

**SATAN ET LA REVOLUTION DANS *PARADISE LOST* DE MILTON TRADUIT PAR  
CHATEAUBRIAND**

**Commentaire traductologique du discours de Satan (chant I : vers 622-663)**

Aurélie Renault

*Laboratoire de recherches de l'Université de Provence*

(C.I.E.L.A.M)

aiximmorenov@gmail.com

**Résumé :** Lorsque Chateaubriand traduit *Paradise Lost* de Milton, il révolutionne l'univers de la traduction en proposant un calque de l'œuvre de Milton qu'il dit « traduire à la vitre », respectant ainsi au mieux l'étrangeté de la langue anglaise et se refusant toute adaptation. Toutefois, cette traduction d'une œuvre connotant les valeurs inhérentes à la révolution anglaise par un auteur qui est parti à Londres pendant la Révolution française, ne va pas sans soulever un certain nombre de questions : « L'Enchanteur » a-t-il pu se défaire de ses « tics stylistiques », n'a-t-il pas laissé son empreinte sur le style miltonien ? La positivité du personnage de Satan, associé à la Liberté, est-elle vraiment préservée sous la plume d'un traducteur contre-révolutionnaire ? Le commentaire traductologique du discours que Satan adresse à ses troupes une fois le paradis perdu nous permet de répondre à ces questions.

**Mots-clés :** littéralité – révolution – Satan – Milton – Chateaubriand.

**Abstract:** When Chateaubriand translated *Paradise Lost* by Milton, he revolutionized the universe of translation by offering a perfect imitation of Milton's work. Indeed, he used to call this device "traduire à la vitre", which means providing a transparent translation. This way, he remained faithful to the strangeness of the English language and refused any adaptation. However, the translation of a work which to some values related to the English revolution by an author who left for London during the French revolution raises several questions: could the "Enchanteur" get rid of his stylistic prints? Didn't he leave his imprint on Milton's style? Was the positive side of Satan, assimilated to Freedom, completely depicted in the translation of a counter-revolutionary author? The analysis of Chateaubriand's translation of Satan's speech to his troops when the paradise is lost gives an answer to all these questions.

**Keywords:** literal translation – Milton – Chateaubriand – Satan – revolution.

Jusqu'au XIXe siècle, la traduction se confondait avec l'adaptation. En traduisant *Paradise Lost* de Milton en 1836, Chateaubriand innove. Il calque, nous dit-il, « à la vitre » (Chateaubriand, 1990 : 101) son texte sur celui du poète anglais. Il faut que le lecteur ait le sentiment que ce qu'il lit provient d'une littérature étrangère, qu'il sente l'anglais derrière le français, qu'il voie la beauté de cette langue. L'exigence première va donc être une exigence de fidélité : « C'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux » (*ibidem*). Cela ne signifie pas pour autant que sa traduction se ramène à ce que Ladmiral dans *Traduire, Théorèmes pour la traduction* appelle le « transcodage » (Ladmiral, 1994 : 16), le mot-à-mot dont se réclame Chateaubriand, ne se résorbe pas dans l'abstraction du sens des termes de la langue-cible, le français, au profit de la langue-source, l'anglais. Il a cherché à respecter le système de connotations des mots, recherchant le mot français correspondant de façon adéquate au mot anglais. En même temps, il a voulu que le lecteur sente l'étrangeté d'un texte étranger : « je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus français j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie (...) le lecteur pénètre ainsi dans le génie de langue anglaise; il apprend la différence qui existe entre les régimes des verbes dans cette langue et dans la nôtre » (Chateaubriand, 1990 : 103).

C'est dans ses *Remarques*, que Chateaubriand s'insurge contre les traductions du *Paradis Perdu* qui l'ont précédé : celles-ci ont privilégié la langue-cible, leurs auteurs ont rédigé un texte en bon français au détriment du texte original, éclairant les zones obscures du texte, ajoutant des passages ou en omettant d'autres. Ils n'hésitent pas à transformer le texte de sorte que le texte obtenu diffère du texte premier : le lecteur en aura une image déformée, les traductions offertes n'étant que des « épitomes » ou des « amplifications paraphrasées » (*idem* : 106), de surcroît, « [ils] changent les pluriels en singuliers, les singuliers en pluriels, les adjectifs en substantifs, les articles en pronoms, les pronoms en articles » (*ibidem*). Cette énumération en escaliers nous montre à quel point Chateaubriand s'insurge contre ces procédés, et pourtant il s'était lui aussi montré traducteur infidèle de Milton dans *Le Génie du Christianisme* en 1836. Plus frappante encore est sa traduction de *The Minstrel* de Beattie (1981), traduction dans laquelle il omet certains passages, en transforme d'autres, jusqu'à faire du héros un véritable « René ». Au lieu de présenter aux Français l'œuvre de Beattie, il a fait du Chateaubriand – tout comme Voltaire dans sa traduction de *Paradise Lost* en alexandrins a fait, dirions-nous, du Racine parce que cela correspondait au goût de l'époque. Etait-ce une façon pour l'Enchanteur de se plier aux goûts de la nouvelle génération

romantique ? Chateaubriand s'en est présenté comme le chef de file<sup>1</sup>. Il crée, il ne suit pas : création d'une nouvelle littérature, d'une part, création d'une nouvelle façon de traduire, d'autre part, qui explique certainement la naissance du projet de fidélité de 1836. Si, dans le passé, au lieu de traduire les textes de façon littérale, il a fait du « Chateaubriand », c'était pour montrer l'universalité du vague des passions – la jeune génération française n'était pas la seule à se sentir « au confluent de deux fleuves » – et peut-être aussi pour asseoir sa présence au sein des lettres françaises : la traduction était création, elle permettait à l'auteur de modeler son imaginaire sur celui de grandes figures de la littérature dont il reconnaît l'influence : Milton, Smith<sup>2</sup>, Young, Gray...

Comment expliquer le nombre important de ses traductions ? Peu après la révolution française, Chateaubriand part en exil en Angleterre, en 1793. Il y restera sept ans. Vivant dans la misère, il parviendra à se trouver un emploi : précepteur et traducteur; il nous reste peu de ses traductions d'alors, à en croire ce qu'il nous dit dans les *Mémoires*. Ces neuf années d'exil, jointes à son ambassade de Londres de 1822, lui permirent de considérer l'anglais comme sa seconde langue : « Je crois savoir l'anglais autant qu'un homme peut savoir une langue qui n'est pas la sienne » (Chateaubriand, 1990 : 101). Ce quasi-bilinguisme<sup>3</sup> inhérent, semble-t-il, à l'Enchanteur a pu être mis en doute<sup>4</sup>, mais rapidement il s'est trouvé des anglicistes pour le défendre<sup>5</sup>. Les doutes émis s'appuyaient sur quelques faux-sens relevés dans la traduction. Chateaubriand s'en était excusé d'avance dans ses *Remarques* : « il est impossible qu'un ouvrage d'une telle étendue, d'une telle difficulté ne renferme pas quelque contre-sens » (*ibidem*).

<sup>1</sup> Dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* (Chateaubriand, 1989), il se présente comme le père de la nouvelle génération, nouvelle génération qui, par ailleurs, en est venue parfois à le renier.

<sup>2</sup> John Smith a écrit les *Poèmes ossianiques*, traduits par Chateaubriand. Smith calque la structure de ses poèmes sur les fameux poèmes de Macpherson

<sup>3</sup> Voir Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, livre XII, chap.3 : « J'étais Anglais de manières, de goûts et jusqu'à un certain point de pensées (...) huit années de résidence en Grande-Bretagne, précédées d'un voyage en Amérique, qu'une longue habitude de parler, d'écrire et même de penser en anglais, avaient influé sur le tour et l'expression de mes idées. »

<sup>4</sup> Notamment par Dick (1910), « La traduction du Paradis Perdu », in *RHLF* : celui-ci relève avec un malin plaisir les faux-sens qu'a pu faire Chateaubriand dans sa traduction (par exemple « all but less » signifie « à peu près moindre » et non pas « quoique moindre », etc.) et conclut par ces mots : « Chateaubriand ne savait pas suffisamment la langue de Milton. » Jugement sévère et rapidement déconsidéré dans d'autres numéros de la même revue. Dick n'avait pas fait œuvre de critique, mais de ce qu'Antoine Bermann appelle « défektivité (critique négative) » !

