous habitâmes, il ne reste*

10. *plus que la couleur, l'âme verte prête à se liquéfier.*
11. *Et déjà, devant nous, là-bas, dans l'air limpide, un feu*
12. *indique la ligne du désert.*
13. *Cependant que l'on mange, je ressens que l'on*
14. *est arrêté, et dans tout le corps du bateau et le mien, la*
15. *respiration de l'eau libre. On débarque le pilote. Sous*
16. *le feu de la lampe électrique, de son canot qui danse, il*
17. *salue de la main notre navire affranchi; on largue*
18. *l'échelle, nous partons. Nous partons dans le clair-de-*
19. *lune.*
20. *Et je vois au-dessus de moi la ligne courbe de*
21. *l'horizon, telle que la frontière d'un sommeil démesuré.*
22. *Tout mon coeur désespérément, comme l'opaque sanglot avec*
23. *lequel on se rendort, fuit le rivage derrière nous qui*
24. *s'éteint. Ah ! mer, c'est toi ! Je rentre. Il n'est*
25. *pas de sein si bon que l'éternité, et de sécurité*
26. *comparable à l'espace incirconscrit. Nos nouvelles du*
27. *monde désormais, celles que chaque soir se levant à notre*
28. *gauche nous apporte la face de la Lune. Je suis libéré*
29. *du changement et de la diversité. Point de vicissitudes*
30. *que celle du jour et de la nuit, de proposition que le*
31. *Ciel à nos yeux et de demeure que ce sein des grandes eaux*
32. *qui le réfléchissent. Pureté purifiante ! Voici avec*
33. *moi pour nous absoudre l'Absolu. Que m'importent maintenant*
34. *la fermentation des peuples, l'intrigue des mariages et des*
35. *guerres, l'opération de l'or et de forces économiques, et*
36. *toute la confuse partie là-bas engagée ? Tout se réduit au*
37. *fait et à la passion multiforme des hommes et de la chose.*
38. *Or, ici, je possède dans sa pureté le rythme principal, la*
39. *montrance alternative du soleil et son occulation, et le*
40. *fait simple, l'apparition sur l'horizon des figures*
41. *sidérales à l'heure calculée. Et tout le jour j'étudie la*
42. *mer comme on lit les yeux d'une femme qui comprend, sa*
43. *réflexion avec l'attention de quelqu'un qui écoute. Au*
44. *prix du pur miroir, qu'est-ce pour moi que la transmutation*
45. *grossière de vos tragédies et de vos parades ?*

*P. CLAUDEL (Morceaux choisis)**

Examinons maintenant le "corrigé" et commençons par le lire dans son ensemble, indépendamment du texte de Claudel :

The sea it was, that came in search of us. It pulls at our moorings, cleaves asunder the ship's side and the landing place. And she, with a mighty shudder gradually widens the space that gapes between the crowded wharf and human port of call. And we follow the lazy windings of the oily, sluggish river. This is one of the mouths through which the earth disgorges and bursting in a leavening dough comes and ruminates the sea mingled with its weeds. Nought remains of the soil we dwelt on, save its colour, the green soul about to dissolve in water. And already yonder, ahead of us, in the clear air, a light marks the line of the watery waste.

While we are having our meal I grow aware that we have stopped, aware through the frame of the ship and my own, of the heaving of free waters. They are putting off the pilot. In the glare of the electric lamp, from his tossing boat, he salutes our ship set free; the ladder is hoisted up, we are off — off in the moonlight.

Above me I see the curved rim of the horizon like the boundary of a boundless sleep. And my whole heart, like the dark sob with which one falls asleep

---

* La subdivision du texte en lignes inégales tient aux exigences de la numérotation, et n'existe pas dans l'original (NDLR).

again, desperately flees the fading shore behind us. Ah, sea, it is thou ! I turn in. No bosom is so kindly as eternity, no safety like that of unbounded space. Our tidings from the world will henceforth be those brought every evening by the face of the moon rising on our left. I am freed from instability, and diversity. No other vicissitude than that of day and night, no problem save that the sky propounds before our eyes, no abode save the bosom of the mighty deep reflecting it. Purifying purity ! Lo ! here with me to absolve us, the Absolute. What reck I now of the agitation of peoples, intrigues of war and marriage, the working of gold and economic forces and all the broil yonder. All dwindles down to the fact and the manifold passion of men and things. Here now I possess in its essence the main rhythm, the alternate disappearance and appearance of the sun, the simple phenomenon, the sidereal shapes becoming visible on the horizon at the appointed time. And all day long I study the sea as one gazes into the eyes of an understanding woman, its reflexion with the attentiveness of a listener. Compared with this pure mirror what care I for the gross transmutations of your comedies and pageants ?

