

Université de Montréal

Traduire le mètre, traduire le rythme : les poèmes de Sappho par Philippe Brunet

par

Aline Desarzens

Département de Littératures de langue française

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.) en littérature

Juin 2012

© Aline Desarzens, juin 2012

Université de Montréal

Faculté des arts et sciences

Ce mémoire intitulé :

Traduire le mètre, traduire le rythme : les poèmes de Sappho par Philippe Brunet;

Présenté par :

Aline Desarzens

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jeanne Bovet, présidente

Lucie Bourassa, co-directrice

Jean-François Cottier, co-directeur

Pierre Bonnechère, membre du jury

Résumé

En 1991, Philippe Brunet publie une traduction inédite de la poétesse grecque archaïque du VII^e siècle avant J.-C., Sappho. Dans cette traduction, celui-ci a tenté d'imiter et de faire ressentir le mètre grec en français. La difficulté de cette entreprise réside dans le fait que le français n'est pas une langue à accent de mot et qu'il ne ressent pas la quantité des syllabes. Les mètres poétiques du français se basent en effet sur le nombre des syllabes et non sur leur quantité. À la Renaissance, une telle tentative d'imitation du mètre grec avait déjà été entreprise par Jean-Antoine de Baïf. Mais celui-ci, oubliant les particularités accentuelles du français, n'a pas réussi à développer un système adéquat. Philippe Brunet quant à lui a su utiliser ces règles accentuelles françaises pour faire ressentir à son lecteur quelque chose du rythme quantitatif grec. Se servant autant de l'accent tonique que de l'accent initial, son système respecte dans son ensemble la langue française tout en créant un rythme nouveau. Une fois cette traduction comparée à d'autres, on peut également voir à quel point ses recherches sémantiques et prosodiques aident à la réalisation de ce rythme particulier.

Mots-clé :

Sappho, grec, traduction, Philippe Brunet, rythme, mètre, métrique, accent.

Abstract

In 1991, Philippe Brunet published a new translation of the 7th century B.C. archaic Greek poet, Sappho. In this translation, he attempted to imitate and bring forth the feel of the Greek meter in French. The difficulty of this project lies in the fact that the French language is not one of word accentuation and does not take into account the quantity of syllables. The poetic meters in French are indeed based on the number of syllables and not on their quantity. During the Renaissance, a similar imitation experiment of the Greek meter had already been attempted by Jean-Antoine de Baïf. But, dismissing the accentual particularities of the French language, he failed to develop an adequate system. Meanwhile, Phillippe Brunet was able to use the French accentual rules to allow his reader to get a feel of the quantitative Greek rhythm. Using the tonic accent as well as the initial accent, his system fully respects the French language while creating a new rhythm. When this translation is compared to others, one can see how much his semantic and prosodic research helps in the creation of this particular system.

Key words:

Sappho, Greek, translation, Philippe Brunet, rhythm, meter, metric, accentuation.

Table des matières

Résumé	I
Mots-clé :	I
Abstract.....	II
Key words:.....	II
Remerciements	IV
Introduction.....	1
Le rythme en traduction : historique d'un enjeu	6
Des théories variées	22
La métrique grecque	34
Les vers mesurés de Jean-Antoine de Baif.....	40
La traduction de Philippe Brunet.....	62
Les enjeux du projet.....	63
L'accent en français.....	64
La métrique française	68
Sappho	71
La métrique de Sappho	73
Le rythme de Sappho	78
La technique de Brunet.....	82
Traduire le mètre.....	83
Traduire le rythme	90
Le fragment 1.....	95
Le fragment 16.....	125
Un autre système, un autre poème.....	137
Marguerite Yourcenar.....	138
Conclusion	145
Bibliographie	152

Remerciements

À mes deux directeurs :

Lucie Bourassa pour votre soutien, votre disponibilité et votre immense générosité intellectuelle. Ce fut une chance de travailler avec une telle spécialiste du rythme. Vos corrections attentives et vos conseils avisés m'ont conduite avec passion à travers ce mémoire. Merci infiniment de m'avoir soutenue avec un tel enthousiasme.

Jean-François Cottier pour m'avoir fait profiter (même à distance) de votre savoir, de votre expertise et de votre amour pour l'antiquité. Votre aide ciblée m'a permis de dépasser un moment difficile dans mon processus d'écriture. Merci de m'avoir poussée à dépasser mes limites.

À mes deux plus fidèles correctrices : Colette Desarzens et Irena Trujic. Votre aide et vos idées ont été extrêmement précieuses.

À mes deux collègues de travail : Fannie Dionne et Sarah Cameron-Pesant. Partager cette expérience avec vous a été une réelle chance et l'occasion de renforcer notre amitié.

À Me Simon Cadotte pour votre compréhension et à Karine Desjardins pour notre complicité. Vos encouragements ont toujours été des plus appréciés.

À mon amour Matthieu, pour m'avoir supportée depuis le début et grandement aidée pour la touche finale.

Et tout particulièrement à mes parents Colette et Laurent et à ma sœur Sophie, qui m'ont soutenue durant tout ce processus par leur encouragement et leur amour.

Ce projet a été financé par la bourse Geneviève de La Tour Fondue.

Introduction

Toute traduction est un problème, la traduction poétique l'est encore plus. Depuis que Cicéron a déclaré ne pas traduire le grec *verbum pro verbo* et que l'on parle du *traduttore* comme d'un *tradittore*, le débat a passionné des générations d'intellectuels. Que l'on parle de fidélité ou de trahison, de langue d'arrivée et de départ, les études qui ont entouré cette science inexacte sont à la hauteur de sa complexité. Car, oui, le problème est vaste : comment traduire la poésie ? Comment rendre le fond et la forme d'une œuvre poétique sans la trahir ? Ces mots, ces sons, ces rythmes, ces silences parfaitement agencés pour saisir une culture, un moment, un état d'esprit, une opinion pourront-ils voyager d'une langue à l'autre sans subir des dommages fatals à leur survie et à leur compréhension ?

Dans sa traduction de Sappho, Philippe Brunet, éminent helléniste passionné de rythme et de traduction, a donné ses propres réponses à toutes ces questions. Il a en effet inventé un système métrique et rythmique en français ayant pour but d'imiter le mètre grec de Sappho. Ce mémoire aura pour but de présenter son travail et d'analyser les particularités de cette traduction.

Au premier abord, ce choix de sujet et de corpus peut paraître étonnant dans le cadre d'un mémoire en littérature de langue française. Il se justifie en fait pleinement, comme le montrent certains travaux théoriques sur la traduction, ainsi que la longue tradition qui a fait que de nombreux poètes ont aussi été des traducteurs de poésie.

Le principal postulat que nous poserons et sans lequel tout ce travail n'aurait aucun sens est que, selon nous, et de l'avis de plusieurs théoriciens et poètes, l'acte de traduire

suppose une réécriture et donc un acte de création. Nous reviendrons plus en détail sur cela dans notre premier chapitre dédié à la traductologie, mais nous citerons en exemple, déjà, ces propos d'Henri Meschonnic :

« La théorie de la traduction n'est donc pas une linguistique appliquée. Elle est un champ nouveau dans la théorie et la pratique de la littérature. Son importance épistémologique consiste dans sa contribution à une pratique théorique de l'homogénéité entre signifiant et signifié propre à cette pratique sociale qu'est l'écriture. »¹

Tout comme Meschonnic, nous pensons que la traduction peut et doit faire partie intégrante de l'analyse littéraire. D'autant plus que l'étude d'un texte en traduction multiplie les axes d'analyse. Le traducteur doit en effet non seulement créer mais il doit le faire par rapport à un autre texte. Cette œuvre de départ peut prendre racine dans d'innombrables contextes d'énonciation et de nombreuses cultures, le devoir du traducteur reste le même : transmettre cette œuvre dans une autre langue en utilisant sa force créatrice.

Le développement de cette création littéraire en dialogue avec un texte de départ est encore plus évident dans le cadre des traductions de poème. En effet, chaque langue possède ses caractéristiques propres (rythmiques, prosodiques, syntaxiques, sémantiques, etc.), qui participent évidemment de la construction spécifique de sa poésie. Le but du traducteur est non seulement de les comprendre et de les intégrer mais surtout de les retranscrire dans une autre langue qui a ses propres particularités. Dans cette transposition, il devra faire beaucoup de compromis. Même s'il est vrai que, bien souvent, les traducteurs de poèmes sont eux-mêmes poètes, l'aspect hautement difficile de cette tâche fait selon nous du traducteur un auteur partagé. Partagé entre

¹ MESHONNIC, H., *Pour la poésie II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris 1979, p. 307.

une création qui n'est pas la sienne et le devoir de la transposer avec ses propres armes. Partagé entre sa nouvelle création et le rappel constant du caractère difficilement traduisible du texte qui le précède. Pourtant, et c'est là tout le paradoxe de la traduction, c'est ce déchirement qui donne à chaque traduction son aspect particulièrement intéressant. Yves Bonnefoy avait ces mots pour décrire le défi du traducteur de poèmes : « Pour qui déjà est poète, il est bien vrai, et je viens de le rappeler, que s'il se fait traducteur, il ne sera poète que plus encore. »² L'étude donc de la production de ce traducteur-auteur, même si elle prend l'intitulé de « critique de traduction », n'est en fait que l'analyse d'une œuvre à part entière. Antoine Berman écrit à ce propos : « Mais une traduction ne vise-t-elle pas non seulement à "rendre" l'original, à en être le "double" (confirmant ainsi sa secondarité), mais à devenir, à être aussi une œuvre ? Une œuvre de plein droit ? Paradoxalement, cette dernière visée, atteindre l'autonomie, la durabilité d'une œuvre ne contredit pas la première, elle la renforce. »³

Cette idée de « double » que décrit Antoine Berman dans cette citation sera particulièrement importante dans notre travail. Dans sa traduction des poèmes de Sappho, Philippe Brunet a en effet tenté de créer un rythme imitant le mètre grec en français. Cette imitation pose de nombreux problèmes de réalisation puisque la langue française n'est pas une langue à accent de mot et ne ressent pas non plus la quantité des syllabes. Le grec allie des syllabes longues et brèves pour créer des schémas métriques. Le français utilise en poésie le nombre des syllabes et non leur quantité pour créer un mètre. Ainsi, et c'est ce que nous analyserons dans ce travail, Brunet doit mettre en

² BONNEFOY, Y., « Le paradoxe du traducteur », préface de *Traduction et mémoire poétique* de RISSSET, J., Herman, Paris, 2007, p. 12.

³ BERMAN, A., *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, 1995, p. 42.

œuvre une grande précision pour utiliser ce que lui offrent les accents du français pour s'approcher du mètre antique. Pour mettre en perspective cette traduction de Sappho, nous ferons un détour par la Renaissance et l'oeuvre de Jean-Antoine de Baïf. Dans un travail empreint de sentiment musical et rythmique, Baïf est le premier à avoir désiré retranscrire en français la totalité des pieds grecs. Nous examinerons les grandes lignes de son travail colossal pour comprendre ses qualités et surtout ses limites. Manquant de façon significative de support grammatical et de théorie accentuelle, le travail de Jean-Antoine de Baïf s'est en quelque sorte noyé dans son érudition, comme nous le verrons. N'ayant à l'esprit que la quête d'une langue française sonnante comme le grec, Baïf en a oublié ses particularités. Ceci lui a valu de véhémentes critiques et le mouvement des vers « mesurés à l'antique » qu'il avait instauré s'est quelque peu essoufflé à sa suite. Comment Brunet a-t-il pu surmonter les problèmes rencontrés par son prédécesseur? Même si les deux tentatives sont séparées par un fossé temporel, le travail de Jean-Antoine de Baïf nous permettra de mieux mettre en relief la traduction de Brunet. En nous basant sur des théories de métrique ancienne mais aussi de métrique et d'accentuation françaises, nous analyserons quelques strophes significatives de deux poèmes de Sappho traduits par Brunet. Nous pourrions ainsi apprécier le développement du système traductologique de Brunet en le mettant en contact avec la théorie. Nous analyserons donc ses trouvailles métriques et rythmiques mais aussi ses recherches prosodiques, thématiques et grammaticales pour mieux comprendre les enjeux de cette traduction particulière. L'un des objectifs principaux de ce travail est de démontrer que de nombreuses traductions développent un système qui leur est particulier. Le système se décrivant comme le fait de trouver en traduction une façon

originale de « faire ce que le texte fait »⁴ dans sa langue de départ en respectant les particularités de la langue d'arrivée. Dans un contexte traductologique, nous considérons que l'analyse de la mise en place de ce système est tout aussi importante que celle du résultat final. Pour le sujet qui nous concerne, l'étude se déclinera sur plusieurs niveaux. Pour comprendre et apprécier le système de Brunet, nous devons tout d'abord exposer celui développé par la poétesse Sappho et avec lui, certaines particularités de la langue poétique grecque archaïque. Une fois le système de Brunet comparé avec celui de Sappho, il sera confronté aux systèmes de plusieurs autres traducteurs. C'est en mettant sa traduction en contact avec d'autres créations que celle de Brunet prendra tout son relief. Michel Oustinoff remarquait à ce propos : « Les différentes manières de traduire aussi bien que les cadres théoriques sont d'une très grande diversité, d'où l'importance de faire apparaître les mécanismes sous-jacents de la traduction, de la façon la plus objective possible. »⁵ Dans ce travail, nous tenterons de montrer la pertinence de ces propos d'Oustinoff : avec un examen des théories traductologiques et une introduction au travail de Jean-Antoine de Baïf nous allons poser « le cadre théorique » et épistémologique qui nous servira de base pour analyser la traduction de Brunet. Puis, nous allons « faire apparaître les mécanismes » discursifs (métriques, accentuels, prosodiques, sémantiques, etc.) de cette traduction tout en pratiquant un dialogue constant avec la langue grecque et ses particularités. Finalement nous confronterons cette tentative à d'autres « manières de traduire » pour mieux apprécier ce que la recherche spéciale sur le mètre et le rythme de Brunet apporte à sa traduction de Sappho.