<sup>5</sup> cf. Giraud (1911). « Sur Chateaubriand, traducteur de Milton », in *RHLF* : Giraud s'appuie sur une lettre qu'il reçut d'un angliciste, M. Augellier, lequel écrit : « C'est une œuvre tout à fait hors ligne (...) La pesanteur, la sonorité, la force des vocables de Chateaubriand, convenaient très bien à la pompe sonore et forte du langage de Milton ». Il conclut sa lettre en disant que selon lui, les faux-sens qu'a pu faire Chateaubriand sont rares.

Quelle fut la réaction de la critique? On trouve un commentaire en trois articles dans le *Journal des Débats*. Leur auteur, Charles Philarète ne cesse de faire les louanges de celui qui marqua de son sceau la littérature :

Voici M. De Chateaubriand qui, après avoir rempli de son nom le 19<sup>ème</sup> siècle littéraire, traduit Milton presque mot-à-mot, et s'impose volontairement une fidélité plus laborieuse, une littéralité plus complète, que celle dont Bossuet, Fénelon, Voltaire, ont accepté la loi quand ils devenaient traducteurs. (*Le Journal des débats* : 1836)

Cette traduction déclencha aussi bien adhésion, admiration que critiques.

Chateaubriand avait découvert Milton lors de son exil en Angleterre. Il connaissait certes son œuvre avant, mais c'était par la médiation de traductions-adaptations (celle de Dupré de Saint Maur, par exemple). Il ne pouvait sentir l'ampleur du génie de Milton qu'en étudiant le texte original. Les traductions qu'il dut en fournir pour vivre contribuèrent à modeler son imaginaire. Jean Gillet a très bien montré dans son livre *Le Paradis Perdu dans la Littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, l'évolution de l'image de Milton à travers les œuvres de Chateaubriand. Le jeune homme traumatisé<sup>6</sup> par la Révolution française, laquelle fit périr une partie de sa famille, n'appréciait guère l'homme politique qu'il voyait en Milton. Celui-ci avait été secrétaire de Cromwell, chef de file de la révolution anglaise. Chateaubriand ne pouvait que ressentir une opposition idéologique<sup>7</sup> entre Milton et lui. Cela ne l'empêchait pas pour autant d'admirer le poète. Ce n'est que plus tard, alors que ses positions politiques auront quelque peu changé, qu'il unifiera la figure de Milton, ne séparant plus le politique du poète, et cherchant à se trouver des points communs avec lui (amour de la liberté, défense de la liberté de la presse, glorification de la religion chrétienne<sup>8</sup>).

Nous avons dit que le *Paradis Perdu* contribua à modeler l'imaginaire de Chateaubriand. On retrouve en effet des traces de l'Enfer miltonien aussi bien dans *Les Natchez* et *Les Martyrs* que dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Si nous avons choisi de

---

<sup>6</sup> Nous employons ce terme à bon escient, considérant une scène des *Mémoires d'outre-tombe*, livre V, chap.9, qui détermina les prises de position du jeune Chateaubriand : alors qu'il était à la fenêtre de son hôtel avec ses sœurs, il voit passer des révolutionnaires portant sur des piques les têtes guillotonnées de deux hommes : « L'œil d'une de ces têtes, sorti de son orbite, descendait sur le visage obscur du mort ; la pique traversait la bouche ouverte dont les dents mordaient le fer: 'Brigands', m'écriai-je, plein d'une indignation contenue, 'est-ce comme cela que vous entendez la liberté ?' (...) Ces têtes, et d'autres que je rencontrai bientôt après, changèrent mes dispositions politiques ; ... »

<sup>7</sup> Opposition que l'on peut apercevoir dans « *Milton et Davenant* » poème de jeunesse de Chateaubriand, mettant en scène le révolutionnaire et le monarchiste réconciliés sous l'aile de la poésie.

<sup>8</sup> Chateaubriand, dans le *Génie du Christianisme*, range Milton parmi les défenseurs de la religion chrétienne, analysant le *Paradis Perdu*, comme une œuvre catholique et niant ainsi le fait que Milton était papiste. On voit là le désir de Chateaubriand de se rapprocher de Milton.

commenter le discours que Satan tient aux démons après sa chute, c'est parce qu'on en retrouve des traces dans *Les Natchez* et *Les Martyrs*. Chateaubriand et Milton possédaient le même horizon culturel à savoir culture grecque, latine, biblique et connaissance des œuvres de Dante et du Tasse. Le Satan de Milton s'inscrit dans une filiation littéraire intéressante : Virgile-Dante-Le Tasse. Aux yeux de Chateaubriand, c'est du moins ce qu'il dit dans le *Génie*, le Satan de Dante est un « monstre odieux » (Chateaubriand, 1968 : 739), celui du Tasse frôle le ridicule. Seul est sublime celui de Milton, parce que, lui seul a côtoyé un milieu satanique<sup>9</sup> que Chateaubriand, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, verra se réincarner dans le Club des Cordeliers. C'est là une interprétation proprement romantique, interprétation que de nombreux écrivains comme Byron ou Blake ont faite<sup>10</sup> : Milton serait du parti de Satan. Il glorifierait la liberté satanique, celle qui se dresse contre le pouvoir établi. Satan serait à l'origine de la liberté humaine, il serait le premier à pousser le cri révolutionnaire : « War, then, war ». C'est ce cri lancé au moment où Satan s'adresse à ses troupes que nous nous proposons d'étudier. Satan vient de tomber, il se propose de regagner ce paradis qu'il vient de perdre en se battant contre Dieu, utilisant la ruse, allant jusqu'à faire des actions en totale contradiction avec la volonté divine. C'est ce Satan fier, orgueilleux, aux discours exaltés que Chateaubriand a traduit.

Antirévolutionnaire, sa position à l'égard du fait révolutionnaire a-t-elle pu infléchir sa traduction en direction d'une diabolisation extrême du personnage de Satan, et nuire à son projet de fidélité totale ? Ou, au contraire, la communion, l'union quasi mystique avec Milton lui a-t-elle permis de peindre Satan tel que Milton avait souhaité le représenter ? Nous en concluons alors à une sorte de métaphysique de la traduction, Chateaubriand faisant dès lors abstraction de son Moi individué pour se plier aux exigences de l'Autre. Celui que l'on nommait l'Enchanteur, et qui, dès 1801, avait atteint une renommée mondiale a-t-il pu s'abstraire de sa gloire, faire œuvre d'humilité ? « Un traducteur n'a droit à aucune gloire ; il faut seulement qu'il montre qu'il a été patient, docile et laborieux » (Chateaubriand 1990 :

<sup>9</sup> « Milton a fait entrer dans le caractère de son Satan les perversités de ces hommes qui, vers le commencement du 17<sup>ème</sup> siècle, couvrirent l'Angleterre de deuil : on y sent la même obstination, le même enthousiasme, le même orgueil, le même esprit de rébellion et d'indépendance ; ... » (Chateaubriand, 1968. *Génie* : 741).

<sup>10</sup> Voir sur ce sujet, Mario Praz, 1977. Voir également Lucy Newlyn, 1993. L. Newlyn cite cette phrase de Coleridge : « The character of Satan is pride and sensual indulgence, finding in self the most motive of action. It is the character so often seen in little on the politic stage. It exhibits all the restlessness, temerity, and cunning which have marked the mighty hunters of mankind from Nimrod to Napoleon » (*apud* Newlyn 1993: 91). Phrase que nous traduirons ainsi : « Le personnage de Satan est fierté et indulgence sensuelle. Il trouve en lui-même les raisons de son action. C'est le personnage qu'on a vu si souvent sur la scène politique. Il représente toute la témérité et la malice qui ont marqué les prédateurs de l'humanité depuis Nemrod jusqu'à Napoléon ». L'aspect révolutionnaire de Satan semble avoir exercé un certain attrait sur les écrivains romantiques au point qu'il devient, pour la plupart, un personnage hautement positif.