After *P. CLAUDEL (Morceaux Choisis)*

Il faut reconnaître que cette page est écrite en bon anglais. On y sent une sorte d'aisance et de souplesse naturelles que les étrangers, le plus souvent, s'efforcent en vain d'acquérir.

Collationnons maintenant avec l'original la traduction proposée. Elle n'est évidemment pas sans mérite. Admirons l'ingéniosité du tour, l'heureuse découverte de correspondances idiomatiques, la hardiesse mesurée, le pertinent emploi des ressources de l'anglais, la couleur du style, enfin, bien appropriée au sujet. C'est plaisir de signaler, parmi beaucoup de traductions réussies :

¶ 3. pour *"lui, dans un grand tressaillement"*
"and she, with a mighty shudder".

¶ 12. pour *"désert"*
"the watery waste".

¶ 15. pour *"respiration"*
"heaving".

¶ 16. pour *"sous le feu de la lampe*
"in the glare of".

¶ 20. pour *"la ligne courbe"*
"the curved rim".

¶ 36. pour *"tout se réduit"*
"all dwindles down".

Ceci dit, et après avoir fait à la louange sa part légitime, passons à la critique négative. Ici aussi il y aura beaucoup à dire.

Notre premier reproche porte sur le mot *"corrigé"*. Décollons — sans violence — cette étiquette un peu trop ambitieuse et que cette page ne justifie point, il sera aisé de le démontrer. Tout d'abord, en effet, si pittoresques que soient maintes tournures, il ne sera ni impossible ni indifférent, en plusieurs endroits, d'en trouver de plus heureuses. En matière de traduction, plus qu'ailleurs, la perfection est faite de détails.

Ce qui est beaucoup plus grave, c'est que ce "corrigé" en maint endroit aussi manque de précision, qu'il est entaché d'impropriétés, de faux-sens et même de contresens.

Non seulement l'auteur, parfois, a trahi la signification du texte lorsqu'elle était d'une clarté évidente, mais il n'en a qu'imparfaitement saisi l'esprit. Tout se passe comme s'il n'avait pas reconnu qu'une des idées maîtresses de Claudel, c'est *de mettre en lumière l'attraction réciproque du personnage et de la mer.* Cette incompréhension a provoqué deux graves erreurs qui, à leur tour, l'attestent.

Sans doute, il serait plus logique de dénoncer toutes les fautes en une progression croissante suivant leur degré de gravité, mais ce procédé nous obligerait à de constants retours en arrière. J'emploierai donc une méthode, moins rationnelle mais plus pratique, et je suivrai le texte pas à pas.

Abordons, c'est bien le cas de le dire, la première phrase.[1] Certes, il est malaisé de la traduire sans connaître le contexte, mais les candidats n'en disposent pas à l'agrégation et nous devons nous placer dans les mêmes conditions qu'eux. Remarquons pour commencer que Claudel emploie le présent de narration, tout au long du morceau. Cet emploi est beaucoup plus rare en anglais, mais il n'est pas interdit — il est parfois le seul possible. Le traducteur l'a bien senti en l'employant dès la seconde phrase, mais alors pourquoi ne l'a-t-il pas utilisé dès le début, pourquoi cette saute brusque du passé au présent, de *"that came"* à *"It pulls"* ? Il n'y a rien de pareil dans le français où les temps concordent harmonieusement.[2] D'autre part, quand nous disons : "So and so it was who", cela implique toujours un contraste ou une comparaison, plus ou moins explicite : "Mary it was (not John) who came to the door".