⁴ MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 23.

⁵ OUSTINOFF, M., *La traduction*, Presse Universitaire de France, Paris, 2003, p. 6.

Le rythme en traduction : historique d'un enjeu

Bien qu'elles n'aient acquis le titre de véritable science que très récemment, les théories traductologiques ont débuté très tôt, dès l'Antiquité selon certains. Les problèmes que la traduction soulève ont certes connu bien des variations selon les cultures, les époques et les courants littéraires, mais certains demeurent constants : en traduction, comment ne pas trahir? Et quand bien même il faut se rendre à l'évidence qu'une sorte de trahison fait partie intégrante du travail du traducteur, quels éléments d'un texte faut-il ou peut-on sacrifier? Les réponses à ces questions ont été nombreuses mais une tendance très claire se dessine dans la continuité de l'histoire de la traductologie. Consciemment ou non, le traducteur s'est préoccupé essentiellement du *sens* – et souvent de lui seul –, et ce depuis l'Antiquité. En effet, certaines particularités d'un texte poétique comme sa métrique, son rythme ou encore sa prosodie, n'ont généralement pas fait l'objet d'une recherche aussi attentive que celle réservée au sens du texte. Le constat de cette tendance nous conduit à l'une des questions abordées dans le présent mémoire : le sens d'un poème est-il réellement l'élément le plus important à traduire? Dans notre premier chapitre, nous examinerons rapidement l'histoire de la traductologie pour mieux comprendre le développement de cette tendance à privilégier le sens, en nous appuyant sur quelques théories. Ceci nous permettra d'amorcer notre réflexion sur la traduction, le rythme et le mètre sur des bases historiques et théoriques. Il ne sera pourtant pas question ici de révolutionner les études existantes, mais bien d'en tirer les grandes lignes, surtout basées sur les problèmes de sens, de trahison ou de liberté qui nous serviront pour le reste de ce travail.

Si le premier traducteur de l'*Odyssée* en latin est un Grec originaire de Tarente, Livius Andronicus⁶, c'est Cicéron – bien malgré lui selon Henri Meschonnic⁷ – qui sera à la base de la longue tradition de la traduction sémantique. Citons ici un passage très connu du *De optimo genere oratorum*. « *Nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem, et earum formis, tanquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis ; in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servari. Non enim ea me adnumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appedere. »*

« Je les ai transposés non en traduction mais en orateur : je n'ai rien changé à la pensée mais pour la forme, je dirais la physionomie, j'ai employé des tours conformes à nos habitudes. Je n'ai pas cru nécessaire de traduire mot à mot, mais j'ai conservé à l'expression son caractère et sa force. Ce qu'il faut en effet, me semble-t-il, à mon lecteur, c'est non pas un nombre donné de mot, mais des mots ayant une valeur donnée. »⁸

On a lu dans ce passage l'origine des deux grandes tendances ayant coexisté dans toute l'histoire de la traduction : celle de la traduction mot-à-mot et celle de la « traduction-interprétation ». Il ne fait aucun doute que cette première esquisse cicéronienne de théorie traductologique est très dense et soulève en quelques mots les enjeux les plus importants du traduire. Henri Meschonnic considère que ce fut une grande erreur que de comprendre ce passage comme le début d'une guerre déclarée entre le littéralisme et l'empirisme. Il le relève en effet dans son ouvrage *Poétique du traduire*⁹ : « Or ce texte

⁶ Cette traduction ne nous est cependant parvenue que sous la forme de fragments.

⁷ MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999. Page 151, il commence par dire : « On a voulu trop tirer de ce passage. » Puis il développe plus loin, page 152: « Mais ce passage, depuis qu'on le commente, a surtout été exploité pour fournir un maintien de la théorie traditionnelle : un empirisme pragmatique contre un verbalisme fétichiste, curieusement dénommé littéraliste, puisque son unité est, non la lettre mais le mot ».

⁸ CICÉRON, *De optimo genere*, texte traduit et établi par YON, A, Les Belles Lettres, Paris, p. 114.

⁹ MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p.151.

de Cicéron est assez un langage d'expérience pour sortir de ce schéma où on l'a fait entrer, mais où rien ne prouve qu'il est entré lui-même. Il peut aussi bien s'entendre du point de vue du discours (les formes, les figures, la force) que du point de vue de la langue et de l'usage. » Meschonnic met l'accent ici sur ce qu'on pourrait appeler une interprétation biaisée de ce texte de Cicéron. Les théoriciens de la traduction se sont parfois selon lui trop exaltés en sortant ce passage de son contexte original. On a voulu voir dans ces lignes une défense de la traduction dite « libre » qui s'éloigne des formes du texte original pour mieux embrasser ce que Cicéron appelle les « habitudes » de la langue dans laquelle le texte est traduit. Prudence pourtant : ce passage est tiré d'un livre sur la rhétorique, il faudrait donc y déceler une forme de théorie de l'imitation latine du grec dans le cadre de la *declamatio*, plutôt qu'une première et véritable théorie de la traduction. Anna Svenbro va également dans ce sens en affirmant :

« Concernant l'apport de la **rom** à la théorie de la traduction, le sens commun n'a bien souvent retenu que l'adage cicéronien *non verbum pro verbo*, et ce pour le rattacher à nos catégories contemporaines de traduction : ainsi, pour critiquer ou pour défendre la traduction « cibliste », ou bien la traduction par équivalence dynamique, face au bonheur et aux tentations de la traduction sourcière ou de la traduction par équivalence formelle. »¹⁰

Il n'est pas question ici de juger si l'interprétation de cette phrase a effectivement été erronée. Ce qu'il est simplement possible d'affirmer c'est que, biaisée ou non, elle a été à la base des réflexions traductologiques des siècles qui suivront. Et pour cause, c'est avec le latin que tout commence.

On peut en effet dire sans crainte que le latin a été une langue de traduction par

¹⁰ SVENBRO, A., « Théoriser la traduction à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen-Age : quelques glissements sémantiques » in *Traduire, transposer, transmettre dans l'Antiquité gréco-romaine*, Université de Paris X, 2007, p. 2.

excellence. Bien les Grecs aient formulé avant les Latins de véritables études philosophiques sur le langage (avec le *Cratyle* de Platon notamment), et qu'ils aient proposé la classification des éléments du discours (avec Aristote ou Denys de Thrace dans sa *Téchnè Grammatiké*), on peut affirmer qu'ils ne trouvaient pas grand intérêt à la traduction, considérant comme sans importance toute autre langue que la leur. Henri Van Hoot écrit à ce sujet :

« Sur le plan de la traduction, qu'elle fût orale ou écrite, le Grèce antique n'a cependant joué qu'un rôle extrêmement effacé. On peut même dire, que jusqu'à l'époque alexandrine, le concept culturel de traduction y a été inexistant. Les Grecs étaient à ce point convaincus de leur supériorité qu'ils laissaient aux étrangers le soin d'apprendre le Grec. »¹¹

Dans son ouvrage qui retrace les origines de la traduction¹², Michel Ballard souligne pourtant que certains traductologues voient dans l'interprétation de la lecture des oracles (donnés sous forme de bruits ou de paroles floues) une première forme de traduction chez les Grecs. Celle-ci se baserait sur une conscience de l'ambiguïté du langage dans la construction d'un sens à donner à la prophétie. Mais Ballard souligne avec justesse que la recherche d'une sémiotique potentielle dans ces interprétations est plutôt proposée par des chercheurs « en mal d'origines nobles »¹³ car les débuts de la traduction sont incontestablement latins. Le foisonnement de textes grecs traduits en latin reste la preuve des capacités des Romains et de leur admiration sans borne pour la langue hellène. Ils la pensaient en effet dominante jusqu'à ce que, lentement et naturellement, la leur prenne cette place de choix. C'est sans aucun doute cette

¹¹ VAN HOOT, H., *Histoire de la traduction en Occident : France, Grande-Bretagne, Allemagne*, Duculot, Paris-Louvain-La-Neuve, 1991, p. 12.

¹² BALLARD, M., *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, Presse Universitaire du Septentrion, Lille, 2007.

¹³ BALLARD, M., *op. cit.*, p. 27.

ouverture sur les textes grecs et les grandes capacités de traducteurs dont faisaient preuve les Romains qui ont permis à la langue latine de rester dominante pendant de nombreux siècles. Avec l'avènement du christianisme, les traductions latines se sont effectuées sur deux types de textes, les profanes et les religieux, qui soulevaient des problèmes très différents¹⁴.

C'est avec cette double voie que se dessinent les prémices des théories sourcières ou ciblistes. Les textes religieux devaient être traduits mot-à-mot et ne laisser place à aucune interprétation afin de ne pas porter préjudice au texte sacré. Saint Jérôme, sans être un adepte inconditionnel du mot-à-mot, critiquait par exemple la traduction grecque de la *Septante* qu'il jugeait trop libre. Commentant les idées de Cicéron applicables à la traduction des Grecs, il donna ses propres idées sur la traduction des Écritures saintes dans une lettre sous-titrée *De optimo genere interpretandi*. Les liens qu'entretient saint Jérôme avec Cicéron sont très intéressants et oscillent entre l'admiration et le désir de distanciation. La claire ressemblance entre le titre de sa lettre et celui du traité de Cicéron n'est pas anodine (le *De Optimo genere oratorum* devient *De optimo genere interpretandi*). À l'époque où cette lettre a été transmise, saint Jérôme se défendait d'avoir frauduleusement permis la lecture par le public de traductions qui n'avaient pas été approuvées par les autorités ecclésiastiques. Il était donc préférable, pour se défendre contre des détracteurs l'accusant d'être un mauvais traducteur, qui plus est irrespectueux, de se ranger derrière l'immense figure de Cicéron. Cet aveu d'admiration n'était pas seulement stratégique : Jacques Fontaine souligne en effet à plusieurs reprises à quel point saint Jérôme était attaché à certaines

¹⁴ OUSTINOFF, M., *La traduction*, Que sais-je, PUF, Paris, 2003, p. 14.

idées de Cicéron, surtout celles basées sur l'emploi de la langue latine¹⁵. Si, pour Antoine Berman, saint Jérôme ne faisait que « donner une résonance historique aux principes établis par ses prédécesseurs païens »¹⁶, il tend, pour Anne Svenbro, non pas à devenir la continuation incarnée des théories traductives de Cicéron mais bien à s'en distancer à sa manière. Svenbro prend comme preuve le titre, où Jérôme s'érige non plus en « orateur » mais en « interprète » et également la phrase la plus célèbre de la lettre de saint Jérôme : « Prenons ensuite le corps du texte hiéronymien. Nos soupçons se confirment avec la phrase canonique *non verbum pro verbo* (en accord avec Cicéron) *sed sensum exprimere de sensu*. On voit ici que la perspective a radicalement changé : du *genus* on est passé au *sensus*. »¹⁷ C'est à partir de cette phrase que les théoriciens ont fait de Jérôme l'adepte par excellence de la fidélité sémantique.

Mais cette séparation entre un Cicéron disciple de la liberté et un Jérôme adepte de la fidélité au sens est parfois trop tranchée et gagne à être nuancée. Meschonnic a traité de Saint Jérôme dans un passage théorique consacré à la fidélité au sens en traduction. Il est important de noter ici que pour Meschonnic le concept même de fidélité est une idée vaine et improductive :

«La fidélité a les meilleures intentions du monde. Mais elle est elle-même la première dupe involontaire de son application et de sa bonne conscience. Rien de ce qu'elle entreprend ne saurait lui réussir. Elle pense étreindre un texte, et n'embrasse que son énoncé. »¹⁸

¹⁵ FONTAINE, J., « L'esthétique littéraire de la prose de Jérôme jusqu'à son second départ en Orient », Yves-Marie Duval (éd.), *Jérôme entre l'Occident et l'Orient. XVI^e centenaire du départ de Saint Jérôme de Rome et de son installation à Bethleem, actes du colloque de Chantilly, septembre 1986*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1998.

¹⁶ BERMAN, A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1985, p. 32.

¹⁷ SVENBRO, A., *op. cit.*, p. 4.

¹⁸ MESCHONNIC, H., *op. cit.*, p. 26.