100). Le traducteur qu'est Chateaubriand en 1836 s'est-il révélé un traducteur patient, contrairement à ce qu'il avait pu montrer lors de ses précédentes traductions ?

C'est à travers un commentaire de type traductologique du discours de Satan des vers 622 à 663 que nous tenterons de répondre à ces différentes questions, préférant une étude thématique à une étude axée sur les différents procédés de traduction.

## I/ Le Tentateur

Satan figure le tentateur, il manie le verbe de telle sorte que, même après leur chute en Enfer, les anges déchus vont continuer à lui obéir. Comment, après sa défaite contre les troupes divines, parviendra-t-il à conserver la confiance de ses troupes ? La traduction française ne laisse-t-elle pas de côté quelques moyens utilisés par Satan pour séduire celles-ci ?

La méthode satanique est basée sur un système argumentatif solide dont l'une des manifestations est la flatterie. En effet, c'est par elle que Satan était parvenu à entraîner les anges rebelles avec lui dans une implacable révolution contre le divin<sup>11</sup>. C'est de nouveau par ce moyen qu'il les persuade de continuer à mener la guerre entamée contre Dieu. Chateaubriand, traduisant Milton, va-t-il présenter le tentateur sous le même jour que celui sous lequel l'avait peint le chantre de l'Eden, ou, au contraire, son rejet absolu du personnage de Satan en tant que tel, et en tant que représentant de la révolution, le mène-t-il à noircir le personnage outre mesure ? Penchons-nous sur les occurrences de la flatterie dans le texte original et dans sa traduction.

Satan vient de se relever de sa chute et d'ameuter ses troupes qu'il apostrophe en véritable orateur, commençant d'emblée par les flatter, les comparant à Dieu lui-même : « O myriads of immortal spirits! O powers / Matchless, but with the Almighty;... » Phrase que Chateaubriand traduit ainsi : « O myriades d'esprits immortels ! Ô puissances, qui n'avez de pareil que le Tout-Puissant ! » (Chateaubriand, 1990 : vers 22-23).

Satan commence par employer des expressions laudatives introduites par « O », signe d'une apostrophe empreinte d'admiration vis-à-vis de ses troupes. Cet emploi de l'interjection « O » sera conservé en français, mais l'inversion, certes normale en anglais, « immortal spirits » sera remplacée par « esprits immortels » ce qui correspond tout à fait au « style »

---

<sup>11</sup> Et c'est par elle qu'il gagnera la confiance d'Eve.

français et ne reflète pas l'anglais, comme l'aurait pourtant voulu Chateaubriand : le ton perd sa tonalité croissante, se fait moins flatteur.

Satan flatte ses troupes au plus haut point. C'est ainsi qu'il les nomme « powers Matchless ». Milton insiste sur cette puissance des troupes par l'emploi de « powers » qui signifie littéralement « puissances », et l'adjonction de « matchless », traduit de façon tout à fait adéquate par Chateaubriand, ce qui renvoie à cette idée que la puissance de ses troupes est telle que seul Dieu serait capable de les vaincre. Satan insiste fortement sur le pouvoir des anges déçus : l'emploi de « but with », que l'on pourrait traduire par « si ce n'est », renforce leur pouvoir en montrant que le seul être capable de les égaler voire de les dépasser est « the Almighty », celui dont la force se trouve en lui-même, celui dont le pouvoir est total. Chateaubriand introduit une restrictive marquée par « ne...que » qui va lui permettre de traduire au mieux « matchless » par « qui n'avez de pareil que » en montrant que la force des démons est telle qu'une seule et unique personne est capable de les égaler, à savoir Dieu, le « Tout-Puissant » : celui dont la puissance est entière, totale – Chateaubriand ne pouvait trouver de meilleure traduction concernant « the Almighty ».

Les démons sont assimilés à Dieu lui-même : « qui n'avez de pareil », un seul être leur ressemble en puissance, cet être est Dieu lui-même. La relative française complète l'antécédent « puissances », et lui confère une certaine force que le texte anglais perd alors : lorsque Milton écrit « but with the Almighty ; » le ton se fait décroissant, et un point virgule marque le point de départ d'une nouvelle idée, tandis que le point d'exclamation français marque l'exaltation qu'ont pu susciter les forces du mal dans l'esprit de Satan alors qu'elles étalaient leur puissance au combat sous ses yeux ! Le texte anglais semble faire reprendre à Satan sa respiration tandis que le texte français le fait continuer sur sa lancée : le voilà illustrant son propos par un résumé du combat tandis que le Satan miltonien semble changer d'idée, comme le montre l'intrusion de « and » : « ... ; and that strife / Was not inglorious » – « ... ! il ne fut pas inglorieux ce combat » (Chateaubriand, 1990 : vers 623-624).

Le lecteur ressent cette pause que fait Satan, marquée par ce point virgule, tandis que le style de Chateaubriand, et cet ajout du point d'exclamation introduisent un ton grandiloquent, qui confère à Satan le statut d'orateur : l'Archange flatte ses troupes et cherche à leur montrer l'admiration qu'il ressent pour elles pour mieux les exciter au combat par la suite. C'est là que Chateaubriand compense sa tonalité de départ : faible d'abord, elle va aller s'exaltant pour défier au mieux le pouvoir des démons. Milton avait conféré d'emblée à Satan un ton grandiloquent, ton qui retombe pour donner lieu à une méditation sur la situation présente. En introduisant une continuité entre les deux idées, Chateaubriand prépare la

justification de la chute : Dieu avait usé de ruse à l'égard des démons en leur cachant sa force. C'est pour cette raison que, s'embarquant dans un combat dans lequel ils ne connaissaient pas les forces de l'adversaire, les anges tombèrent.

Nous relèverons au passage l'emploi de l'adjectif « inglorieux » : Chateaubriand crée là un nouveau terme qu'il calque sur l'anglais « inglorious » : les Français comprendront que l'adjonction de l'affixe « in- » confère comme sens « non glorieux ». Il a conservé la double négation « ne...pas », « inglorieux » : cela lui permet de calquer le texte anglais à la lettre et de faire ressentir au lecteur que ce texte provient d'une littérature étrangère. Au demeurant, cela lui permet de refléter au mieux, sans avoir à rechercher quelque procédé de compensation, le propos de Satan : celui-ci essaie d'aller à l'encontre des sentiments de honte qu'auraient pu ressentir ses troupes face à la défaite. Il lui faut leur montrer que « that strife » ne fut pas dénué de gloire. En tant que meneur de révolution, il lui faut rehausser le moral des démons pour les pousser à continuer la lutte. Cependant, quand bien même Chateaubriand calque « inglorieux » sur « inglorious », il n'en modifie pas moins quelque peu l'ordre des mots, accentuant dans l'esprit de son lecteur, l'image d'un Satan orateur par l'emploi d'une tournure impersonnelle : « Il ne fut pas », ce qui lui permet de mettre en relief « ce combat » en le rejetant après la virgule. Le Satan miltonien faisait de « that strife » le sujet de sa phrase : l'événement est encore proche et génère une phrase dans laquelle il se montre sujet, donc actif. En effet, le combat a été glorieux, puisqu'il peut se poser comme sujet.

La traduction française modifie, certes, cette position en tête de phrase, mais le combat n'en est pas moins mis en valeur de par sa position. Ceci nous permet de voir le rôle important conféré à la ponctuation : c'est souvent grâce à celle-ci que Chateaubriand compensera un changement d'ordre, en mettant en relief le mot mis en avant dans le texte anglais d'une toute autre façon. Certes, la tournure impersonnelle n'était pas nécessaire, mais Chateaubriand se situait toujours dans sa tentative de compensation relative à la situation d'orateur de Satan : il lui fallait accentuer un ton qu'il venait d'atténuer. En même temps, il lui fallait montrer, au moyen d'une position toute particulière dans la phrase, comment Satan exprimait sa fierté vis-à-vis de la lutte entamée. D'où cette tournure et ce déplacement de « ce combat ».