Il semble le plus normal de supposer que c'est la mer qui est venue nous rechercher (poétiquement parlant) — au lieu de nous laisser, à nous, l'initiative d'aller la rejoindre; or, ceci n'est pas exprimé fort clairement par "The sea it was". Je préférerais "The *sea* came to..." en accentuant le mot "sea" — ou bien "The sea itself came..." Tout cela n'est pas fort grave, mais nous n'aurons pas besoin d'attendre pour trouver pire — il suffira d'examiner la fin de la phrase :

"Rechercher" a plusieurs sens en français : deux nous intéressent; d'abord *"essayer de découvrir"* (rechercher des coupables), c'est le sens de "to come in search of us" de notre corrigé. Ensuite ce mot peut signifier, surtout s'il est précédé de *"venir"* comme c'est le cas dans le texte, *"quérir quelqu'un afin de le faire revenir"*, c'est-à-dire "has come back for us", ou plutôt, non, car cela voudrait dire est *"revenue nous chercher"*, mais bien "has come to fetch us back". "To come in search of us" est un contresens parce qu'il n'exprime pas que c'est son bien que la mer vient réclamer, qu'elle vient reprendre ce qu'elle avait temporairement perdu : le personnage appartient à la mer, comme elle est sa chose. Et cette réciprocité est admirablement confirmée par une autre phrase du texte sur laquelle notre traducteur, jouant vraiment de malheur, a encore trébuché (¶24). Or dans notre passage cette idée est absolument fondamentale. C'est un cas de haute trahison !

---

1 Monsieur le Professeur V. de Sola Pinto a bien voulu me faire remarquer que la traduction en anglais de cette première phrase était un vers blanc, dont la présence est naturellement tout à fait fâcheuse dans un passage de prose.

2 *"That came"* entraîne naturellement l'imparfait dans la première partie de la phrase, *"the sea it was"*. On dit en effet en anglais *"It was I that did it"*, et non *"it is I that did it"*.

Remarques point par point : (**)

¶ 1. Pour *"elle tire"* on trouverait facilement un mot plus énergique et qui prépare mieux *"décolle"*, par exemple : "to tug", "to strain".

¶ 2. *amarre.* "Moorings", d'une façon générale, est un peu ambigu, car il signifie 1) le câble, 2) l'objet auquel il est attaché, et 3) l'endroit du mouillage. Il existe un mot en anglais qui se réfère seulement aux câbles d'attache, c'est "lashings".

Cf. "We cast off our lashings and made sail."
Capt. Wrigglesworth, *Log book of the Lyell*
"Loose our lashings and we will sheer off our ship."
Sturmy, *Mariners' Magazine*

Mais dans ce contexte "moorings" est parfaitement clair et "lashings", malgré les exemples que j'ai donnés, est rare dans le sens particulier d'amarrer un navire au port.

¶ 2. *décoller* : "to cleave asunder" n'évoque pas exactement la même image que *"décoller"*. C'est fendre (par exemple, d'un coup de hache) un bloc homogène; au contraire *"décoller"*, c'est dissocier des éléments qui se trouvaient artificiellement ou accidentellement réunis. Claudel a choisi le terme exact. "Cleave" est donc impropre, mais continuer en disant "cleaves asunder the ship's side and the landing place" est vraiment comique. Cela suggère à l'esprit l'image de l'appontement et du flanc du navire chacun fendu séparément en deux et faisant ainsi quatre morceaux et non deux. N'avons-nous pas justement en anglais la possibilité d'exprimer fortement l'action au moyen de la préposition "from" — dans "forces the ship's side from the landing stage" ? De plus, *"appontement"* sera mieux traduit par "landing stage" — "landing place", c'est du "basic English".

¶ 4. *"l'intervalle qui le sépare du quai et de l'escale humaine"* — "that gapes between the crowded wharf and the human port of call".

"Gapes" est un terme trop fort et impropre. Il exagère l'idée d'un phénomène fort simple. De plus, au début l'espace vide ne semble pas "gape", ce qui ne sera exact que lorsque cet intervalle deviendra relativement large, mais ce qu'il y a de plus fâcheux c'est le contresens complet auquel ce passage a donné lieu; le vide ne se produit pas, en effet, entre le quai et l'escale comme le dit notre "corrigé", mais bien entre le *bateau* et ces deux autres points qui n'en font qu'un : disons donc "gradually widens the space that separates her (ou "the lane of water that separates her") from the wharf and the human port of call."