On pourrait croire au premier abord que cette critique est dirigée contre les pratiques de saint Jérôme. Or, étonnamment, Meschonnic cite saint Jérôme en contre-exemple de cette pratique, il le présente comme un traducteur capable de donner une continuation au texte tout en lui donnant un aspect nouveau : « Saint Jérôme le montre exemplairement. Il a été tout le contraire du transparent, et du transport. Son latin était un rapport. À l'hébreu. »¹⁹ Meschonnic sous-entend qu'il est restrictif de penser Jérôme comme la figure de proue d'une bataille entre le *sensum* et le *verbum*. Selon Meschonnic en effet la réussite d'une traduction passe par l'inscription du traducteur comme sujet de la traduction : il faut donc faire un texte « poétique pour poétique »²⁰ et c'est ce que réussit saint Jérôme. Saint Jérôme a développé une grande conscience des écarts qu'il y a d'une langue à l'autre et il tente d'expliquer cette difficulté dans bon nombre de passages. Saint Jérôme lui-même mentionne que les particularités de chaque langue compliquent le travail du traducteur. Citons ici un long passage de sa préface à la traduction d'Eusèbe de Césarée :

Difficile est alienas lineas insequentem non alicubi excidere: et arduum, ut quae in alia lingua bene dicta sunt eundem decorem in translatione conservent. Significatum est aliquid unius verbi proprietate: non habeo meum quo id efferam: et dum quaero implere sententiam longo ambitu, vix brevia spatia consummo. Accedunt hyperbatorum anfractus, dissimilitudines casuum, varietates figurarum: ipsum postremo suum, et, ut ita dicam, vernaculum linguae genus. Si ad verbum interpretor, absurde resonant: si ob necessitatem aliquid in ordine, vel in sermone mutavero, ab interpretis videbor officio recessisse.

« Il est bien difficile de suivre un auteur pied à pied sans s'en écarter jamais, et de faire une traduction qui réponde à l'élégance et à la beauté de l'original. Un auteur n'aura employé qu'un seul mot, mais choisi et très propre pour exprimer sa pensée ; et comme la langue dans laquelle je traduis ne fournit

¹⁹ MESCHONNIC, H., *ibid.*

²⁰ MESCHONNIC, H., *ibid.*

aucun terme qui ait la même force et la même signification, il faut que j'emploie plusieurs termes pour rendre sa pensée, et que je prenne un long détour pour faire peu de chemin. Il y aura dans le texte original des mots transposés, des cas différents, diverses sortes de figures, en un mot un caractère particulier et un certain tour qui n'est propre qu'à cette langue : si je veux m'assujettir à le traduire mot à mot, je ne dirai que des absurdités, et si je me trouve obligé malgré moi à déplacer ou à changer quelque chose, on dira que je n'agis plus en interprète.»²¹

La tradition a surtout mis l'accent sur ce genre de commentaire. Les réflexions qu'on y lit rejoignent la discussion liée à la fidélité au sens et à lui seul. Pourtant nous citerons une seule phrase qui semble prouver que la sensibilité et le génie de saint Jérôme s'étendaient à d'autres sphères du langage. Dans un de ses textes, il déclare en effet admirer les traducteurs latins de textes profanes. Il cite des exemples du théâtre latin, surtout Plaute et Térence, qui ont tous deux traduit des pièces grecques (bien souvent perdues aujourd'hui) pour leurs propres œuvres. Voici comment il les décrit : « Térence a traduit Ménandre, Plaute et Cécilius les vieux comiques : s'attachent-ils aux mots, n'est-ce pas plutôt le charme et l'élégance de l'original que leurs traductions conservent? »²² Il ne semble pas mettre ici l'accent sur le sens en particulier. Pourrait-on voir chez ce traducteur et dans ses théories ce que Meschonnic appelait : faire dans une autre langue ce que *fait* un texte et non ce qu'il dit²³? Certaines des idées de saint Jérôme semblent le rapprocher d'une sorte de « poétique du traduire » telle que l'a théorisée Meschonnic. Les pratiques de Cicéron et de saint Jérôme ont été opposées de façon trop péremptoire: d'un côté la *liberté* de Cicéron de l'autre la *fidélité* de saint

²¹ SAINT JÉRÔME, texte tiré de sa préface à Eusèbe de Césarée, cité dans *Sur le Devoir des traducteurs*, Lettre LVII, (source : *Itinera electronica* http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/jerome_sur_devoirs/lecture/5.htm)

²² SAINT JÉRÔME, *Lettre*, t. III, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Les Belles lettres, Paris, 1953, p. 60.

²³ MESCHONNIC, H., *op. cit.*, p. 22.

Jérôme. Tout ce qui pouvait concerner d'autres aspects du texte que le sens n'a guère été pris en compte. En divisant la traduction en deux grandes voies depuis saint Jérôme, celle de la fidélité et celle de la prise de liberté, on a mis de côté une sorte d'oralité à laquelle le grand traducteur était pourtant sensible.

Ce même problème de fidélité et de trahison se rencontrera en France à la Renaissance. Le français commence à remplacer le latin dans certaines sphères de l'écriture et avec l'avènement de l'imprimerie, les traductions, surtout des classiques, foisonnent. C'est en effet une période très mouvementée pour la traduction. Tout d'abord, la visée traductive, comme l'appelle Antoine Berman²⁴, change radicalement et de profondes révolutions s'opèrent dans les manières de traduire. La Renaissance est en effet la période qui, tout en se retournant vers des textes anciens, veut installer la prédominance du français. Tout comme chez les Romains, l'appropriation était monnaie courante et la beauté primait face au respect du texte original. Si on traduit à cette époque, ce n'est pas moins pour l'enrichissement culturel que pour servir la langue française : la visée traductive est donc orientée vers le texte d'arrivée, ce qui signifie qu'on ne craint pas les écarts et les inconstances. Cette façon de percevoir la traduction nous donne des textes tout à fait originaux qui n'ont de lien avec le texte à traduire que le squelette de base. Cette période est également celle, il est important de le noter, de la première réelle théorie de la traduction que nous devons à Etienne Dolet. C'est aussi la période de certaines inventions dans le domaine de la langue. En effet, la langue française n'étant pas encore définie par une orthographe claire ni une grammaire

²⁴ BERMAN, A., *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

définie, certains poètes se livrent à des expérimentations intéressantes. Les plus pertinentes pour notre travail sont celles de poètes comme Jean-Antoine de Baïf qui ont tenté de repousser les limites de la langue en inventant des orthographes spéciales pour traduire les langues grecque et latine en concentrant leur effort sur le rythme. Malgré leur apparente bizarrerie, ces recherches sont parfois très proches, dans leur conception, des visions de la traduction que peuvent développer certains traductologues contemporains. Nous y reviendrons plus en détail dans un chapitre ultérieur.

Bon nombre de traductions du XVII^e siècle, qu'on a qualifiées de « belles infidèles », sont allées trop loin dans la liberté et les siècles suivants se chargeront de remettre la traduction sur des rails moins extravagants. Le XVIII^e et le XIX^e siècles ont en effet apporté avec eux leur lot de bouleversements dans le domaine de la traduction et de la théorie de la langue. Avant que nous n'entamions la discussion sur la traduction poétique en tant que telle, nous nous arrêterons sur un changement qui nous semble capital pour la suite de notre réflexion. Celui-ci se matérialise autour de la perception de la langue française qui, surtout au XIX^e siècle, commence à se modifier. En effet, certains intellectuels de l'époque émettent un doute important sur la capacité de la langue française à être une langue universelle, s'opposant en cela aux idées de leurs prédécesseurs de la Renaissance. Ce sont surtout les vertus poétiques du français qui commencent à être mises à mal. L'un des précurseurs de ce tournant est Jean-François de La Harpe. En 1813, il publie en effet son *Cours de littérature ancienne et moderne*²⁵ où il compare la langue française au latin et au grec. Les trois éléments qui servent

²⁵ LA HARPE, J.-F., *Cours de littératures anciennes et modernes*, P. Dupont librairie, Paris, 1825. (source : google books)

selon lui à évaluer le potentiel esthétique et littéraire d'une langue seraient « la construction, l'expression et l'harmonie »²⁶. La construction du français entraverait deux composantes de ce potentiel. Le français a en effet besoin de plus de mots et de particules que le latin ou le grec. Quand le latin utilise des cas pour signifier le rôle grammatical des mots dans la phrase, le français a besoin de particules ce qui l'empêche, selon La Harpe, d'utiliser l'inversion poétique à la hauteur des deux langues anciennes. Le français a également besoin d'auxiliaires dans sa conjugaison pour exprimer le parfait, ce qui alourdit ses phrases et multiplie le nombre de mots utilisés. Selon La Harpe « Un Grec eut été à la torture rien que de nous voir traîner sans cesse cet attirail de mono-syllabes. »²⁷ Nous noterons ici que La Harpe semble faire un amalgame quelque peu erroné entre le grec et le latin. Si le latin peut se targuer d'être une langue très économe dans son utilisation de mots, le cas n'est pas aussi clair en grec. En effet le grec ancien emploie, tout comme le français, des déterminants malgré l'utilisation de cas. Toutes les phrases sont tenues de commencer par un, voire deux mots de liaison, ce qui tend à allonger considérablement les phrases et à leur faire utiliser « un attirail de monosyllabes » également très important. La comparaison esthétique de La Harpe, quand il s'agit des nombres de mots utilisés, n'est donc pas aussi valable pour le grec qu'elle ne l'est pour le latin. Par contre il souligne, ce qui est plus approprié, que le grec possède un participe pour chaque temps alors que le français n'en possède que deux, ce qu'il considère comme une faiblesse pour la pratique de la poésie.

Ces comparaisons n'ont pas été le monopole de La Harpe. Après lui, les jeunes

²⁶ LA HARPE, J.-F., *ibid.*, T. I, p. 120.

²⁷ LA HARPE, J.-F., *op. cit.*, p. 125.

Romantiques se sont pris au jeu de la comparaison esthétique entre les langues pour conclure à l'aspect peu poétique du français.²⁸ Ils considéraient que cette langue, toute encline qu'elle était à exprimer la science et les mondanités, ne l'était guère pour faire vivre la poésie. Au début du XIX^e siècle, c'est Germaine de Staël qui se fait l'écho de ces théories. Elle compare en effet le français à l'allemand :

« Le français ayant été parlé plus qu'aucun autre dialecte européen, est à la fois poli par l'usage et acéré pour le but. Aucune langue n'est plus claire et plus rapide, n'indique plus légèrement et n'explique plus nettement ce qu'on veut dire. [...] La langue française n'est riche que dans les tournures qui expriment les rapports les plus déliés de la société. Elle est pauvre et circonscrite dans tout ce qui tient à l'imagination et à la philosophie. »²⁹

Selon Etkind, l'ouvrage de Madame de Staël a été, après celui de La Harpe, le plus efficace pour faire douter des capacités poétiques de la langue française. Alors que le XVII^e siècle voyait en cette langue des possibilités infinies et universelles, la révolution romantique s'est mise à la mépriser³⁰.

Il est légitime de se demander quelles ont été les retombées de tels avis sur la perception de la langue française. Les siècles qui ont suivi (et même ceux qui ont précédé ces critiques) ont évidemment prouvé que, loin d'être seulement analytique, le français a d'innombrables qualités lyriques et poétiques qui n'ont rien à envier à aucune autre langue. A la lecture de La Harpe surtout, il est vite possible de se rendre compte que la comparaison esthétique des langues ne mène à aucun résultat pertinent (si ce n'est la mise en avant d'un avis qui reste subjectif) et ne présente aucun fondement linguistique. Les langues latine et grecque ne sont pas plus belles ni plus poétiques que

²⁸ ETKIND, E., *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982, p. 66.

²⁹ MME DE STAEL, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Frères, s.d, p. 69.

³⁰ ETKIND, E., *op.cit.*, p. 67.

le français. La Harpe ne fait que souligner les ressources lyriques et oratoires du latin et du grec (l'inversion, le nombre de mots réduit, etc.) tout en oubliant les ressources du français comme si le potentiel poétique ne se mesurait qu'à des règles prédéterminées et fermées. Bien qu'intéressant historiquement, ce traité de La Harpe a très vite été contredit et contesté et ces comparaisons n'ont plus lieu d'être ni en linguistique ni en littérature. Les avis de Madame de Staël, plus acérés et mieux argumentés, ont laissé quelques séquelles qui se ressentent surtout dans le domaine de la traduction poétique. Efim Etkind dans son ouvrage observe (et critique parfois vivement) un étrange complexe d'infériorité chez certains traducteurs français qui se disent incapables de faire ressentir ce que font d'autres langues en poésie. Selon lui, certains traducteurs contemporains se diraient à eux-mêmes : « Capitulons devant les difficultés! Avec une pareille langue, nous ne traduirons pas les Grecs, ni les Latins, ni les Allemands, ni les Russes... - contentons-nous des paraphrases en prose. »³¹ Bien que quelque peu excessif, ce commentaire sarcastique d'Efim Etkind fait état d'un problème réel : il semble qu'il soit difficile pour certains traducteurs de sortir des carcans du sens pour fournir une recherche plus large sur le rythme. En 1978, Etiemble s'exclamait d'ailleurs à ce sujet : « Quelle médiocrité la plupart des traductions de poèmes disponibles en librairie! Et dire que les Français s'imaginent qu'ils ont lu en leur langue ces œuvres étrangères! Encore heureux s'ils ont connu le sens brut, qui souvent n'a guère d'intérêt. »³² Nous survolerons brièvement dans ce qui suit certains aspects de ce problème que dénoncent ces deux auteurs.

³¹ ETKIND, E., *op.cit.*, p. 107.