Chateaubriand se révèle dès lors proche du texte mais enchaîné à certaines tournures françaises qui l'obligent à rechercher certains procédés pour compenser la perte de quelques éléments aussi bien stylistiques que thématiques. Satan n'en ressort pas moins comme sachant manier divers procédés de type argumentatif, dont la flatterie.

Cette flatterie va aller croissant, un peu plus loin, puisque Milton fait dire à Satan :

But what power of mind, / Foreseeing or presaging, from the depth / Of knowledge past or present, could have fear'd / How such united force of gods, how such / As stood like these could ever know repulse?

Mais quelle faculté d'esprit, prévoyant et présageant d'après la profondeur de la connaissance du passé ou du présent, aurait craint que la force unie de tant de dieux, de dieux tels que ceux-ci, fût jamais repoussée (Chateaubriand, 1990 : vers 626-630)

Satan continue à flatter ses troupes en mettant l'accent sur leur force, force marquée par le redoublement de « how such ». Le français ne possédant pas d'équivalent approximatif, l'Enchanteur a dû employer le procédé de répétition d'un terme autre que « how such » : ce sera « de dieux » qui se trouvera répété et mis en relief par le biais d'une virgule : le ton laudatif s'en voit du même coup conservé.

C'est là que se révèle le côté proprement satanique de l'Archange : s'il flatte, c'est pour mieux utiliser les démons, s'il va leur donner dans la suite de son discours une impression d'égalité, c'est pour mieux les diriger.

Satan présente les démons comme étant unis : « united force » rendu en français par « force unie ». Cette unité va se révéler peu à peu dans le discours de l'Archange comme étant basée sur l'égalité. C'est, du moins, ce que le lecteur peut conclure en lisant la proposition que fait Satan aux démons : « But these thoughts / Full counsel must mature » – « Mais ces projets doivent être mûris en plein conseil » (Chateaubriand, 1990 : vers 659-660).

C'est alors que plusieurs démons vont donner leur avis sur la proposition de guerre à perpétuité que va faire Satan. Nous noterons que le terme anglais « thoughts » est plus riche en sens que le terme « projet » : mot polysémique, « thoughts » renvoie aussi bien à l'action de penser qu'à l'acte d'édifier des projets. Des pensées, en français, ne sont pas toujours des projets : les premières renvoient à une idée qui effleure l'esprit, et qui sera ou non réalisée, tandis que les seconds signifient la volonté d'effectuer une chose à laquelle on a réfléchi. En traduisant « thoughts », le traducteur doit faire un choix qui doit être motivé par le contexte dans lequel se situe ce discours de Satan : il devra voir si les propos de Satan seront considérés comme des projets ou comme de vagues idées par ses interlocuteurs. Or, ceux-ci discuteront du projet satanique, et tous opteront pour la guerre, proposant différents moyens de réussite. La traduction de « thoughts » par « projets » en lieu et place de « pensées » s'imposait. Cela n'empêche pas moins Satan de présenter cette réunion démoniaque comme basée sur l'égalité. En effet, ses « projets » sont destinés à être améliorés, complétés par d'autres « thoughts ».

Nous comprenons alors pourquoi au XIXe siècle, la réunion des démons tombés du Paradis, fut considérée comme la représentation des réunions républicaines qu'avait pu connaître le chantre<sup>12</sup> ! Cependant, et ceci a été fort bien mis en évidence par Jean Gillet<sup>13</sup>, la liberté que présente Satan aux démons se trouve pervertie : elle n'est pas basée sur une véritable égalité. En effet, Satan use de divers systèmes argumentatifs, pour donner à ses auditeurs l'illusion de l'égalité. Il leur propose, certes, la guerre, mais en sachant bien que les louanges faites à leur valeur guerrière les feront suivre ses projets.

Au fond, tout le discours satanique repose sur une subversion des valeurs que sont celles de la liberté et de l'égalité. Que l'on remarque le rythme cadencé de cette phrase dans laquelle Satan propose les moyens qui seront justement ceux choisis par le Concile :

Our better part remains / To work in close design, by fraud or guile, / What force effected not;

Le meilleur parti qui nous reste est de travailler dans un secret dessein, à obtenir de la ruse et de l'artifice ce que la force n'a pas effectué (Chateaubriand, 1990 : 645-647).

Satan présente d'emblée son opinion comme étant la meilleure, comme le montre l'emploi de « better » rendu par « meilleur » en français : comment rejeter une proposition qui est présentée comme étant la meilleure qui soit ? Satan se joue des démons, les manipule par la magie de son verbe. Les allitérations en « r » muettes en anglais, mais apparaissant de façon envahissante du simple point de vue graphique sont respectées en français. Bien que le son en soit changé, ces allitérations étant pour la plupart muettes – c'est le cas de « our », « better », « part », « work », « force » tandis que le « r » de « remains » et de « fraud » se prononce – l'effet en est le même : détermination et volonté de persuader. De même, le son « s » de « remains », très appuyé en anglais du fait de la position de ce terme en fin de vers, crée dans l'imaginaire du lecteur l'image du serpent, synonyme de ruse, de dissimulation : le manque de force du terme équivalent en français est compensé par la présence d'autres mots possédant des sifflantes. En effet, outre « reste », qui traduit « remains », on trouve « secret »

<sup>12</sup> Voir Lucy Newlyn, 1993 : 91-118.

<sup>13</sup> Jean Gillet, 1975 : 624 : « La liberté pour Milton est bien celle de la conscience individuelle et elle amène à la vraie noblesse et à la conscience de soi que donne la raison qui s'intègre à l'harmonie universelle. Satan est le modèle même d'un aristocrate qui s'appuie sur des valeurs guerrières et dont la liberté n'existe que par l'oppression ». Satan serait dès lors aristocrate au sens où la liberté qu'il recherche serait le fait d'une élite. Il nous faut donc considérer l'emploi du mot « aristocrate » au sens étymologique du terme : destiné à un petit nombre qui serait par ailleurs le meilleur. D'où un faux prestige de Satan qui a trompé nombre des lecteurs de Milton qui ont pu voir en lui le symbole même de la révolution défendue par Milton. Chateaubriand a commis la même erreur : il a certes vu l'aspiration à la liberté, mais il n'a pas perçu ce qu'il y avait d'individuel et d'égoïste dans la révolte satanique, ne voyant donc pas en quoi il correspondait bien peu aux idéaux miltoniens.

pour « close », « artifice » pour « guile » (le son [s] est très marqué ici) et, comme en anglais, « force ». D'où le sentiment que le rythme, les sons adoptés par Satan répondent à son propos, à ce thème de la ruse qui doit être mûrie en « plein conseil ».

Cette proposition de Concile pour discourir autour de l'attitude à adopter s'avère par conséquent basée sur un procédé subversif : Satan cherche à montrer à ses auditeurs que l'égalité règne entre eux, que leur décision sera commune, et son discours est mené de telle sorte que sa décision s'impose comme étant la seule possible !

Satan est bien le manipulateur biblique, il est celui qui va faire des promesses dans le seul but d'obtenir, en définitive, ce que lui seul désire.