En anglais, je ne sais pas précisément ce que veut dire "a human port of call", mais comme je ne suis pas mieux fixé sur le sens de *"l'escale humaine"*, je passe . . .[3]

¶ 4. *encombré* : "crowded" suggère que le quai est rempli d'une foule d'êtres humains; *"encombré"*, sans exclure ce sens, est plus général. Il fait penser à des caisses et à toutes sortes d'objets matériels. "Cluttered", au contraire de "crowded", mettrait l'accent principal sur

** Les chiffres renvoient aux lignes de l'original français.

3 *Escale* : point d'arrêt ou de relâche pour le ravitaillement d'un bateau.

des objets encombrants; on peut prétendre qu'il ne vaudrait pas mieux; "congested" implique qu'on a difficulté à se mouvoir.

¶ 5. *Et nous suivons :* Par parenthèse je me permets de signaler un point intéressant. Il existe en anglais un mot qui conviendrait fort bien si l'on voulait attirer l'attention sur le bruit et par incidence l'effort que fait un vieux canot-automobile, un bateau à aubes qui avance péniblement dans une eau bourbeuse — c'est "to chug". Je l'indique parce que, bien que le terme soit bien connu et employé, par exemple, par J. Masefield, il ne se trouve ni dans le N.E.D. ni dans le plus récent Shorter Oxford English Dictionary. "To chug", c'est émettre des halètements rauques, en conséquence "to chug along", avancer péniblement en produisant ce bruit.

¶ 8. "Bursting in a leavening dough". Ceci n'est pas satisfaisant; il faut soit "bursting out in", ou "bursting into". "Leavening dough" ne vaut rien non plus. "To leaven" a deux sens, soit "to permeate" ou "to corrupt", ce que le français ne suggère pas, soit "fermenter", mais alors il ne peut pas se dire, au sens actif, de *"pâte"* car c'est elle qui est "leavened" et non "leavening". Si l'on veut dire que c'est la pâte elle-même qui fermente, il faut le dire en propres termes et employer "fermenting". Il n'est d'ailleurs pas nécessaire d'employer le mot "dough" qui suggère, plus précisément que le texte, la pâte faite avec de la farine. Je préférerais donc "bursting into a pasty mass" ou "bursting out in a gush of pasty mud".

¶ 8. "ruminates the sea" : En anglais, l'emploi transitif de "to ruminate" est fort rare. Son usage au neutre l'est moins, mais alors il veut dire presque toujours *"ruminer"* au sens figuré; en effet *"ruminer"* au sens propre, c'est "to chew the cud", l'effet produit par "to ruminate the sea" est grotesque en anglais. Il est déjà, il faut le dire, assez étrange en français. Il me semble que "to gorge on" serait satisfaisant. Toutefois c'est sacrifier l'idée assez originale de la seconde mastication qui s'associe vaguement avec le retour de la marée. D'autre part, le mot "weeds" lui, s'harmonise beaucoup moins heureusement avec *"ruminer"* que *"herbage"* (¶ 9). C'est pour évoquer l'idée de *"pâture"* et de *"pâturer"* que Claudel a employé *"herbage"*. Le mot anglais "herbage" est le meilleur équivalent.

¶ 9. *De ce sol que nous habitâmes...* L'ordre des mots n'est pas indifférent dans un texte : il représente, soit l'ordre d'importance des idées aux yeux de l'auteur, soit la succession chronologique dans laquelle lui sont apparus les éléments de sa perspective. Il ne faut le changer que pour de bonnes raisons. Ici je n'en vois aucune. Traduisons donc par "Of this soil whereon we dwelt, nothing remains but....". Souvent, il est vrai, l'article déterminatif a force de démonstratif en anglais; c'est sans doute pour cette raison que le traducteur aura substitué "the" à "this", mais ici "this" n'est pas trop fort. Je remplacerais également "save" par "but", tout aussi bon, puisque le traducteur a employé "save" trois fois, plus bas.