³² ETIEMBLE, dans la préface au *Colloque sur la traduction poétique*, déc. 1972, Paris, Gallimard, 1978, p. 9.

« Sans le vers, j'entends un vers digne d'eux, que restera-t-il de Mallarmé, de Gongora, ou même de Baudelaire ou de Pétrarque, pour ne pas parler de Pouchkine ? Quelque chose assurément, mais peut-être pas l'essentiel. Le vers est la solidité d'un beau poème, sa pulsation vitale, il lui donne son prestige attirant »³³. Cette phrase de Robert Vivier résume dans son ensemble les visées de ce travail : comment retrouver en traduction la « pulsation vitale » d'un poème, (dans notre cas, d'un poème antique) dont le rythme et la musicalité nous sont étrangers? Les réponses théoriques à cette question foisonnent depuis quelques années. En effet, de nombreux chercheurs se sont penchés sur le problème de la traduction poétique et leurs réflexions ont des tendances révolutionnaires face à ce qu'on pourrait appeler la tradition traductologique. Les ouvrages de Henri Meschonnic surtout mais aussi d'Umberto Eco, de Paul Ricoeur ou encore d'Efim Etkind font état de certaines lacunes des traducteurs français quand il s'agit de faire revivre un poème étranger dans notre langue. Leurs commentaires critiques vont même jusqu'à affirmer que nos habitudes traductologiques, trop centrées sur la sémantique, poussent des traducteurs à commettre des erreurs impardonnables pour privilégier une clarté du contenu à toute épreuve. Ces auteurs déplorent (et c'est ce pourquoi leurs ouvrages sont intéressants pour ce travail) un manquement au niveau du rythme, de la musicalité, du mètre.

Nous allons privilégier dans notre travail les théories d'Henri Meschonnic qui détient une place de choix avec son livre intitulé *Poétique du traduire*, nous allons également mettre l'accent sur un autre travail tout aussi important pour notre recherche : Efim Etkind a effectivement rédigé un livre critique intitulé: *Un art en crise : essai de*

³³ VIVIER, R., « La traduction des poètes » in *Problèmes littéraires de la traduction*, Travaux de la faculté de philosophie et des lettres de l'université catholique de Louvain, XV, 176, 1975, p. 60.

poétique de la traduction poétique.³⁴ Cet essai fait le bilan de la traduction poétique en France en se focalisant surtout sur la poésie russe, domaine de prédilection de Etkind, mais aussi sur la poésie allemande, anglaise et antique. Sa problématique de départ fait l'hypothèse que la traduction poétique française est en pleine crise et ses arguments prennent racine dans une théorie du rythme tout à fait pertinente pour ce travail. Etkind condamne d'emblée les traductions qui utilisent la prose pour rendre un poème. Il nomme cette pratique *la traduction-information* visant à donner au lecteur une idée générale du poème, mais qui est par définition « anti-artistique, et n'existe que par suite d'une incompréhensible inertie intellectuelle »³⁵. Il avance que les traductions en prose ne présentent aucune prétention esthétique ou visée poétique. Pourtant, dans le domaine des études classiques qui nous intéresse, c'est la méthode qui est la plus couramment utilisée dans les traductions récentes de poètes.

Cette habitude de la prose s'explique souvent par l'impuissance que certains traducteurs peuvent ressentir devant un poème étranger. Paul Ricoeur, dans son essai philosophique sur la traduction, résumait ce sentiment d'impossibilité en trois étapes incontournables : celle de l'épreuve où doit être pris en compte un certain consentement de la perte, celle d'une peine endurée (face à cette perte) et celle de la probation finale qui consiste à accepter l'imperfection intrinsèque de la traduction que l'on a fournie.³⁶ Selon Ricoeur, la première étape est la plus délicate. Au commencement de l'entreprise, le traducteur se retrouve face à des pages intraduisibles et cela devient un pari ou un drame, surtout dans le cadre de la traduction poétique. La traduction en prose d'un poème émanerait donc d'une conscience de la perte trop aiguë, voire

³⁴ ETKIND, E., *Un art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.

³⁵ ETKIND, E., *op. cit.*, p. 18.

³⁶ RICOEUR, P., *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2002.

insurmontable, qui pousserait le traducteur à faire des choix. Et la tradition le pousserait à privilégier l'aspect sémantique avant tout car dans la célèbre bataille théorique opposant la fidélité à la trahison, c'est sans aucun doute le sens qui joue le plus grand rôle. Meschonnic souligne en effet à ce propos que la fidélité dans le cadre du traduire (et non de la traduction car pour Meschonnic, l'acte est amplement plus important que le résultat) est d'abord et avant tout une fidélité au signe. Et donc dans ce cadre, l'effacement du traducteur tentant de rendre l'illusion de l'original anéantirait par la même occasion toutes « les particularités appartenant à un autre mode de signifier : les distances de temps, de langue, de culture. »³⁷ Cet appel à faire ressentir la distance, formulé ici par Meschonnic, est tout à fait pertinent pour notre travail. En effet, quand de nombreux traducteurs de poètes lyriques anciens ne prennent pas en compte le problème du rythme quantitatif et de ce qu'il tentait de transmettre, ils semblent réaliser exactement ce contre quoi Henri Meschonnic tente de nous mettre en garde. Il faudrait donc retranscrire ce que les formes métriques cherchent à exprimer dans notre propre langue, tout en rendant notre lecteur conscient de cette distance de temps, de langue et de culture. Les chapitres suivants analyseront comment une telle tentative est possible en français.

³⁷ MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999, p. 26.

Des théories variées

Dans le cadre de la traduction poétique, nombreux sont ceux à qui la solution de la prose ne convient plus. Cette tendance se dessinait déjà quand Paul Valéry disait en réunissant tous les termes théoriques que nous venons d'évoquer : « ...la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison. Que d'ouvrages de poésie réduite en prose, c'est-à-dire à leur substance significative, n'existent littéralement plus ! »³⁸ À cela Meschonnic ajoute : « Un pseudo réalisme commande de traduire le sens seul, alors que le sens n'est jamais seul. La réponse de la poétique est que l'unité du langage n'est pas le mot. L'unité pour la poétique est de l'ordre du continu par le rythme et la prosodie. »³⁹ Mais comment y arriver quand il est du devoir du traducteur d'un poème de retranscrire et de faire découvrir, non seulement le sens mais aussi le jeu des sonorités, l'expressivité, les images, la prosodie, sans compter que chaque langue renferme des particularités inimitables ?

Pour aborder ces questions, nous ferons ici un détour qui ne concerne pas directement la poésie antique mais plutôt la poésie en général. Ceci nous permettra d'éclairer certaines de nos réflexions. Un des exemples souvent cités quand il s'agit de problèmes de traduction poétique est celui du *Corbeau (The Raven)* d'Edgar Allan Poe. Efim Etkind et Umberto Eco traitent de ce texte remarquable dans leurs ouvrages respectifs et nous survolerons ici rapidement les grands axes de l'analyse de ce poème pour revenir au problème traductologique qu'il sous-tend. Paru en janvier 1845, ce poème est tout fait étonnant, autant par son contenu que par les événements qui ont entouré sa

³⁸ VALÉRY, P., *Oeuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968, t-1, pp. 210-211.

³⁹ MESCHONNIC, H., *ibid.*, Verdier, Lagrasse, 1999, p. 22.

rédaction. En effet Poe, pour des raisons qu'aujourd'hui encore nous faisons osciller entre de la pure honnêteté intellectuelle et un piège à critiques littéraires, a décortiqué pas à pas la composition de son poème dans un article appelé *Philosophy of Composition*⁴⁰. Il y fait valoir une véritable technique pratique de la construction d'un poème et explique en détail son cheminement dans la recherche de l'effet parfait que devait produire son texte sur un lecteur théorique. La composition ici se fait calcul et les grandes idées sont le résultat de réflexions presque mathématiques : procédé décrit de façon bien inhabituelle pour de la poésie. Il est loin de ces écrivains qui « laissent entendre qu'ils composent grâce à une espèce de frénésie subtile ou d'intuition extatique »⁴¹, comme il les décrit lui-même. Ainsi donc, chaque partie du poème est décortiquée : on apprend quelle longueur devrait faire le poème parfait, pourquoi le mètre trochaïque a été retenu, d'où est venue cette idée innovatrice d'une sorte de refrain, pourquoi le corbeau est posé sur le buste de Pallas, etc. La plus intéressante de ces explications est sans doute celle qui s'attarde sur le mot « nevermore » qui, répété sans cesse par le corbeau comme réponse aux questions de l'amant, vient ponctuer, comme un refrain, la fin des strophes.

*« Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
Though thy crest be shorn and shaven, thou, 'I said, 'art sure no craven.
Ghastly grim and ancient raven wandering from the nightly shore
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!
Quoth the raven, 'Nevermore.' »*

⁴⁰ POE, E., A., « Philosophy of composition », in *Graham's Magazine*, 1846.

⁴¹ POE, E., A., *ibid.*, (passage complet, source <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>) « Most writers- poets in especial- prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy- **an ecstatic intuition**- and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought- at the true purposes seized only at the last moment- at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view- at the fully-matured fancies discarded in despair as unmanageable- at the cautious selections and rejections- at the painful erasures and interpolations- in a word, at the wheels and pinions- the tackle for scene-shifting- the step-ladders, and demon-traps- the cock's feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of a hundred, constitute the properties of the literary histrio. »

Poe nous explique tout d'abord le cheminement de sa réflexion sur le choix du sujet : ayant décidé que, universellement, *la mort* était considérée comme le sujet le plus mélancolique de tous, il s'est demandé quand celui-ci devenait le plus poétique. Selon lui, c'est quand cette mort est liée à la disparition d'un être aimé. Il voulait donc représenter dans ce poème l'image d'un amant détruit par la disparition de sa maîtresse, face à une mélancolie sans fin. Pour ce faire, il le fait dialoguer avec un corbeau, oiseau de mauvais augure par excellence qui, à toutes ses questions, lui répond encore et toujours le même mot dédoublant à l'infini son malheur et sa douleur. Le mot « nevermore » a été choisi tout particulièrement pour ses sonorités⁴². Poe considérait en effet que le mot prononcé par le corbeau et terminant ses strophes devait être « sonore et susceptible d'une emphase prolongée ». Le mot « nevermore » a la particularité de combiner un « o » long, voyelle sonore et un « r » considéré comme une des consonnes les plus « vigoureuses ».

Que ces explications soient factices ou sincères, que ce poème soit le résultat d'une réflexion mathématique ou d'une inspiration extatique, le résultat est tout à fait saisissant et les explications précises qui nous sont données par son auteur influent sensiblement sur notre vision du texte qui se fait plus précise. C'est à ce moment-là que se pose le problème de la traduction. Umberto Eco résumera à merveille la situation dans laquelle Poe laisse les traducteurs potentiels de son texte : « Toi, semble lui dire Poe, tu n'as pas à te creuser la cervelle pour comprendre le mécanisme secret de mes vers, je te le donne, essaie de nier que c'est celui-là, et essaie de traduire en

⁴² POE, E., A., *ibid.*, (passage complet, source: <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>) « The sound of the refrain being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had pre-determined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word "Nevermore." In fact it was the very first which presented itself ».

l'ignorant... »⁴³ Poe donne en effet toutes les clés potentielles pour une compréhension quasi parfaite de ses vers, impossible donc, pour un traducteur de faire un tri dans ses explications ou de revendiquer une compréhension différente puisque ces précisions viennent de l'auteur lui-même. Deux poètes se sont attelés à cette tâche herculéenne : Baudelaire et Mallarmé. Baudelaire tout d'abord a développé une admiration sans borne pour Edgar Allan Poe et le commentaire qui accompagne sa traduction de *The Raven* en témoigne. Même s'il considère que le texte « roule sur un mot mystérieux et profond, terrible comme l'infini »⁴⁴, il traduira ce mot par un étrange et sans saveur *jamais plus*, traduction quasi littérale de l'anglais qui ne tient aucunement compte des réflexions fournies par Poe sur la musicalité et la force que devait contenir ce refrain envoûtant. Par ailleurs, il traduit ce poème en prose et ce choix déçoit encore aujourd'hui grand nombre de critiques traductologues.

« Mais, le corbeau induisant encore toute ma triste âme à sourire, je roulai tout de suite un siège à coussins en face de l'oiseau et du buste et de la porte ; alors, m'enfonçant dans le velours, je m'appliquai à enchaîner les idées aux idées, cherchant ce que cet augural oiseau des anciens jours, ce que ce triste, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau des anciens jours voulait faire entendre en croassant son Jamais plus ! »

On ne saurait que compatir avec un Baudelaire qui paraît désespéré lui-même de ne pouvoir faire mieux : « Dans le moulage de la prose appliqué à la poésie il y a nécessairement une affreuse imperfection; mais le mal serait encore plus grand dans une singerie rimée. Le lecteur comprendra qu'il m'est impossible de lui donner une idée exacte de la sonorité profonde et lugubre de la puissante monotonie de ces vers, dont

⁴³ ECO, U., *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Bernard Grasset, Paris, 2003, p. 327.