Dans son discours, Satan n'a de cesse de flatter ses troupes, insistant sur leur valeur guerrière et leur montrant que leur échec ne peut qu'être dû à la malignité divine et non à quelque faiblesse que ce soit de leur part. Cependant, nous devons nous demander si ces propos pour le moins flatteurs que tient Satan aux démons, ne renvoient pas, non pas à une admiration consciente ou non de Milton pour son personnage, mais à une certaine ironie de ce même Milton. En effet, ce qui est laudatif dans le discours de Satan, pourrait recouvrir une certaine ironie<sup>14</sup> de la part de Milton face à ces individus qui, profitant de la révolution, tentèrent de s'emparer du pouvoir<sup>15</sup>. Ceci conférerait aux flatteries qu'adresse Satan aux démons, un sens autre que le sens que nous avons voulu mettre en avant : Satan deviendrait, non plus sublime, comme l'ont prétendu les romantiques, mais grotesque, bouffon. Pourquoi voir de l'ironie sous de l'emphase et un bouffon derrière le Satan miltonien ? Pour nous, Satan séduit par son verbe, son discours s'inscrit dans une tentative de récupération politique de ses troupes : il lui faut les flatter, souligner leur force et justifier la défaite, pour conserver des troupes qui l'ont servi et peuvent encore le servir. Ensorcelés par ses mots, les démons le suivront dans ses choix jusqu'à ce qu'ils se transforment d'anges en serpents. Ce sera là le signe de la réussite intégrale de Satan : l'orateur a su manipuler, et, sans emphase, y serait-il arrivé ? Peut-être Milton peint-il là, comme le croit L. Newlyn<sup>16</sup>, ces orateurs révolutionnaires

---

<sup>14</sup> Voir Thomas Kranidas, 1969. On y trouve l'article de John T. Shawcross, « The style and genre in *Paradise Lost* », pp 15-33. J.T. Shawcross, considère la totalité du discours que nous étudions comme profondément ironique, et ce, sans expliquer la raison de cette ironie.

<sup>15</sup> Lucy Newlyn, 1993, ne considère aucun passage comme ironique, mais cherche à répondre à ce paradoxe posé par *Paradise Lost* : Dieu symbolisant le Bien et la monarchie, et Satan symbolisant le Mal et la république, comment empêcher le lecteur de conclure à une équivalence entre mal et révolution, équivalence que Milton lui-même, en tant que révolutionnaire, aurait rejetée ? Elle en conclut que « [i]deals may persist, despite the corrupt character of those who are their spokesmen » (Newlyn, 1993 : 97). Phrase que nous traduisons par : « Les idéaux peuvent persister, en dépit des personnages corrompus qui en sont les représentants. »

<sup>16</sup> Lucy Newlyn, 1993.

qui tentèrent de s'emparer du pouvoir en mettant en avant dans leurs discours ces mots de liberté, égalité.

Nous avons vu que Satan cherchait à montrer à ses troupes que les conséquences du combat n'étaient pas dues à une erreur de stratégie. Il va, dès lors, en venir à accuser Dieu lui-même d'être responsable de la défaite.

## II/ Le chant révolutionnaire

Satan cherche, en premier lieu, à se disculper : il ne serait pas la cause de la chute, puisque personne n'aurait pu prévoir la victoire divine. Mais alors, qui est la cause de la triste situation des démons ? Cela ne peut être, aux dires de Satan, que Dieu, aussi dit-il :

And his regal state / Put forth at full: but still his strength conceal'd fall / Which tempted our attempt, and wrought our own

il nous étalait en plein son faste royal, mais il nous cachait sa force, ce qui nous tenta à notre tentative et causa notre chute. (Chateaubriand, 1990 : 641-643)

Ce qui était actif en anglais devient passif en français, puisque « regal state » était sujet et devient complément d'objet direct en français, de même que « his strength » passe d'une position de sujet à celle d'un complément essentiel : Dieu devient le sujet unique, celui à qui tout est subordonné. Milton n'avait pas insisté sur Dieu comme Sujet mais sur Dieu créateur : « Et lux facta est », son faste royal et sa force sont indéniablement. Ils sont tels qu'ils imposent le respect. Pourquoi avoir ôté à ces vers leur dimension métaphysique au sens où ils postulaient le pouvoir créateur du verbe et des actions divines ? Chateaubriand a privilégié la graphie à la construction syntaxique : les assonances en « a » se trouvent respectées, introduisant une certaine vigueur dans le discours satanique. De même la traduction de « which tempted our attempt » – « ce qui nous tenta à notre tentative » – révèle une volonté de traduire l'allitération en « t » tout en respectant le sens premier des mots traduits : Dieu est présenté, aussi bien dans le texte anglais que dans le texte français, comme le grand tentateur.

Mais ce Dieu, qui, volontairement, a poussé les démons à se révolter, en leur dissimulant son pouvoir, n'est autre que le Roi, le grand usurpateur : qu'est-ce qui peut justifier sa domination ?

... but he, who reigns / Monarch in Heaven, till then as one secure / Sat on his throne, upheld by old repute, / Consent, or custom; »

Mais celui qui règne monarque dans le ciel était jusqu'alors demeuré en sûreté assis sur son trône, maintenu par une ancienne réputation, par le consentement, ou l'usage ; (Chateaubriand, 1990 : 638-641)

On trouve dans ce discours satanique le champ lexical de la monarchie : « monarch », « throne », « regal state », c'est en se basant sur un tel vocabulaire que l'on a pu assimiler Dieu au Roi et Satan au chef révolutionnaire, et mettre en avant ce paradoxe de l'œuvre : comment se fait-il que le Roi sorte vainqueur, sous la plume de Milton, alors même que celui-ci aspirait à la république ? La réponse romantique fut de résorber Milton dans Satan. La chute de Satan en Enfer, représenterait la chute de la révolution, avec l'accès au pouvoir de James II. Cependant, cette explication est par trop simpliste, et peut-être ne devrions-nous pas non plus voir en Satan le symbole de ces mauvais chefs révolutionnaires qui, au nom de la liberté et de l'égalité, ont voulu prendre le pouvoir.

Peut-être devrions-nous étudier *Paradise Lost* comme une épopée dédiée aux origines de l'humanité, et fonctionnant comme un mythe, peut-être Dieu représente-il le pouvoir sous tous ses aspects : « upheld by old repute, / Consent, or custom ; » – « maintenu par une ancienne réputation, par le consentement, ou l'usage ; » et là Chateaubriand traduit la pensée de Milton, « à la vitre ». Cette gradation ternaire souligne les trois aspects du pouvoir : l'ancienne réputation renverrait à l'habitude prise au sens péjoratif du terme : comment peut-on accepter d'être gouverné par une personne qui, autrefois, a pu avoir quelque valeur, mais qui, aujourd'hui, s'en trouve peut-être dénuée ! Satan<sup>17</sup> dénonce bien là le pouvoir reposant sur une habitude pour le moins passive du peuple lui-même, ce pouvoir pourrait être celui de la monarchie, de même que le pouvoir reposant sur l'usage renverrait à cette même entité, tandis que le « consentement » pourrait aussi bien renvoyer à la monarchie qu'à la république.

---

<sup>17</sup> Nous insistons sur ce nom que porte ce démon dans notre passage. En effet, trois noms le désignent : Lucifer, avant qu'il ne tombe, Satan au moment de sa chute, et « the devil » au moment où il se décide à devenir le tentateur. Voir à ce sujet, Franck S.Kastor, *Milton and the literary Satan*, Amsterdam, Rodopi N.V, 1974, chap.3 et 4. On y trouve, page 50, une remarque de Milton au sujet de Satan : « Hence he has obtained many names corresponding to his actions. He is frequently called « Satan », that is an enemy or adversary. Job I, 6. Cron. XXI. 'the great dragon, the old serpent, the devil' this is the false accuser, Rev. XII, 43. 'the accuser of the brethren' v.10 'the unclean spirit' Matt. XII, 43, 'the tempter', IV, 3 'Abaddon Appolyon', that is the destroyer, Rev. IX, II 'a great dragon' XII.3 » Ce qui signifie : D'où il a obtenu plusieurs noms correspondant à ses actions. Il est fréquemment appelé « Satan », c'est là l'ennemi, l'adversaire. (...) « le grand dragon, le vieux serpent, le mal », c'est là celui qui accuse en trompant, (...) « l'accusateur du frère » (...) « l'esprit impur » (...) « le tentateur » (...) « Appolon Abaddon », c'est là le destructeur (...) « un bon dragon rouge ».