¶ 10. "about to dissolve in water". Il y a ici une confusion — — dans l'emploi de la préposition; "to dissolve in", c'est *"dissoudre un*

solide dans un liquide'', ce n'est pas ''*se liquéfier*''. ''*Se liquéfier*'', c'est ''to dissolve into''. ''In'' convient pour marquer l'état — ''She was dissolved in tears'', mais pour l'action il faut employer ''into'' : ''she dissolved into tears''. Ici ''in'' n'est pas ambigu, je l'admets; toutefois, au lieu de produire un effet de contraction poétique, il paraît fort prosaïque.

¶ 13 - 15. ''aware that ..... aware''.

Cette répétition de ''aware'' n'est pas une intention marquée dans le texte — elle paraît plutôt une négligence de traduction — ''become conscious'' me paraît préférable.

¶ 15. *débarque le pilote* — ''to drop the pilot'' est l'expression habituelle, mais ''to put off'' est bon aussi.

¶ 16. *canot* — ''boat''.

On pourrait dire également ''dinghy'', ''dingey'' (pron. gué) mais ''pilot's boat'' s'emploie couramment.

¶ 15. ''tossing'' dénote un mouvement trop violent pour ''*qui danse*''; ''bobbing'' est plus exact, à condition d'utiliser ''dinghy'' — ''bobbing dinghy'' — car ''bobbing boat'' est déplaisant; ''bobbing up and down'' voudrait dire, chose curieuse, quelque chose de tout à fait différent et ne conviendrait pas.

¶ 17. Que veut dire ''*larguer*'' ? C'est ''*lâcher, donner du mou à un cordage*''. *L'échelle*, ici, le contexte le montre clairement, c'est l'échelle de pilote. ''*Larguer l'échelle*'' veut donc dire qu'on laisse tomber l'échelle de pilote dans le bateau pilote. Cette opération, il faut le dire, est extrêmement improbable : on peut supposer que Claudel a voulu dire qu'on ''*l'amenait*'' ou qu'on la ''*rentrait*'' pour employer l'expression maritime courante après avoir largué les filins ou les crocs qui la retenaient et, dans ce cas, la traduction serait ''heave in'' ou ''heave out'', selon le point de vue. C'est, je le pense comme le traducteur, une erreur de Claudel. Les écrivains soucieux de ''faire pittoresque'' emploient parfois les termes techniques un peu à tort et à travers. Que celui qui n'a jamais péché... Le cas est fort embarrassant pour le traducteur. Doit-il traduire ce que l'auteur du texte a dit ou ce qu'il a voulu dire ?

¶ 18. *Nous partons dans le clair de lune.*

Encore une erreur grave. We are off in the moonlight'' veut dire : ''*nous partons au clair de lune*''. Ce n'est pas cela qu'a dit l'auteur. Entre les deux phrases, il y a une différence capitale. L'une, avec ''*au*'' est une expression banale, usée, transfigurée dans l'original. Ici le clair de lune n'est plus simplement un éclairage. ''*Dans*'' en fait un pays de rêve où le navire va pénétrer. Ne sont-ce pas précisément les nuances de cet ordre qui transforment une plate description en vision poétique ?

¶ 21. ''boundary of a boundless sleep''.

Ce paradoxe verbal ne se trouve pas dans le texte, et en outre fausse complètement l'effet. Il suggère la frontière qui limite la fin du sommeil — alors que Claudel, si je le comprends bien, a dans l'esprit la frontière du commencement — disons donc ''the edge of'' ou ''the frontier of inordinate'', ''immeasurable sleep'', ''an infinite sleep''.

¶ 22. *opaque sanglot* — "dark" ne convient guère : il attire l'attention sur l'étrangeté de cette association de mots — nous dirons "muffled" ou "choked" ou "stifled" — (on dit "thick breathing" mais guère "thick sob") le mot *"opaque"* passe en français à la faveur de précédents analogues :

"Le sinistre océan jette son noir sanglot."

V. Hugo : *Les Pauvres gens*

"A ses côtés, Lampreur, écrasé de sommeil, ronflait et reposait au fond d'un noir sommeil."

F. Carco : *L'homme traqué*

Camille Mauclair dans "Florence" parle de "blancs sanglots" et la langue courante n'emploie-t-elle pas l'expression "d'une voix blanche" ?