⁴⁴ BAUDELAIRE, C., « La genèse d'un poème » (1859), in *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 356.

les rimes larges et triplées sonnent comme un glas de mélancolie. »⁴⁵ Voilà résumée en une seule phrase toute la problématique de la traduction poétique. Le côté enivrant du texte de Poe, ce n'est pas son thème, somme toute assez banal, mais plutôt ce rythme rapide et tranché du trochée, ces grisantes rimes intérieures et ces répétitions monotones sous forme de refrain sonore et enivrant. La prose ne rend que le signifié qui est de moindre importance quand on le sépare de son signifiant si savamment réfléchi. Comment procéder pour les transposer? Comment faire en français ce que fait le texte en anglais? Mallarmé suivra Baudelaire sur le chemin de la prose, faisant perdre irrémédiablement en français ce qui faisait la force de ce poème en anglais. Umberto Eco décrira ces deux traductions, sans animosité, comme des « pseudo traductions qui se maintiennent au même niveau d'heureuses adaptations »⁴⁶. Efim Etkind se montrera lui plus déçu par ces deux performances et soulignera avec amertume que « le professeur Joan D. Grossman a compté quinze traductions russes du *Raven* publiées de 1878 à 1924 : *toutes*, les bonnes comme les mauvaises, reproduisent la forme sonore et la forme métrique de l'original. »⁴⁷ Cet exemple montre les problèmes que l'on rencontre en traduction poétique, raison pour laquelle il a été pris comme exemple ici. Pourtant, les traductions françaises de poèmes sans recherche sur le rythme ou le mètre sont encore nombreuses aujourd'hui et confirment la tendance : Les traducteurs français seraient-ils tétanisés par ce problème de l'apparente impossibilité de traduire?

À l'allégation de l'impossibilité, Roger Caillois répondra en ces termes : «... il n'y a pas de poème intraduisible. Il n'y a que des traducteurs incompetents et paresseux ». Soit,

⁴⁵ BAUDELAIRE, C., *ibid.*

⁴⁶ ECO, U., *op. cit.*, p. 342.

⁴⁷ ETKIND, E., *op. cit.*, p. 290.

mais toute catégorique qu'elle soit, cette phrase reste ancrée dans la théorie.⁴⁸

L'exemple du *Raven* montre sans ambiguïté la difficulté intrinsèque de l'exercice bien que, dans ce cas, il est clair que le choix de la prose soit à proscrire, Paul Valéry disant en effet que « c'est quand on traduit des vers en prose que l'on remplace les conflits propres à la forme poétique par un texte privé de tout conflit. »⁴⁹ Dans le cas de Baudelaire, nous ne voyons aucune paresse, mais plutôt une appréhension quasi malade d'altérer l'original placé sur un piédestal. Comment donc traduire sans entrer dans le groupe des paresseux prosateurs de Caillois ou simplement dans le groupe des respectueux à l'extrême? Efim Etkind donne ses propres solutions, qui prennent racine au commencement du travail. Traduire, selon lui comme pour beaucoup d'autres, consiste à choisir ce qui doit être sacrifié. Mais c'est dans cette phase de choix que tout se joue : le plus souvent en traduction poétique le sacrifice est mal choisi et l'erreur dans cette phase analytique aboutit à des conséquences fatales pour le texte.⁵⁰ En effet pour Etkind, quand c'est le rythme ou la prosodie qui est sacrifié on prive le poème de tous les conflits le constituant car le sens n'est pas, et de loin, son constituant principal. Il ne sert souvent que de prétexte : « La poésie c'est l'union du sens et des sons, des images et de la composition, du fond et de la forme. Si en faisant passer le poème dans une autre langue, on ne conserve que le sens des mots et les images, si on laisse de côté les sons et la composition, il ne restera rien de ce poème. Absolument rien. »⁵¹ La solution qu'Etkind propose et qu'il tente de démontrer par de nombreux exemples et de multiples comparaisons de traduction se rapproche de celle de Meschonnic par

⁴⁸ *Colloque sur la traduction poétique*, préface Étienne, postface Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1978, p. 9.

⁴⁹ VALÉRY, P., *Variations sur les bucoliques*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, t. 1, p. 216, (cité par Efim Etkind, p. 14).

⁵⁰ ETKIND, E., *op. cit.*, p. 12.

⁵¹ ETKIND, E., *ibid.*, préface, p. XI.

plusieurs aspects. Traduire un poème que l'on croit intraduisible n'est possible qu'en essayant de construire un équivalent qui se fonderait « sur la base d'autres lois et à l'intérieur d'un autre système linguistique, d'un autre système esthétique. »⁵² Cet équivalent ne doit selon lui en aucun cas faire l'impasse sur le rythme, l'oralité ou la musicalité car sacrifier la forme, la substance extralinguistique comme l'appelle Umberto Eco⁵³, équivaut à anéantir le fond. En résumé, le sacrifice de la forme est le pire qui puisse être en traduction poétique. Meschonnic, tout en étant contre la notion d'intra et d'extra linguistique va lui encore plus loin. Selon lui, ce qui est à traduire dans un texte littéraire c'est son rythme. Ce rythme, tout en étant l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture, doit être en traduction ce que Meschonnic nomme « l'unité d'équivalence dans une poétique de la traduction »⁵⁴. Comme chaque langue offre des caractéristiques prosodiques et rythmiques différentes, un travail de reconstruction et un travail d'écriture doit se mettre en place. Henri Meschonnic souligne en effet : « Revaloriser la traduction implique qu'elle soit une écriture. Sans quoi elle est imposture. »⁵⁵

Penser la traduction comme une composition n'est que l'amorce du travail. On ne peut pas nier en effet que cette création doit se faire par rapport à un autre texte. C'est ce rapport qu'il nous est difficile d'explicitier. La théorie traductologique traditionnelle a divisé ce rapport en deux grandes parties incarnées par deux types de traducteurs : les sourciers et les ciblistes. Considérant que la traduction est un chemin menant d'une langue à une autre, les sourciers s'appliquent à garder dans leur texte des traces très

⁵² ETKIND, E., *ibid.*, p. 26.

⁵³ ECO, U., *op. cit.*, p. 347.

⁵⁴ MESCHONNIC, H., *op. cit.*, Verdier, Lagrasse, 1999, p. 56.

⁵⁵ MESCHONNIC, H., *ibid.*, Verdier, Lagrasse, 1999, p. 28.

visibles du texte de départ. Les ciblistes tentent de le faire disparaître pour produire un texte qui semble avoir été composé dans la langue d'accueil. De nombreux théoriciens critiqueront ces deux grandes voies jugées trop statiques dans un domaine comme la traduction qui n'est que mouvement. Meschonnic ira même jusqu'à dire que de séparer les traducteurs en ces deux groupes est « une programmation d'une mauvaise traduction »⁵⁶. On peut sans aucun doute avancer que, en poésie surtout, ces deux groupes sont trop tranchés et ne laissent que trop peu de marge de manœuvre dans un exercice qui reste intrinsèquement incertain. Mais comment faut-il alors définir ou, en tout cas, chercher à définir ce rapport que l'on tente de créer entre une langue et une autre en traduction? Meschonnic dira « qu'il n'y a qu'une source, ce que fait un texte; il n'y a qu'une cible, faire dans l'autre langue ce qu'il fait. »⁵⁷ Il va sans dire que cette conception de la réécriture tient compte de toutes les caractéristiques d'un texte de son sens à sa musicalité pour créer un effet particulier sur le lecteur et, dans le cas d'une réussite, cet effet serait celui créé par le poème dans sa langue de départ. Les frontières entre sourciers et ciblistes s'effacent dans un concept de ressenti du discours et de ses effets sur le lecteur. La conception d'Efin Etkind, bien que son texte ne le dise pas, prendrait des contours plutôt ciblistes. Pour lui, la solution se situe dans la création d'un équivalent mais dans un autre système esthétique ou linguistique. En d'autres termes, appréhender le texte que nous donne une langue c'est passer par la phase que Paul Ricoeur considèrerait comme une épreuve. Il faut accepter que cette langue renferme des systèmes impossibles à retranscrire dans une autre langue. Sur la base de cette acceptation un équivalent doit être créé dans la langue d'accueil. Celui-ci se

⁵⁶ MESCHONNIC, H., *op. cit.*, Verdier, Lagrasse, 1999, p. 21.

⁵⁷ MESCHONNIC, H., *ibid.*, Verdier, Lagrasse, 1999, p. 23.

construirait avec les systèmes différents dont la langue dispose. La tentative qui va être commentée dans notre travail, montre ce désir de créer un nouveau système. Mais dans notre cas, ce système correspondant aux possibilités du français est tout de même créé pour faire ressentir l'original grec. Nous devons donc nous référer à une théorie plus souple que celle d'Etkind, celle d'Umberto Eco par exemple. Pour ce dernier, il est possible en traduction de donner à la langue des traits qui ne sont pas les siens. Il suit Meschonnic en avançant qu'il faut garder avant tout dans la langue d'accueil l'effet que produit le poème d'origine. Pour ce faire il faut respecter autant l'effet linguistique que l'effet extra linguistique. Il fait entrer dans cette dernière catégorie les valeurs métriques, l'articulation du texte ou encore les rimes. Cependant, il fait très rarement mention d'une réinvention totale sur la base d'autres lois linguistiques, en laissant sous entendre que la forme de l'original, aussi intraduisible qu'elle paraisse, pourrait se retrouver en tout cas en partie dans le poème d'arrivée en traduction. Ce genre de théorie ouvre la voie à d'autres visions du traduire se rapprochant également de la visée traductive analysée dans ce travail. Certains théoriciens en effet, même s'ils sont moins nombreux, prônent une écriture en traduction faisant ressentir l'autre langue, la langue de départ. Bien qu'elle ait suscité de nombreuses discussions et critiques, nous parlerons ici brièvement de la préface à *l'Agamemnon* d'Eschyle de Wilhelm von Humboldt. Comme Meschonnic, Humboldt considérait que c'était l'effet que produisait un texte qui était à traduire. Il voulait en quelque sorte faire ressentir l'esprit grec en l'insufflant à l'esprit allemand, tout cela sans alourdir sa traduction d'imitations ou d'archaïsmes qui auraient pu égarer le lecteur. Pour le résumer simplement, nous pourrions dire que selon l'idée qui sous-tend les théories de Humboldt, le langage se

fonde sur une conception anthropologique. Charles le Blanc dira à ce propos : « L'esprit de l'humanité, cette forme platonicienne à laquelle nul jamais ne peut parfaitement correspondre, représente la fin de l'anthropologie de Humboldt. Il considère que cet esprit est une force spirituelle dont dépendent toutes les manifestations humaines dans le monde. »⁵⁸ Il était donc du devoir du traducteur de faire ressentir l'esprit de la langue de départ et en cela l'esprit du peuple. Nous n'entrerons pas dans les détails de sa théorie mais nous mettons ici simplement en évidence ce qui nous intéresse dans l'optique de notre mémoire : Humboldt considérait que la différence entre les langues était bénéfique à la traduction (qui se rapproche plus chez Humboldt d'une science du langage que d'une création esthétique). Le traducteur doit donc se servir de cette différence marquée pour faire ressentir ce que Humboldt appelle « l'étranger ». Il souligne pourtant la différence fondamentale entre « l'étranger » et « l'étrangeté » : « Tant que l'on ne ressent pas l'étrangeté, mais l'étranger, la traduction a rempli son but suprême : mais là où l'étrangeté apparaît en elle-même et obscurcit peut-être même l'étranger, alors le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original. »⁵⁹ C'est donc une erreur pour Humboldt que de vouloir réinventer un texte en traduction tout en aplanissant ses caractéristiques. Dans cette optique, il a voulu chercher à retranscrire partiellement la métrique grecque en allemand. Dans ces genres de pratiques qui veulent faire sentir une part de l'étrangeté du texte de départ, un juste milieu doit être trouvé pour que les caractéristiques qui le définissent soient ressenties mais qu'elles ne fassent pas obstacle à une lecture fluide du

⁵⁸ LEBLANC, C., *Le complexe d'Hermès, regards philosophiques sur la traduction*, Presse de l'université d'Ottawa, Ottawa, 2009, p. 96.