Quoi qu'il en soit les termes « old repute, consent, or custom » impliquent une attitude passive du peuple, encourageant le pouvoir à demeurer tel qu'il est. Satan, ne voyant pas d'origine naturelle dans l'exercice du pouvoir de Dieu – ceci constituant l'une des preuves de la mauvaise foi de Satan ! – a mené ses troupes à la révolution, ce qui lui a valu une chute au plus profond de l'Enfer.

Satan parvient pourtant à conserver son prestige aux yeux de ses troupes, il parvient à les convaincre de combattre contre Dieu.

### III/ Satan contre Dieu

Dans ce discours adressé à ce que l'on pourrait appeler son peuple, Satan ne cesse de multiplier les références à son MOI individué. C'est ainsi que, donnant son opinion concernant la lutte, il dit: « For me, be witness all the host of Heaven, / If counsels differents or dangers shunn'd / By me have lost our hopes » – « Quant à moi, toute l'armée céleste est témoin, si des conseils divers, ou des dangers par moi évités ont ruiné nos espérances... » (Chateaubriand, 1990: 635-637).

Le Moi satanique se trouve mis en relief au début du vers miltonien. C'est le cas de « For me » et de « By me ». Chateaubriand calque la structure de sa phrase sur celle de Milton, allant même jusqu'à mettre en évidence de façon semblable « Quant à moi » au début de la protase, avant une virgule. Cependant, sa traduction en prose l'empêche de mettre en relief, de façon visuelle « par moi ». Comment va-t-il pouvoir souligner l'importance du Moi de Satan ? Nous disions qu'il cherchait à calquer ses phrases sur celles de Milton. De là un sentiment d'étrangeté et parfois même de lourdeur pour le lecteur. C'est le cas ici : la tournure « des dangers par moi évités » calquée sur l'anglais, répond au besoin de Chateaubriand de mettre en avant le Moi de Satan. Ce que le lecteur peut deviner derrière cette tournure, c'est l'influence de la littérature gréco-latine sur Milton, cette tournure maniant le datif en latin et en grec était courante dans l'Antiquité. Nous sommes là en face de ce lien qui unissait Chateaubriand à Milton, à savoir le lien culturel<sup>18</sup> Milton a su récupérer cette tournure et la mettre dans la bouche de Satan. Pourquoi ? Dans *Paradise Lost*, Milton a cherché à opposer

---

<sup>18</sup> Voir Georges Steiner, 1998. Steiner voit là un « horizon culturel » commun, lequel devient condition de possibilité d'une bonne traduction. « La traduction de Chateaubriand avec sa prose fortement cadencée, résulte d'une stratégie cohérente. Elle adopte un mouvement de remontée diachronique. Il s'agit d'aller chercher les sources philologiques et culturelles communes à l'épopée miltonienne et à la langue française classique. À l'exemple de Milton, Chateaubriand s'inspire, dans le choix des mots et expressions, de l'exemple de Virgile, Sénèque, Lucrèce, de celui de la Vulgate et des poètes italiens de la Renaissance et de l'âge baroque. » (Steiner, 1998 : 429)

Dieu et Satan. Quel sera le langage de Dieu ? Celui de la Bible ? Celui de Satan ? Celui qu'employaient les païens, à savoir les Latins et les Grecs. Dès lors que le christianisme est apparu, il a analysé les manifestations de dieux autres que le vrai Dieu, comme étant celles issues de Satan. À partir de là, la totalité des dieux gréco-latins seront des émanations du démon<sup>19</sup>. Chateaubriand, fortement imprégné de cette vision miltonienne du monde fera des dieux païens des démons dans *Les Martyrs*, allant jusqu'à nommer Vénus « démon de la volupté »...

Satan et sa milice ayant dominé le cœur des hommes, dans cette vision miltonienne de l'Histoire, il était normal qu'ils parlent un langage proprement païen, jusque dans ses structures.

Si Satan met en avant son Moi de la sorte au sein d'une seule et même phrase, ce n'est que pour l'opposer à celui qui pour lui incarne le Mal : Dieu.

Car Dieu symboliserait le mal : il aurait usé de la ruse pour mener Satan et les siens à la chute finale en Enfer. Nous pouvons voir en quoi Satan se définit comme un être subversif. Il renverse les valeurs établies et en institue de nouvelles, cherchant à persuader son auditoire de la méchanceté profonde de Dieu<sup>20</sup>. Pour cela, il lui faut en premier lieu faire ressentir du mépris de la part de son peuple vis-à-vis du Créateur. C'est ainsi qu'après s'être mis en avant, il va introduire une opposition entre lui, dont l'attitude lors du combat n'est pas à blâmer, et Dieu, par l'emploi non seulement de « but » qui est là pour souligner l'opposition, mais encore du signe de ponctuation « : » que Chateaubriand va supprimer, coupant ainsi la phrase de Milton : « By me have lost our hopes : but he, who reigns / Monarch in Heaven... » – « par moi évités, ont ruiné nos espérances. Mais celui qui règne monarque dans le ciel... » (*ibidem*)

Chateaubriand, substituant un point aux deux points du texte miltonien rompt la cadence d'une phrase, démantèle quelque peu l'opposition, quand bien même la traduction de « but », « mais », subsiste. La phrase de Chateaubriand se fait plus solennelle, porteuse d'une vérité qui doit être considérée comme indubitable, le mépris s'atténue et Satan exprime directement sa pensée. Il est vrai que l'idée principale, que Satan voulait faire ressortir de son discours, était celle d'un Dieu méprisable. Le mépris que ressent l'Archange pour Dieu

<sup>19</sup> Voir sur ce sujet, Michelet, 1996, chapitre 1, « la mort des dieux »: les dieux de l'Antiquité seraient vivants car: 'Ils sont des démons'. Ne pouvant en venir à bout, on laisse le peuple innocent les habiller, les déguiser. » (Michelet, 1996 : 47)

<sup>20</sup> C'est la même tentative subversive qu'accomplit le serpent dans « L'ébauche d'un serpent » de Paul Valéry, lorsqu'il dit à Ève : « Rien, lui soufflai-je, n'est moins sûr / que la parole divine, Ève ! / Une science vive crève / L'énormité de ce fruit mûr ! / N'écoute l'Être vieil et pur / Qui maudit la morsure brève ! » (Valéry, 1958 : 93) En plus de présenter Dieu comme un être trompeur, rusé – puisque capable de cacher un trésor comme ce fruit – le serpent présente le Tout-Puissant comme un être méprisable, à la limite du « gâtisme »...

s'exprimait à travers l'emploi du pronom personnel « he », après « but ». La virgule qui succédait à « he » permettait de le mettre en relief, quand bien même l'ensemble de la phrase s'en trouvait du même coup déstructurée. À cette déstructuration syntaxique s'oppose la structure souple et maniable de la phrase française : la structure clivée met certes en avant l'idée de Dieu à travers l'emploi de l'indéfini « celui », mais le mépris exprimé par le terme original, à savoir « he », se trouve atténué. L'indéfini correspond certes à l'ambiguïté voulue par Satan concernant la personne dont il parle. Mais y a-t-il vraiment ambiguïté ? La structure clivée française, tout comme le pronom personnel anglais, n'est là que pour aboutir à une périphrase tendant à désigner Dieu comme étant le tyran, au sens étymologique du terme, « turranos » renvoyant à celui qui règne avant de se résorber dans le sens de despote. Quand bien même Chateaubriand modifie la ponctuation et atténue le mépris que Satan cherche à faire ressentir à ses troupes vis-à-vis de Dieu, il n'en offre pas moins une image de Dieu comme étant le grand tyran, celui qui règne pour on ne sait quelle raison.