¶ 24. *rentrer* est traduit par "to turn in". Cette expression, dont l'usage est maintenant courant en dehors même du langage des marins, ne veut pas dire *"rentrer"* mais *"aller se coucher"*. Par conséquent, si la locution française avait le sens de *"je rentre dans ma cabine"*, ce n'est pas "I turn in" qu'il aurait fallu dire, mais "I go down below". Or, et c'est ici une des plus graves erreurs de tout ce passage, le sens est tout différent, infiniment plus vaste et plus suggestif. C'est le mot le plus beau de tout le morceau parce que c'est aussi le plus simple, le plus nu. Il signifie que, se retrouvant en pleine mer, l'auteur se retrouve vraiment *chez lui*. La mer est son bercail. Ce petit mot est la clef magique qui ouvre la perspective de sens de tout le passage suivant. Si jamais contresens fut pathétique, c'est bien celui-là ! Et qu'on ne vienne point dire qu'il y a là matière à discussion. J'ai, sur ce point, l'opinion catégorique de Paul Claudel lui-même que j'ai consulté. Il faudra traduire par "I am home again". "I am back home" est d'un ton un peu trop "homely" et exprime moins heureusement l'émotion.[4]

¶ 26. "unbounded space" est excellent en soi, mais la forme du mot rappelle de trop près "boundary and boundless" employés il n'y a qu'un instant.

¶ 26. Une erreur, fort grave aussi, c'est celle que comporte la traduction de *"Nos nouvelles du monde désormais, celles que chaque soir se levant à notre gauche nous apporte la face de la lune"*. Naturellement ce qu'il y a de frappant ici, mais qui a paru négligeable au traducteur, c'est que cette phrase ne comporte pas de verbe dans la proposition principale. A la construction grammaticale, logique, Claudel a substitué une construction personnelle émotive. Est-il plus précieuse indication psychologique, renseignement plus net que l'état d'esprit de celui qui parle ? Rétablir le verbe pour se conformer à la logique de la grammaire, c'est montrer que l'on ignore le mécanisme de la logique affective. Et quelle lourde erreur au point de vue esthétique !

¶ 27. *chaque soir* — on gagnera un mot en disant "nightly" qui signifie aussi bien "happening every night" (nuit ou soir) que "happening at night".

---

[4] Si l'auteur de la traduction s'était donné la peine de la relire à haute voix, le contraste discordant entre les deux phrases : "Ah, sea, it is thou" et "I turn in" n'aurait pu, semble-t-il, manquer d'attirer son attention sur l'impossibilité d'admettre ici la seconde.

¶ **29.** "no other vicissitude than that".

Remarquez que chez Claudel les trois propositions sont de structure identique — c'est intentionnel. Cette intention, il faut la respecter et dire "No vicissitudes save those of day and night, no problem save that which, etc..."

¶ **30.** Notez la tournure "no problem save that the sky propounds" avec l'omission de "which" après "that" — elle n'est pas incorrecte, parfois même elle permet d'heureux effets. Pas ici cependant, puisque le "that of" de la clause précédente nous fait attendre une construction parallèle.

¶ **31.** Je ne vois pas très bien pourquoi "*Ciel*" est écrit avec une majuscule, mais elle y est et cela semble interdire la traduction par "sky".

¶ **32.** "Purifying purity".

Je propose "All-purifying purity", à la fois plus clair et plus énergique.

¶ **33.** "What reck I now ?"

"To reck" est un mot rare et qui voudrait, sans y réussir, paraître poétique; il n'est pas à sa place ici, il détone même un peu, car le ton de la phrase est tout à fait détaché. Je crois également que "of nations" ou "of the nations" vaudrait mieux que "of peoples".

¶ **34.** *Pour "fermentation des peuples"*, "agitation" est très faible et sans couleur : il y a dans "*fermentation*" une idée de bouillonnement interne qui est perdue — disons "seething unrest".

¶ **36.** *la confuse partie* — "and all the broil".

"Broil" c'est une querelle en particulier; ce que Claudel a dans l'esprit, comme l'indique l'énumération à laquelle il vient de se livrer, c'est plutôt "turmoil" ou "hurly burly".

¶ **37.** *se réduit au fait.*

Je crois qu'il vaut mieux ici supprimer l'article. On pourrait, cela va de soi, arguer que Claudel s'exprime d'une façon condensée et que la nature précise du fait est sous-entendue (i.e. that everything comes down to the fact that there are men and things — and to their manifold passions).