⁵⁹ HUMBOLDT, W., *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, éd., trad., Denis Thouard, Le Seuil, Paris, 2000, p. 39.

texte en traduction. Cette conception de la traduction a influencé bien des traductologues dont Henri Meschonnic qui a aboli la différence entre sourcier et ciblisme en introduisant la conception de décentrement du langage. Ce dernier prendra pour exemple la poésie de Dostoïevski qui, avec son style tout à fait particulier, a posé bien des problèmes aux traducteurs français. Meschonnic citera Marc Chapiro à ce propos : « La lourdeur originale du style de Dostoïevski pose au traducteur un problème quasi insoluble. Il aurait été impossible de reproduire ses phrases broussailleuses, malgré la richesse de leur contenu. »⁶⁰ Comme bien d'autres, ce traducteur a en effet éprouvé des difficultés face aux phrases longues et parfois lourdes du texte russe. La solution cibliste, qui consiste à débroussailler le texte de ce que l'on considère parfois comme des maladresses, vise à donner une certaine élégance au texte en français. Vladimir Nabokov, qui a lui-même été traducteur de Dostoïevski, s'opposait farouchement à ce genre de « corrections ». Oustinoff le cite dans son traité sur la traduction pour illustrer une technique de traduction plus proche du texte de départ comme celle que l'on vient de décrire chez Humboldt : « En premier lieu, il faut se débarrasser une bonne fois pour toute de la notion conventionnelle qu'une traduction « doit se lire aisément » et « ne doit pas donner l'impression que c'est une traduction. » Ce procédé de traduction qui laisserait transparaître certaines caractéristiques du poème original se rapproche sensiblement de ce que fait le traducteur Philippe Brunet. En tentant d'imiter la métrique antique, il ne tente pas d'aplanir les problèmes de rythme pour faciliter la lecture. Reste à découvrir si cette technique parvient à faire ressentir son effet. Il n'est pas question ici de décider laquelle de ces théories traductologiques et

⁶⁰ MESCHONNIC, H., *Pour la poétique, t. II., Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris, 1973, p. 317.

de ces techniques est la plus appropriée à la traduction poétique. Toutes les propositions présentées ici sont celles avec lesquelles les traductions que nous allons étudier montrent le plus de liens théoriques. Efim Etkind, tout autant que Henri Meschonnic ou encore Umberto Eco, tient compte de l'importance des phénomènes que sont le rythme et la métrique en traduction poétique. Tous trois pensent que ce n'est pas forcément le sens mais bien l'effet produit par un poème qu'il faut chercher à traduire. Mais c'est sans aucun doute la dernière théorie, celle de Humboldt reprise par Nabokov qui disait vouloir faire ressentir l'étranger, qui décrirait le mieux les tentatives de Philippe Brunet. Dans les analyses de ce mémoire, nous essaierons de voir si la traduction dans notre cas réussit à ne pas s'obscurcir avec des caractéristiques métriques trop pointues pour le lecteur néophyte et à ne pas faire ressentir trop « d'étrangeté » dans leur « étranger ».

La métrique grecque

Si l'essence de ce travail est l'analyse d'une tentative récente de traduction poétique de l'œuvre de Sappho, il va de soi que la comparaison entre la métrique grecque et française tiendra une place de choix. Bien que la seconde soit une descendante directe de la première, elle s'en est tant éloignée qu'il est difficile d'en trouver encore des traces. Aussi, pour bien expliquer ce qui fait la spécificité de l'œuvre de Sappho — qui doit être traduit en français —, nous exposerons ici quelques notions de métrique antique. Ce petit détour permettra d'étayer notre analyse des traductions et nos comparaisons. On s'accorde à dire que la métrique quantitative grecque se base sur une décomposition en pieds élémentaires, construits sur l'alternance de positions syllabiques longues ou brèves. Elle n'est donc possible en théorie que dans des langues qui connaissent les oppositions de quantité des syllabes, ce qui n'est pas le cas du français. On distingue deux longueurs de voyelles : la courte et la longue. Les voyelles longues se séparent en deux groupes distincts permettant de les identifier dans le vers pour la scansion. Il y a des voyelles en grec qui sont *longues par nature* (c'est le cas du η , ω en grec). Rentrent dans la catégorie des longues également les diphtongues qui sont un ensemble de deux voyelles créant un son (elles ne se trouvent être courtes que dans des cas très rares suivant leur place dans le vers), en grec $\alpha\iota$, $\epsilon\iota$, $\omicron\iota$, $\alpha\upsilon$, $\epsilon\upsilon$ et $\omicron\upsilon$. Le second groupe de voyelles longues est communément appelé *les longues par position*. Chaque voyelle, quelle que soit sa nature de base, devient longue si elle est suivie de deux consonnes. De même, elle s'allonge devant ce qu'on nomme des consonnes doubles, où une lettre est en fait la combinaison de deux (comme en grec ζ = [zd] ou encore ξ = [ks]).

La distinction entre longue et brève dessine donc la base de la métrique grecque et celle-ci se matérialise en deux résultats principaux : tout d'abord les pieds qui sont des groupes de syllabes agencées dont l'une est marquée d'un temps fort. Cette syllabe qu'on pourra appeler « accentuée » est une longue dans l'immense majorité des cas mais, comme la métrique comporte de nombreuses exceptions, une courte pourrait être accentuée, c'est le cas dans le pied nommé *le tribraque* (u u u). L'agencement de ces pieds crée un rythme plus ou moins régulier suivi dans le poème ou le traité entier. Les principaux pieds et ceux dont on parlera le plus largement dans ce travail sont le dactyle (– uu), le spondée (– –), l'iambe (u –), le trochée (– u) et l'anapeste (uu –).

Le deuxième résultat est la création d'une règle admettant qu'une longue est l'équivalente de deux brèves (– = uu), comme c'est le cas en musique où une blanche équivaut à deux noires. Cette convention est très importante, car elle peut créer une grande fluctuation dans le vers. En effet, chaque vers est formé d'un nombre fixe de pieds (six pour l'hexamètre par exemple) et le pied choisi comporte en lui une dominante (pour l'hexamètre à nouveau, c'est le pied dactyle). Mais la règle qui permet de changer le deux courtes du dactyle pour une longue rend possible l'apparition de spondées dans le vers. Ainsi, bien que le mètre présente une certaine régularité, les pieds varient entre le spondée et le dactyle. La différence de rythme entre ces deux pieds permet de créer des effets de style très marqués. Virgile par exemple joue beaucoup avec ces variations pour créer différentes atmosphères. Il utilise un vers presque entièrement composé de spondées pour évoquer le calme de la mer ou du vent par exemple tandis que s'il décrit le mouvement des vagues qui s'agitent, il aura plutôt tendance à utiliser un vers à fort taux de dactyles. Pour exemple, voici le schéma

théorique de l'hexamètre qui laisse apprécier toutes les combinaisons possibles.

-- / -- / -- / -- / - u / - u (notons que les deux derniers pieds sont fixes)
uu / - uu / - uu / - uu / - u / - u

Il est difficile d'appréhender comment ce mètre grec doit se lire à haute voix. Certes nous pouvons affirmer, comme le souligne Claude Calame, qu'« en Grèce archaïque et classique, la mesure de la cadence d'une période poétique est constituée par l'alternance réglée de longues et de brèves (dans une proportion moyenne de 2 : 1) et que l'unité en est la syllabe »⁶¹. Mais que savons-nous de plus? Bien que les mélodies jouées par Sappho sur sa lyre soient inatteignables, il est possible d'avancer certaines hypothèses sur la prononciation du vers. Commençons par l'aspect le plus important de la métrique grecque : les syllabes longues et brèves.

Il est très difficile de savoir comment le mètre grec doit se prononcer. Les systèmes interprétatifs allemand et anglais⁶² ont avancé une théorie encore très répandue dans la perception commune du rythme antique : la longue est plus forte dans sa prononciation que la brève. En effet, une hiérarchisation entre une syllabe longue valorisée et une syllabe brève non valorisée a longtemps été un postulat suivi par tous et continue d'avoir ses partisans. C.M.J Sicking dans son ouvrage *Griechische Verslehre*⁶³ a lié cet aspect du mètre à des mouvements de danse. Pour ce dernier, une suite longue/brève (-U) formerait un mouvement ascendant et une suite brève/longue (U-), un mouvement descendant. Ces deux mouvements opposés seraient à la base de mouvements de danse que les Grecs réalisaient en déclamant des vers. Le premier à avoir douté du principe

⁶¹ CALAME, C., « Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce ancienne », in *Rhythmos*, 2011, publié sur le site : <http://rhythmos.eu/spip.php?article254>.

⁶² STEINRÜCK, M., *À quoi sert la métrique*, Éditions Jérôme Million, Grenoble, 2007, p. 64.

⁶³ SICKING, S., M., J., *Griechische Verslehre*, C.H. Beck, Munich, 1993.

de hiérarchisation des syllabes longues et brèves dans la prononciation est Paul Maas en 1966⁶⁴, et il a été suivi par Martin Lichtfield West en 1982⁶⁵. Ces deux métriciens réduisent cette différenciation forte/faible en la rendant presque caduque. Pour ces derniers, il n'y a pas d'élément qui soit plus fort que l'autre dans leur prononciation, simplement deux éléments différents. Il faut en effet s'imaginer une opposition qui ne se base pas sur une hiérarchisation, mais qui permettrait tout de même de substituer une longue à deux brèves.

Il est évidemment impossible de trancher, mais Martin Steinrück nous propose un bon compromis : « [...] les Grecs ressentaient un mouvement rythmique dans l'opposition entre les deux types différents de formes syllabiques ou dans la transition de l'un et de l'autre. Voilà donc notre principe rythmant, l'opposition de deux éléments différents. »⁶⁶

Un autre élément est en effet à prendre en compte quand il s'agit de phonologie et de prononciation de vers. Dans les débats sur la métrique, on a tendance à oublier de prendre en considération les accents de chaque mot. Il y a en effet trois sortes d'accents de mot en grec qui se notent sur le haut des voyelles et qui devaient agir sur la hauteur et l'intensité de prononciation de chaque voyelle. Cet aspect doit être pris en compte pour imaginer comment les Grecs déclamaient ou chantaient leurs vers.

Le mot grec peut être accentué de trois façons différentes. L'accent aigu porte sur une des trois dernières voyelles du mot, celle-ci pouvant être brève ou longue. Il change de nom suivant sa place : il est oxyton sur la dernière syllabe, paroxyton sur l'avant-dernière et proparoxyton sur l'antépénultième. L'accent circonflexe porte sur une des

⁶⁴ MAAS, P., *Greek Metre*, Clarendon Press, Oxford, 1962.

⁶⁵ WEST, M., L., *Greek Metre*, Clarendon Press, Oxford, 1982.

⁶⁶ STEINRÜCK, M., *op. cit.* p. 32.

deux dernières voyelles, mais seulement si celles-ci sont longues. On appelle cet accent *perispomène* ou *propérispomène*. Enfin l'accent grave appelé baryton, est en quelque sorte une forme de l'accent aigu. En cours de phrase en effet, l'accent aigu frappant la dernière voyelle d'un mot devient un accent grave. Dans son livre sur la musique, John Landels explique quelle pourrait être leur possible prononciation et leur rôle musical :

« The Greek names of the accents make it quite clear that they were pitch-accents; the one which denoted a rise in pitch (/) was called the 'oxytone' ('sharp' or 'high-pitch') accent. In a number of Greek words this accent falls on the last syllable, but the Greeks apparently did not like this effect except before a pause, so in any position other than the end of a sentence or clause it is replaced by the 'barytone' or low-pitch (grave) accent (\), more or less equivalent to a cancellation sign. A third accent (~), called the *perispōmenon* in Greek, or 'circumflex' in English, seems to have been a combination of the two, denoting a rise and fall within the same syllable. »⁶⁷

En français, les accents de la prononciation usuelle, même s'ils ne sont pas notés, sont pris en compte dans la métrique. Ce n'est pas le cas en grec, car ces deux notions n'entretiennent étonnamment pas de relation. Michel Lejeune, dans son *Précis d'accentuation grecque*, explique la cause de cette différenciation : « La prosodie envisage la quantité des syllabes non celle des voyelles; on compte très généralement pour longue dans le vers une syllabe dont la voyelle est suivie d'un groupe de consonnes que cette voyelle soit par elle-même longue ou brève. Au contraire, la place du ton en grec est liée à la quantité des voyelles; la quantité des syllabes n'intervient pas. Du point de vue du ton, une voyelle, brève par nature, comptera donc pour brève, même si elle est suivie d'un groupe de consonnes. »⁶⁸ L'accentuation de mot donnerait donc une valeur à une syllabe indépendamment d'un schéma régulier de longues et de

⁶⁷ LANDELS, J., G., *op. cit.*, p. 111.

⁶⁸ LEJEUNE, M., *Précis d'accentuation grecques*, Hachette, 1945, p. 3.

brèves. Ces informations accentuelles étoffent donc sensiblement notre perception de la prononciation des vers grecs. Certes, l'accent de mot ne suit pas forcément le schéma métrique mais il est une composante indissociable de la notion de rythme. Ce rythme justement ne se fonde pas simplement sur une opposition entre les syllabes longues et syllabes brèves. Les composantes phonologiques de chaque syllabe viennent se greffer au mètre. La voix montait sur les oxytons et se modulait sur les périspomènes tout en suivant le rythme imposé par les alternances du schéma métrique sans que ces deux aspects ne soient forcément concordants.

Les difficultés sont donc doubles : non seulement il n'y a pas d'opposition phonologique entre longues et brèves en français, mais il nous est également ardu d'appréhender ce qu'était la prononciation des vers grecs ou l'effet qu'ils provoquaient sur le lecteur ou sur le public. Afin de mieux mettre en valeur les spécificités de la traduction de Sappho que propose Brunet et dont il sera question par la suite, il convient de s'arrêter sur une tentative en particulier. Cette tentative est celle de Jean-Antoine de Baïf autour de 1570 d'imiter le vers grec en français.

Les vers mesurés de Jean-Antoine de Baïf

Nous parlions, dans le chapitre précédent, d'une absence reconnue d'attention portée au rythme dans les traductions en français, langue supposée trop analytique pour pouvoir faire ressentir la musicalité et les sons d'autres langues réputées plus mélodieuses et plus chantantes. Pourtant, il faut souligner ici que le domaine des études classiques fait office d'exception à cette règle. En effet, à travers les siècles, de nombreux traducteurs appréciant l'importance du rythme et de la musicalité dans tout poème latin ou grec ont été menés à effectuer des tentatives pour rendre les rythmes quantitatifs en français. Ces recherches n'ont pas connu d'évolution régulière dans le temps. C'est en effet surtout aux alentours du XVI^e siècle que des tentatives de vers syllabo-toniques ont vu le jour. Mais leurs résultats parfois maladroits ou mal compris ont eu raison pendant de longs siècles de cette recherche et ce n'est que très récemment, avec les travaux de Philippe Brunet ou André Markowicz, que la question a été remise au goût du jour.