Dieu était celui qui règne – celui dont la présence, aux yeux des romantiques, justifie la monarchie – mais il est en même temps celui qui trompe : « but still his strength conceal'd fall./ Which tempted our attempt, and wrought our own; » – « mais il nous cachait sa force, ce qui nous tenta à notre tentative et causa notre chute. » (Chateaubriand, 1990 : 642-643)

Le mot « tempted » est employé : Dieu se fait le grand tentateur, celui dont le seul but consiste à faire chuter. Les valeurs se trouvent renversées, Dieu semble être celui qui a donné naissance au Mal<sup>21</sup>, celui par qui viendra « the fall ». C'est celui qui trompe, c'est le grand dissimulateur comme le montre l'emploi de « conceal'd » traduit par « cachait ». Une idée essentielle semble avoir disparu de la traduction française du fait d'un changement syntaxique. En effet « strength », « la force », était sujet en anglais et devient complément essentiel en français, alors même que le verbe « conceal'd » comportait déjà un complément d'objet direct, « the fall », la « chute », qui réapparaîtra au vers suivant sous la forme de « our own », « la nôtre ». Une traduction littérale aurait donné : « mais sa force cachait la chute, ce qui tenta notre tentative et causa la nôtre »... Phrase obscure, confuse, dont le sens échappe au lecteur. Présenter l'étrangeté anglaise était certes l'une des finalités de Chateaubriand, mais pour que le discours, pour le moins rhétorique de Satan, ait un sens et puisse persuader les démons comme les lecteurs, il fallait que ceux-ci comprennent au moins une partie du sens du discours. « Our own » semble renvoyer en anglais à « attempt », et ce n'est que la position finale de « our own » et de « fall » qui permet aux lecteurs anglais d'associer ces termes. La

---

<sup>21</sup> On retrouve la même idée dans « L'ébauche d'un serpent » de Paul Valéry, *op.cit.* : « Dieu, seul dans l'univers se contemplait./ Son premier mot fut « MOI »./ Le verbe étant source de création, le serpent apparut. »

traduction en prose ayant éliminé cette position particulière aux vers, il fallait rétablir le sens. Dès lors, Dieu apparaît comme la cause de la chute, il semble avoir tenté les démons de sorte que ceux-ci succombent et se retrouvent en Enfer.

Satan et les démons qui l'accompagnèrent dans sa chute se trouvent en Enfer et souffrent du manque de liberté, inhérent à la vie en Enfer, comme le montre cette phrase qui va constituer un appel à la révolte, et par là, à la liberté : « this infernal pit shall never hold / Celestial spirits in bondage, nor the abyss / Long under darkness cover. » – « car ce puits infernal ne retiendra jamais des esprits célestes en captivité, ni l'abîme ne les couvrira longtemps de ses ténèbres » (Chateaubriand, 1990 : 658-659).

Le mot « bondage », renvoie bien à cette notion de « captivité » traduite par Chateaubriand. Celui-ci introduit la répétition de « jamais » qui martèle le propos satanique, de même que « never » et « nor » se répondaient au simple niveau sonore et introduisaient une certaine détermination dans le discours. Le lecteur peut voir à quel point Satan aspire à retourner au ciel, à recouvrer la liberté. Cette aspiration se voit à travers l'emploi de « Celestial spirits » traduit par « esprits célestes » : cette périphrase désigne les démons qui ont pourtant perdu leur apparence<sup>22</sup>, mais qui n'en ont pas moins conservé certaines facultés propres aux anges.<sup>23</sup>

Ces facultés leur permettent de voir l'étendue de ce qu'ils ont perdu et de mesurer l'horreur de la situation dans laquelle ils se trouvent : « ...Peace is despair'd; / For who can think submission? War then, war, / Open or understood, must be resolv'd. » – « Plus d'espoir de paix, car qui songerait à la soumission ? Guerre donc ! Guerre ouverte ou cachée, doit être résolue. » (Chateaubriand, 1990 : 661-663)

Ce rythme empreint de détermination se trouve respecté dans la traduction française : Satan martèle sa parole de ces mots « war » traduits par « guerre ». Nous avons déjà évoqué les sonorités françaises provoquant ce sentiment de violence du discours. Nous n'insisterons ici que sur la légitimité de la révolte, l'emploi de « who », « qui », soulignant l'universalité de l'aspiration à la liberté. Cette question rhétorique n'attend pas de réponse de la part des démons, ou du moins, elle suppose une réponse affirmative. Il leur faut se révolter, sans cela

<sup>22</sup> Bézébuth, voyant Satan après la chute, s'exclame ; « If thou beest he...but, oh! How fallen! How different / From him, who in the happy malms of light, outshine / Clothes with transcendent brightness: didst leaguel/ Myriads, though bright!... »

Chateaubriand traduit ainsi : « Si tu es celui...Mais combien déchu, combien différent de celui qui, revêtu d'un éclat transcendant parmi les heureux royaumes de la lumière, surpassait en splendeur des myriades de brillants esprits!... » (Chateaubriand, 1990 : vers 84-86)

<sup>23</sup> *Ibidem*, vers 59-60 Satan, tombant en Enfer : « At once, as far, as angels ken, he views / the dismal situation waste and wild; » – « D'un seul coup d'œil, et aussi loin que perce le regard des anges, il voit le lieu triste, dévasté et désert. »

leur honneur semble être mis en jeu. La « submission » ne saurait être. La Liberté doit dominer en eux. Aussi seront-ils prêts à tout pour la retrouver, quitte à faire le mal en provoquant la chute de l'homme. C'est cette aspiration à la liberté comme motif de révolte qui a mené les écrivains romantiques à voir en Satan un être proche du sublime : le symbole même de la révolution. Quant à savoir si Milton était du parti du diable sans le savoir, nous ne le saurons jamais. De même, devons-nous conclure que ce respect inhérent à la traduction de Chateaubriand implique une admiration secrète de sa part pour le diable ou plutôt pour la révolution.

### **Conclusion**

Il s'agit maintenant pour nous de nous demander comment Chateaubriand a pu s'abstraire de son moi individué, au sens où celui que l'on nommait l'Enchanteur est parvenu à éviter l'écueil qui consiste à offrir une traduction ethnocentrique. Plusieurs moyens ont permis cette réussite. Nous ne citerons pas ceux mis en avant dans toute grille traductologique<sup>24</sup>, mais insisterons sur ceux qui nous ont semblé importants tout le long de ce commentaire traductologique.

Chateaubriand se réclamait du calque. Ce moyen semble effectivement être l'un des réquisits de toute traduction littérale et permet de faire ressentir au lecteur que ce qu'il lit appartient au patrimoine d'une autre nation. Cet emploi quasi systématique du calque aurait pu mener le traducteur à créer quelques contresens, troublant la compréhension du lecteur. D'où un changement notable de certaines structures de phrases, tendant non à nier cette affirmation d'une traduction littérale mais à répondre à un autre moyen mis en œuvre dans la traduction : celui de la compensation, sur laquelle semble reposer l'ensemble de *Paradise Lost*. En effet, quand bien même une traduction se veut littérale, il n'en demeure pas moins que les termes de la langue cible ne correspondent pas de façon complète et immuable à ceux de la langue source. Il faut donc que le traducteur compense tel effet portant sur tel mot en renforçant tel autre afin d'offrir le reflet le plus parfait du texte anglais. Si la compensation de type linguistique n'est pas des plus faciles, il en est une autre dans laquelle Chateaubriand semble avoir tout particulièrement excellé : la compensation stylistique. Qu'est-ce à dire ? Il arrive au traducteur, et c'est le cas ici, de se trouver face à des poèmes dont le type de vers n'a pas de strict équivalent en français. Plutôt que de déstructurer le rythme, en traduisant par exemple en alexandrins, il préférera une traduction en prose dans laquelle il se devra de mettre en relief les mots sur lesquels l'auteur a voulu insister. C'est ainsi que Chateaubriand a

---

<sup>24</sup> Voir par exemple la grille de Vinay et Darbelnet.

cherché à mettre en relief les mots clés de la phrase miltonienne en les plaçant au sommet mélodique de ses phrases – à la fin de la protase ou de l’apodose – ou encore en démantelant la ponctuation initiale afin que celle-ci réponde à cette demande de mise en relief. Il fallait que la ponctuation se plie aux exigences du traducteur afin que sa traduction puisse insister notamment sur les mots mis en relief en fin de vers. Ce démantèlement de la ponctuation répond à un autre type de compensation qui, lui, se veut rythmique. Le vers miltonien, et plus particulièrement dans le discours de Satan, est empreint d’un rythme grandiloquent en accord total avec la figure de Satan comme rhéteur. Ce rythme se devait d’être conservé en français, et sans l’emploi d’une certaine compensation rythmique, il se serait vu supprimé et l’Archange nous serait apparu moins noblement ironique, moins sublime, ou encore comme répondant moins à l’un des grands types de l’humanité. C’est là, dans cette traduction du rythme et du style propres à Milton, traduction reposant sur la compensation, que Chateaubriand a tout particulièrement brillé.