¶ **39.** *montrance* et *occultation* sont rendus par "appearance and disappearance". Cette répétition de la racine du même mot ne se trouve pas dans le texte. Ces deux termes anglais sont d'ailleurs des mots parfaitement ordinaires. Il n'en va pas de même des termes de l'original. Je ne connais pas, dans ce sens, *montrance* qui n'est ni dans Hatzfeld ni dans le Nouveau Larousse illustré. En tous cas, *occultation* est un terme technique d'astronomie qui existe également en anglais et qu'il n'y a aucune raison d'éviter, au contraire. L'usage naturel et spontané que fait le personnage de ces termes nous renseigne sur son caractère, confirme sa sincérité lorsqu'il nous laisse entendre que la vie du marin est sa vraie vie et la mer son véritable élément. Ces termes scientifiques se présentent en effet d'eux-mêmes à l'esprit des navigateurs professionnels.

Si nous écartons "appearance" et "disappearance" pour *montrance* et *occultation*, "the sidereal shapes becoming visible" pourra avantageusement être remplacé par "the appearance of the sidereal shapes".

¶ 41. *à l'heure calculée.*

Voici enfin et heureusement le dernier contresens : "the appointed time". Qu'est-ce que cela signifie ? Assurément, l'heure fixée par Dieu au moment où il a réglé l'ordonnance de l'univers. Est-ce là le sens du texte ? Nullement ! Celui-ci veut dire au moment précis prévu par les astronomes.

¶ 41. *j'étudie la mer :*

"I study" se réfère à une sorte d'étude abstraite; or ici, il s'agit d'une observation directe et objective : la comparaison qui suit le marque bien. Disons donc "I scan" qui est, de beaucoup, plus fidèle à l'idée du texte.

¶ 43. Le mot "attentiveness" n'est pas très heureux pour marquer l'attention soutenue dont il est question ici : il y en a un autre beaucoup meilleur, c'est "absorption".

¶ 44. "What care I" — La construction est parfaitement incorrecte : c'est du style de journaliste, de mauvais journaliste : elle implique que *compared with* se rapporte à *I*. Il faut absolument changer la construction : "What to me are".

¶ 45. *de vos tragédies et de vos parades :*

Pourquoi le traducteur rend-il *tragédies* par "comedies". Mystère ! S'il veut un autre mot que tragédie, pourquoi ne pas dire "plays and pageants" ?

Mais ceci semble impliquer que nous accepterions "pageants"; il n'en est rien : le mot "parade" est un terme de dénigrement plus vif que le terme anglais — l'un nous fait penser à une baraque de foire, l'autre à une reconstitution historique; dans "pageantry", l'accent me semble être sur le côté péjoratif du sens.[5]

Ce petit examen, bien que surtout négatif — car notre affaire était de juger la traduction et non de la fournir comme nous l'avons fait en de nombreuses occasions, nous a permis de constater d'assez nombreuses erreurs de divers degrés, sans compter celles qui ont pu échapper à notre attention et à notre compétence. Certaines de ces erreurs, comme nous l'avons vu, blessent vraiment le texte au coeur.

Notre conclusion se dégage d'elle-même. Pour traduire un auteur, il ne suffit pas d'une connaissance approfondie de deux langues, il ne suffit pas de l'habileté, du tour de main que confère une longue pratique, il ne suffit pas de posséder le sens aigu du style dans deux idiomes : il faut encore une méditation active et pénétrante, une exploration minutieuse des intentions et des réalisations les plus subtiles de l'écrivain. Il faut, surtout, savoir entendre ce qu'il ne dit pas. Que fléchisse un seul instant l'attention du pilote et l'esquif du traducteur sombre sur un récif caché !

★

---

[5] C'est justement en français et non point en anglais que le mot *comédie* a le sens le plus large. Ce sens est d'ailleurs vieilli aujourd'hui, mais Madame de Sévigné écrivait : "Racine a fait une comédie qui s'appelle Bajazet" et aujourd'hui encore, *comédien* a le sens de "celui dont la profession est de représenter au théâtre une pièce (comédie, tragédie, drame)"; il est synonyme d'acteur.