Le poète Jean-Antoine de Baïf, du XVI^e siècle, est sans doute l'un des premiers à avoir entrepris une imitation de la métrique grecque antique. Cette tentative a cependant été largement incomprise et abondamment critiquée par ses contemporains et ces critiques se sont poursuivies jusqu'à nos jours. Encore en 1988, Georges Lote⁶⁹ se montre sans pitié, accusant le poète de ne pas respecter les accents de la langue française et d'être incapable de ressentir le rythme. Parallèlement, à partir de l'ouvrage de référence de Mathieu Augé-Chiquet⁷⁰, de nombreux chercheurs ont tenté de réhabiliter le travail de Baïf en mettant en valeur ses forces. Citons les plus importants après Augé-Chiquet, à

⁶⁹ LOTE G., *Histoire du vers français, le XVI^e et le XVII^e siècle les éléments constitutifs du vers : La déclamation*, tome 4, Publication de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1988.

⁷⁰ AUGÉ-CHIQUET, *La vie, les idées et l'œuvre de Jean Antoine de Baïf*, Slatkine, Slatkine Reprints, Université de Californie, 1969, p. 327.

savoir Barbara Bullock et Yves-Charles Morin, Olivier Bettens et Reginald Hyatte. Avant de nous concentrer sur le travail de Baïf, il nous semble important de souligner l'état matériel de son texte et de présenter l'outil avec lequel nous travaillons. Les vers mesurés à l'antique de ce poète se retrouvent principalement dans trois de ses œuvres. *Étrènes de poëzie fransoëze an vers mezurés*, un Psautier incomplet (dit A), un Psautier complet (dit B) conservés tous deux dans le ms. fr. 19140 de la Bibliothèque Nationale de Paris et enfin un recueil de *Chansonnettes*. Le manuscrit original des *Étrènes* est perdu bien que ce recueil ait été le seul à être imprimé du vivant du poète (1574). Cette impression pose de nombreux problèmes aux chercheurs tant il semble avoir été difficile pour l'imprimeur de respecter la graphie minutieuse du poète. Cette difficulté n'a pas seulement été le lot de la Renaissance et elle pèse également sur les modernes qui désireraient entreprendre une édition des œuvres de Baïf. Ce dernier était très rigoureux et, non content d'utiliser une orthographe qui lui était propre, il parsemait également ses manuscrits de notes et d'explications supplémentaires. On se trouve ainsi devant un fait étonnant pour étudier ce poète : le psautier B (pourtant complet) n'a jamais été réédité et l'on est dès lors contraint de travailler sur des facsimile de manuscrits difficiles à manipuler. Le psautier A a été édité une seule fois par Ernst Groth qui s'est efforcé de transcrire la graphie originale. *Les Chansonnettes* ont été éditées par Barbara Anne Terry et Geneviève Bird, qui ont choisi – contrairement à Gorth – de ne pas retranscrire la graphie originale. Pour pallier ce manque, Olivier Bettens a décidé en 2006 de créer, avec l'appui du grand spécialiste Jean-Charles Morin, une édition électronique de toutes les œuvres de Jean-Antoine de Baïf. Une telle édition permettrait de rendre au texte cette malléabilité intrinsèque qu'il

présente dans les manuscrits tout en soulignant la métrique qu'il sous-tend : « C'est en cela qu'une édition électronique trouve son sens: à l'instar du manuscrit, elle autorise les passages, réexamens et corrections successifs et n'a pas besoin, comme une édition imprimée, d'être parfaite ou définitive tout de suite. Avec le temps, elle ne peut que se bonifier. »⁷¹ Cette édition, complète, détaillée et très proche de la graphie de l'auteur, nous a beaucoup aidée dans notre approche de la poésie de Baïf et c'est pour cette raison qu'elle sera prise comme référence principale pour les textes du poète dans ce qui suit.

Jean-Antoine de Baïf est une figure de proue dans l'invention des vers mesurés. Bien qu'il ait eu un certain nombre de prédécesseurs, surtout italiens, c'est sans aucun doute sa production qui est la plus impressionnante et la plus digne d'intérêt. En effet, l'effort déployé par Baïf pour la mise en place de son système est notable : profitant d'une orthographe qui varie à son époque d'auteur à auteur et d'une quasi inexistence de la science linguistique, Baïf a créé pour son système sa propre orthographe, afin que ses vers soient lus et chantés correctement. Il était important pour lui en effet que l'orthographe ne soit pas une source d'erreurs constantes. C'est pourquoi il a créé un système orthographique capable d'indiquer la longueur des syllabes et ainsi de guider son lecteur dans la métrique de son texte. Mathieu Augé-Chiquet l'explique ainsi : « Pour que les vers mesurés fussent bien dits et bien prononcés, il était indispensable d'établir un système d'orthographe qui, supprimant les lettres parasites et traduisant fidèlement les nuances des sons, fixât la prononciation de chaque syllabe et rendit

⁷¹ <http://virga.org/baif/index.php?item=1>

l'application des règles prosodiques immédiate et facile. »⁷² Son alphabet spécial se décline en dix voyelles et dix-neuf consonnes. Nous retranscrivons ici le tableau d'Olivier Bettens :

Voyelles		
Baïf	Equivalents dans la graphie usuelle	API (?)
a A	a. Voyelle commune	[a]
é È	e commun, é et autres graphies figurant le plus souvent e fermé.	[e] ([ɛ])
è È	e long, ê et autres graphies figurant le plus souvent e ouvert.	[ɛ] ([e])
e E	e bref. C'est l'e féminin (muet, caduc, instable etc.) des grammairiens.	[ə]
i I	i, y. Voyelle commune.	[i] ([j])
o O	o bref (omicron), au (parfois).	[o] [ɔ] ([w]) dans les • diphtongues • é
ô Ô	o long (oméga), au (le plus souvent).	[o] [ɔ]
u U	u. Voyelle commune correspondant au u français.	[y] ([u])
ù Û	-ou-. Voyelle commune.	[u]
eu Æ	-eu-. Voyelle longue.	[ø]

⁷² AUGÉ-CHIQUET, M., *La vie, les idées et les œuvres de Jean-Antoine de Baïf*, Slatkine, Slatkine Reprints, Université de Californie, 1969, p. 334.

Consonnes		
Baïf	Equivalents dans la graphie usuelle	API (?)
b B	b	[b]
ç Ç	ch	[ʃ]
d D	d'	[d]
f F	f	[f]
g G	g (devant a, o, u).	[g]
h H	h (aspiration).	[h]
j J	l consonne : j, g (devant e, i).	[ʒ]
k K	c (devant a, o, u), qu, k.	[k]
l L	l	[l]
ç S	-ll- : l palatal ou mouillé.	[ʎ]
m M	m (y compris dans certaines voyelles nasales).	[m]
n N	n (y compris dans la plupart des voyelles nasales).	[n]
ñ N	-gn- : n palatal ou mouillé.	[ɲ]
p P	p.	[p]
r R	r.	[r]
s S	s non voisé, c (devant e, i), ç, -ss-, etc.	[s]
t T	t, parfois d final.	[t]
v V	u consonne : v.	[v]
z Z	z, s intervocalique, souvent s final devant voyelle.	[z]

Une fois cette base construite, le plus dur reste à faire : décider de la prononciation de chaque mot en déterminant les rapports de durée que la prononciation peut établir. Cette tâche est particulièrement difficile puisque ses contemporains ne semblent pas s'intéresser particulièrement à ce genre de question ou, s'ils s'y intéressent, vont contredire certains faits établis par Baïf en déclarant comme brefs certains sons créés par deux lettres comme [œ] ou [ã] que Baïf considérait comme longue. Augé-Chiquet cite aussi Théodore de Bèze, selon qui la langue française ne comporte aucune voyelle longue. À l'inverse, Jacques de la Taille, auteur d'un traité sur l'art d'écrire des vers mesurés, considérait que d'entendre la quantité des syllabes en français était une simple question de volonté : « c'est sorrie de croire que telles choses procedent de la nature des langues plutost que de la dilligence et du labour de ceux qui s'y veulent

employer, en quelque langue que ce soit. »⁷³ Comme l'orthographe, la prononciation changeait certainement très fortement d'un auteur à l'autre et d'un accent régional à l'autre. Le système de Baïf ne doit donc pas être considéré comme un compte rendu infaillible de la prononciation de cette époque, les règles de sa prosodie sont le résultat de son expérience personnelle du langage. Augé-Chiquet souligne à ce sujet : « Pour fixer la liste des syllabes longues par nature, Baïf déclare n'avoir recouru qu'à l'expérience directe; il « tente », comme il dit, chaque son et en exprime la valeur par une orthographe appropriée. »⁷⁴

Même au XVI^e siècle, il n'était pas naturel de séparer des longues et des brèves dans la prononciation de la langue française. Barbara Bullock souligne en effet :

« In theoretical approaches to linguistic rhythm, a critical distinction is generally drawn between languages in which the difference between a long and a short syllable is phonologically distinctive and those in which such quantitative distinctions are irrelevant to the overall patterning of sound. [...] French is considered to be a quantity-insensitive language and is often cast as the prototypical example of a language in which syllabic quantity plays no role either in its placement of stress, in its encoding of vowel length, or in its system of versification where the syllable plays a pivotal role. »⁷⁵

Baïf - comme tous ceux qui ont par la suite donné vie à des vers mesurés en français - avait besoin d'un système, d'une sorte de mode d'emploi. Il a donc établi un certain nombre de règles pour régir son système des vers mesurés à l'antique et surtout pour définir le cas où les voyelles seraient longues. Nous les survolerons ici pour mieux, par la suite, mettre en valeur les forces et les faiblesses de ce système. Prenons comme

⁷³ LA TAILLE DE, J., *La manière de faire des vers en François, comme en Grec et en Latin par Feu Jacques de la Taille*, du pays de Beauce, Paris, Fed. Morel, 1573, f. 2.

⁷⁴ AUGÉ-CHIQUET, M., *op. cit.*, p. 346.

⁷⁵ BULLOCK, B., « Quantitative verse in a Quantity-Insensitive language : Baïf's *vers mesurés* », in *French language Studies*, VI, 1997, pp.23-45, p. 23.

exemple une partie du *Psaume VI* dans le Psautier (1573). Nous marquons la métrique

(u= micron donc une voyelle courte, – = macron donc une voyelle longue).

Vers : Distique élégiaque

-Un hexamètre dactylique : — uu/ — uu/ — uu/ — uu/ — uu/ —X

-Un pentamètre : — uu/ — uu/ —/—uu/ — uu/ X

SÉOUME .VI.

¹ SĪR', AN ton k̄rr̄s ne mē viēn konv̄einkrē du foorf̄et :
² Non nē mē viēn chāt̄ier | an tā b̄lantē fur̄er,
³ M̄iz̄erikordē dē mōē, Sēinj̄er . k̄ar foēblē je lan̄k̄i.
⁴ Ō, k̄er̄i mōē, Sēinj̄er | j'ē t̄xm̄ez ōs ēton̄és.
⁵ Mēmē mon̄ āmē sē tr̄oblē dē p̄er, tr̄anbl̄antē ded̄an mōē
 Foor̄t ēton̄é. Mē t̄oē|t̄oē Sirē, j̄usk̄ezak̄and ?

PSAUME VI

Sir, en ton courroux ne me viens convaincre du forfait :

Non ne me viens châtier en ta boutante fureur

Miséricorde de moi, Seigneur, car faible je languis

Ô, quér̄is moi, Seigneur, j'ai tous mes os étonnés.

Même mon âme se trouble de peur, tremblante dedans moi

*Fort étonné. Mais toi, toi, Sir, jusque à quand?*⁷⁶

Analysons la première phrase, le 8 coupé est un [u] comme dans « courroux ». Tous

les sons créés par deux lettres (ce que Baïf apparente aux diphtongues antiques) sont

longs par nature dans le système de Baïf. C'est donc le cas de [u], le cas de [wa]

par exemple au dernier vers, ou de [ã] et de [õ]. Le 8 couché dans « forfait » à la fin

du premier vers est un [o] long donc alors que le o de « étonné » de la fin du

quatrième vers est un [o] court, distinction que nous ne faisons pas normalement en

⁷⁶ Transcription personnelle.

français. Le [ə] aussi se sépare en court et long. Le [ə] bref est noté comme notre « e », comme dans le deuxième vers avec « ne me », le [e] est commun - c'est-à-dire qu'il peut être long ou bref : il est long dans « châtier » à la deuxième ligne et court dans « kéri » au début du quatrième vers. Puis il y a le [ε] long, surmonté soit d'un accent grave soit plus souvent d'un accent circonflexe par exemple dans « même » au vers 5. Les règles de Baïf sont très souvent calquées sur celles des Grecs et des Romains comme le prouvent les exemples suivants : Toute voyelle suivie de deux consonnes dont la seconde n'est pas une liquide est longue. Par exemple le [a] de « kar » de la fin du troisième vers, il est allongé par sa position devant [r] et [f]. Une voyelle suivie d'un [z] est toujours longue : par exemple Mizerikorde au 3^{ème} vers. Nous l'avons mentionné plus haut, toutes les « diphtongues » (son créé par deux lettres) sont longues comme [ã] du premier vers, ou [u] et [œ] « trouble de peur » dans le 5^{ème}. Par contre, elles peuvent parfois être courtes quand le schéma métrique l'ordonne. Voyons le 2^{ème} vers où le deuxième hémistiche du pentamètre exige deux brèves à son premier pied, c'est ainsi que le [u] de « boutante » doit être bref ici. Ces règles spécifiques sont nombreuses : toute voyelle suivie du son est [ʃ] est par exemple longue, de même qu'une voyelle en hiatus avec un « e » muet est longue également comme dans des mots comme « vie », « rue » ou « avoue », etc.