Mais, ce qui a permis l’émergence de cette traduction fidèle à son modèle jusque dans le rythme des phrases, c’est cet horizon culturel commun liant Chateaubriand à Milton. Un mot émanant de la *Holly Bible* ne saurait être mieux traduit que par celui employé dans la traduction française de la *Bible* elle-même ; une structure de phrase, basée sur une structure latine n’aurait pu avoir de meilleure traduction que celle offerte usuellement du latin au français. C’est en partie parce que Chateaubriand possédait la même culture que Milton, que sa traduction est si réussie. Cette réussite n’a pu que mener le lecteur à contempler l’image même de l’œuvre miltonienne. Nous avons pu, en effet, apercevoir, comme en reflet, à travers la traduction de Chateaubriand, un Satan se définissant par la démesure, *l’hubris* : c’est lui qui, après avoir chuté en Enfer, va persuader les démons du bien-fondé d’une révolte. Pour cela, il va utiliser divers moyens basés essentiellement sur la flatterie, laquelle scandera ces mots : liberté-égalité. Ces principes se sont avérés basés sur la subversion, au sens où ils ne renvoient qu’à une illusion. Satan est celui qui flatte, tente et mène à la chute, sans pour autant qu’on la lui reproche : il est le rhéteur, celui qui manie les mots, séduit par la magie de son verbe. Il est ce serpent qui fera tomber l’homme.

Satan se définit par et dans le mal. Cela suppose une subversion des valeurs inhérentes à son être même : il est le Bien, Dieu est le Mal, celui qui trompe, le Malin. Cet être qui se veut tout-puissant a jeté les démons dans ce lieu de désolation qu’est l’Enfer, aussi les anges déchus vont-ils aspirer à retrouver leur liberté et ce paradis qu’ils ont perdu. Pour cela, ils sont prêts à suivre Satan, dont le discours les guide sans même qu’ils s’en rendent compte, croyant que leurs décisions émanent de leur seule liberté.

C'est parce qu'il aspire à la liberté que Satan a pu être considéré comme le symbole même de la révolution par nombre de romantiques qui n'ont pas vu en lui l'image de ces hommes qui voulurent profiter de la révolution pour prendre le pouvoir. Faut-il considérer le discours de Satan comme proprement ironique, au sens où Milton se moquerait, en filigrane du texte, de l'Archange, ou faut-il voir en Satan le reflet de l'un des grands types de l'humanité, à savoir le rhéteur ? Quelle part faire au Bien et au Mal dans *Paradise Lost* ? Le Bien renvoie-t-il à Dieu, symbole de la monarchie, ou à Satan, symbole de la liberté ?

Il ne nous appartient pas de répondre à ces questions. Nous devons nous contenter d'affirmer la littéralité et le respect de l'œuvre de Milton qui ont guidé la traduction de Chateaubriand...

## Bibliographie

### Corpus d'étude

MILTON, John (1990). *Paradise Lost*, traduit par Chateaubriand. Paris : Belin, littérature et politique.

### Œuvres littéraires citées

BEATTIE, James (1981). *The Minstrel*, chant I traduit par Chateaubriand. Grenoble : Centre de recherche sur l'édition, Université des langues et lettres.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1978). *Essai sur la Littérature anglaise, ou considérations sur le Génie des hommes, des temps et des révolutions*, Paris : nrf, bibliothèque de la pléiade.

CHATEAUBRIAND, François-René de, (1978). *Génie du Christianisme in Œuvres Complètes*, Paris : nrf, bibliothèque de la Pléiade.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1969). *Les Natchez*, in *Œuvres Romanesques et Voyages* tome I. Paris : nrf, bibliothèque de la Pléiade.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1969). *Les Martyrs*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome II. Paris : nrf, bibliothèque de la Pléiade.

CHATEAUBRIAND, François-René de (1989). *Mémoires d'Outre-Tombe*. Paris : Bordas, Classiques Garnier, 1989.

LE TASSE (1997). *La Jérusalem délivrée*, traduit par Lebrun, présenté par Françoise Graziani. Paris : Flammarion

MICHELET (1996) *La Sorcière*. Paris : Garnier-Flammarion.

VALERY, Paul (1958). *Charmes*. Paris : Gallimard.

### Œuvres et articles critiques concernant la traductologie

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 : nrf, éditions Gallimard.

GILLET, Jean (1975) : *Le Paradis Perdu dans la littérature française, de Voltaire à Chateaubriand*. Paris : librairie Klincksieck, publications de l'Université d'Orléans.

LADMIRAL, Jean-René (1994) *Traduire : Théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard.

MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du Traduire*. Paris : édition Verdier.

OSEKI-DEPRE, Inês (1999), *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin.

STEINER, Georges (1998). *Après Babel*. Paris: Albin Michel.

DICK, E. (1910). « La traduction du Paradis Perdu » in *Revue d'Histoire Littéraire de France*. Paris : librairie Armand Colin.

GIRAUD, Victor (1911). « Sur Chateaubriand, traducteur de Milton. » In *Revue d'Histoire Littéraire de France*. Paris : librairie Armand Colin.

PHILARETE, Charles (14 juillet, 14 septembre, 28 septembre 1836). Articles sur la traduction du *Paradis Perdu*. In *Journal des Débats*. Paris : éditeur Baudouin.

### **Œuvres et articles critiques concernant Milton**

BLONDEL (avril 1959). « Milton, poète de la Bible dans le Paradis Perdu », pages 43 à 49. In *Archives des Lettres Modernes*. Paris: Lettres Modernes.

KASTOR, Franck (1974). *Milton and the literary Satan*. Amsterdam : Rodopi N.V.

KRANIDAS, Thomas (1969), *New Essays on Paradise Lost*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press.

NEWLYN, Lucy (1993). *Paradise Lost and the romantic reader*. Oxford : Clarendon Press.

PETER, John (1960). *A critic of Paradise Lost*. Aberdeen : University press

WALDOCK, A.J.A (1947). *Paradise Lost and its critics*. Cambridge : University Press.

SHAWCROSS, John (1969). « The style and genre of Paradise Lost ». In *New Essays on Paradise Lost*. Berkeley: University of California.

### **Œuvres et articles critiques concernant Chateaubriand**

BOILLOT, F. (1912). « Chateaubriand, théoricien de la traduction ». In *Revue d'Histoire Littéraire de France*. Paris : librairie Armand Colin.

MOREAU, Pierre(1933). *La Conversion de Chateaubriand*. Paris : librairie Félix Alcan.

MOUROT, Jean (1960). *Le Génie d'un Style, Chateaubriand, rythme et sonorités dans les Mémoires d'outre-tombe*. Paris : librairie Armand Colin.

### **Œuvres critiques concernant le personnage de Satan**

PRAZ, Mario (1977). *La Chair, la Mort, et le Diable dans la littérature du 19<sup>ème</sup> siècle, le romantisme noir*. Paris : Denoël.

### **Usuels**

AQUIEN Michèle et MOLINIE, Georges (1994). *Dictionnaire de rhétorique et de Poétique*, Paris : librairie générale française.