Ce respect des règles métriques grecques est parfois trop prononcé chez Baïf. Cette fidélité à un système qui, il faut bien l'avouer, n'est guère compatible avec la

prononciation du français, pousse Baïf à certaines maladresses. Prenons ce vers cité par

Augé-Chiquet :

Psaume LXIII

5 P̄r biēn te v̄oer ò liē de ta gr̄an majesté :
 É ton p̄v̄oer é ta gr̄ander ĩ d̄ek̄v̄rir.
 La v̄iē tant dezirér ne f̄oôt, ke lon̄ doēt
 ĩmpl̄orér tā b̄onté | M̄ē- l̄èvr̄es te l̄ōront.

*Pour bien te voir au lieu de ta grand majesté
 Et ton pouvoir et ta grandeur y découvrir.
 La vie tant désirer ne faut, que l'on doit
 Implorer ta bonté. Mes lèvres te loueront.*⁷⁷

Le vers 8 est la démonstration de la règle selon laquelle toute voyelle finale brève suivie d'une consonne devient longue devant la consonne initiale du mot suivant. Ainsi la fin de ce vers trochaïque est scandée comme nous l'avons noté au dessus des lettres. À cause de l'application de cette règle archaïque à la lettre, des trois syllabes de « mes lèvres » la seule que notre prononciation usuelle distingue (èvre) s'efface et un proclitique « mes » et un atone « res » sont détachés par la scansion. En français, l'accent tonique ne portant jamais sur un « e » caduc donc l'allongement de la prononciation de cette deuxième syllabe de « lèvres » est totalement illogique. C'est le cas aussi dans le vers suivant :

⁷⁷ Transcription personnelle.

Chansonnette XXXVIII

Mèș, brulê- tu seras dedans se kran fe.
 Lā : beo fe, de ta bręze brûle mon fe :
 35 Lā lā, flanme joięze manje pør mœ.
 Lē-flānmēs kī sxlōēt lē kēr mē mānjēr.

Mais, brûlé tu seras dedans ce grand feu.

Là : Beau feu, de ta braise brûle mon feu :

Là là, flamme joyeuse mange pour moi.

*Les flammes qui soulevaient le cœur me mangèrent.*⁷⁸

Le vers phalécien antique commence par trois longues dont la troisième a le plus de relief par sa position. Dans ce vers, cette troisième longue tombe sur un *e* muet (Les flammes) ce qui rend la prononciation de ce vers artificielle.

Ces maladresses sont nombreuses et il n'est pas rare que Baïf ne respecte pas l'accent tonique habituel des groupes de mots pour rester fidèle au schéma métrique choisi. Par manque de souplesse face aux règles antiques, Baïf force la langue dans un système qui ne lui convient que très mal. Ceci lui a valu de virulentes critiques : on a souvent argumenté à son époque, ce qui est reconnu aujourd'hui, que le français n'a pas de longues, qu'il se prononce sans différenciation entre les syllabes (il faut prendre en compte que ces détracteurs ne distinguaient pas la quantité de l'accent tonique tout comme Baïf parfois oubliait d'en tenir compte.) Etienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France*, décrit le travail de Baïf comme suit :

« Neuf ou dix ans après, Jean Antoine de Baïf, marri que les Amours qu'il avoit premierement composées en faveur de sa Méline, puis de Francine, ne lui succédoient envers le public de telle façon qu'il désiroit, fit vœu de ne rien faire de là en avant que des vers mesurés... toutefois en ce sujet si mauvais parain

⁷⁸ Transcription personnelle.

que non seulement il ne fut suivi d'aucun, mais au contraire découragea un chacun de s'y employer. D'autant que tout ce qu'il en fit estoit tant dépourvu de cette naïveté, qui doit accompagner nos œuvres qu'aussitost que cette sienne poesie vit la lumiere, elle mourut comme un avorton. »⁷⁹

Georges Lote se montre tout aussi sévère quand il dit que Baïf n'avait aucune idée de « ce que peut et doit être un rythme »⁸⁰ et tentait d'« entretenir l'illusion que les vers mesurés n'étaient pas en désaccord avec le génie de la langue. »⁸¹

Ces critiques parfois acerbes sont très peu nuancés et ne semblent pas avoir poussé très loin leur recherche dans les textes de Baïf. Dans l'optique de ce travail qui analyse le résultat qu'a obtenu un traducteur moderne avec les « vers mesurés », il est important de comprendre les motivations du travail de Baïf. Nous pourrions ainsi apprécier pleinement ses qualités et ses défauts pour les confronter à une tentative plus récente.

Selon Augé-Chiquet, l'un des plus grands spécialistes des œuvres de Baïf, les critiques ont tendance à oublier un aspect très important. Il faut pour lui garder à l'esprit que la poésie de Baïf est indissociable de la musique et que son système ne doit pas être analysé ou commenté sans la conscience profonde de cette réciprocité. Augé-Chiquet avance que l'union de ces deux arts expliquerait l'invention des vers mesurés à l'antique au XVI^e en France. Cette invention s'est calquée en quelque sorte sur une habitude italienne puisque l'on sait que déjà au XIV^e siècle des poèmes italiens étaient chantés sur différents airs. À la Renaissance, les poètes français ne cachaient pas leur immense admiration pour l'Italie. Malgré cette admiration et cette « avance » italienne

⁷⁹ PASQUIER, *Recherches de la France*, VII, II. : in C. Vivanti, « Les Recherches de la France d'Étienne Pasquier. L'invention des Gaulois », dans Pierre Nora (Dir.), *Les Lieux de mémoire*, II.2 La Nation, Paris, 1986.

⁸⁰ LOTE, G., *Histoire du vers français, Le XVI^e et le XVII^e siècle : les éléments constitutifs du vers, la déclamation*, tome 4, Aix-en-Provence, Publication de l'université de Provence, 1988, p. 150.

⁸¹ LOTE, *ibid.*, p. 146.

ce système de réciprocité mit du temps à s'installer. C'est sous Charles IX « que ce goût ou cette mode prirent leur entier développement. »⁸² C'est effectivement ce souverain et son attrait particulier pour la musique qui permit à cette dernière de s'unir à la poésie. Les musiciens de la Cour commençaient à se multiplier et c'est sous le règne de Charles IX qu'on en répertorie le plus. La poésie devenait inséparable de son pendant musical tant est si bien que Jodelle soulignera que la musique « donne course et force extrême au vers. »⁸³ Augé-Chiquet souligne que très vite, les productions des musiciens n'arrivent pas à égaler le nombre d'œuvres produites par les poètes. Ainsi on invente parfois des compromis, avec des résultats malencontreux à la clef. Des mêmes airs sont en effet utilisés pour plusieurs poèmes, une même musique peut servir tout autant à un texte sacré que profane et l'on fixe un nombre réduit d'airs pour chanter toute la production d'un poète en particulier. De ceci résultent non seulement des hérésies sans précédent, mais surtout des problèmes de compatibilité entre les poèmes et le rythme musical qui souvent ne correspondent pas. Comment donc situer Jean-Antoine de Baïf et ses vers mesurés dans l'atmosphère musicale de son époque? Les éléments biographiques tout autant que les connaissances sur ses motivations artistiques sont quelque peu flous et laissent place à l'interprétation. Mathieu Augé-Chiquet lie directement la production de ce poète avec les limites que cette mode de la mise en chansons des poèmes a pu rencontrer. Il souligne donc que, pour mettre fin à une telle disparité et décadence, le désir de Baïf était d' « établir une union intime et profonde entre les sentiments suggérés par le rythme musical, par les formes

⁸² AUGÉ-CHIQUET, M., *op. cit.*

⁸³ JODELLE, E., *Œuvres complètes*, éditées par E. Balmas, Paris, Gallimard, 1968, p. 191.

mélodiques et harmoniques, et ceux que le poète exprime dans ses vers. »⁸⁴ Ces vers mesurés seraient donc un système qui, imitant tout autant l'habitude antique, réunirait à la fois la musique et la poésie sur un seul et même support. Souligner par des signes des longueurs différentes de syllabes que l'on prononce permettrait une compréhension plus accessible de tous les mots du poème ainsi que de sceller le rythme, pour que l'air ne soit plus incompatible avec la prononciation. Augé-Chiquet se montre tout à fait convaincu de ce lien et s'enhardit à mettre dans la bouche de Baïf cette phrase : « Qu'on rende à mes vers la musique de Thibault, de Claudin, de Mauduit; je les écris pour elle. Ils semblent se traîner bassement sur le sol : les chœurs à quatre voix leur donneront l'essor et vous les verrez déployer leur ailes. »⁸⁵

Bien que cette explication d'Augé-Chiquet soit tout à fait plausible, nous sommes tentée de prolonger la réflexion. Baïf a en effet retranscrit la totalité des pieds grecs - qui se chiffrent à près d'une centaine de spécimens - en se vantant de prendre appui sur un manuel de grammaire et de métrique d'Héphestion⁸⁶. Bien qu'il soit facile de se rendre compte que la transcription de voyelles longues et courtes équivaut à transformer ces mêmes voyelles en noires et en blanches sur une partition, ceci ne suffit pas pour expliquer l'étendue du travail métrique qu'a fourni Baïf. S'il avait seulement voulu lier intimement la poésie à la musique, comme Augé-Chiquet en fait l'hypothèse, il aurait, nous semble-t-il, choisi exclusivement certaines sortes de vers spécifiques, les plus faciles d'accès de préférence (comme l'iambe ou l'hexamètre) pour faire ressentir cette musique. Baïf, bien au contraire, a poussé la complication et la

⁸⁴ AUGÉ-CHIQUET, M., *La vie, les idées et les œuvres de Jean-Antoine de Baïf*, Slatkine, Slatkine Reprints, Université de Californie, 1969, p. 326.

⁸⁵ AUGÉ-CHIQUET, M., *ibid.*, p.369. (nous pensons qu'il invente ces vers d'abord parce qu'il dit « Et Baïf dirait » et parce qu'il ne les cite pas avec l'orthographe de Baïf, ce qu'il fait toujours dans ses citations du texte.)

⁸⁶ HEPHESTION, *Enchiridion de metris et poematibus, cum scholiis graecis*, Typ. Rég. Paris, ap. Andr. Turnebum, 1553. (cité par Auget-Chiquet, p. 355)

recherche à l'extrême. En effet, tout en gardant des pieds de prédilection comme la strophe sapphique, anacréontique ou l'hexamètre, il a tenu à retranscrire tous les pieds grecs, les faisant apparaître chacun au moins une fois dans l'une de ses productions. La liste que nous transmet Augé-Chiquet à la page 357 de son livre est étourdissante et démontre l'étendue sans précédent des connaissances que Baïf a engrangées au contact d'Héphestion. On remarque que Baïf ne s'est arrêté devant aucune difficulté : dans la famille des dactyles, il s'est essayé au monomètre spondaïque, composé de quatre longues (– – – –). Dans le psaume 22 en effet, il commence par le vers suivant : « MON DIEU ! MON DIEU ! » En faisant se suivre ces quatre sons formés par deux lettres [ɓ] et [ø] , longues par nature dans son système, il crée ainsi le seul monomètre spondaïque de sa production profitant du ὁ θεός ὁ θεὸς grec. Il est évident que ce procédé est délibéré puisque après ce monomètre spondaïque il passe, dans le reste du poème, à des dimètres non cadencés créant l'exception de ce premier vers. Le dimètre cadencé commençant par deux longues, il aurait très bien pu laisser de côté un « Mon dieu » pour en inclure un seul des deux au début de son dimètre. Mais il a préféré garder ici l'exception comme pour rajouter un pied à son tableau impressionnant. Il compose également le psaume VIII entièrement en tétramètres cadencés de la famille des vers anapestiques, pied difficile à imiter en français puisqu'il est l'un des rares commençant avec trois longues. Cette méticuleuse précision dans la composition et ces entraves métriques qu'il semble s'imposer à lui-même comme une gageure nous dirigent vers une autre interprétation de ses motivations, ou tout du moins, une interprétation complémentaire. Nous suivons en cela un autre spécialiste de Baïf, Yves-Charles Morin qui a beaucoup contribué à réhabiliter son travail : « Les

essais d'adaptation de la métrique classique font partie de ce vaste mouvement d'émancipation des langues vernaculaires visant à leur conférer le même prestige intellectuel et politique que le latin et le grec, et ainsi apporter un démenti aux esprits conservateurs qui n'y voient que des « idiomes sans règle [...] qu'aucune bride de règles ni de préceptes ne maintient dans leur ligne et leur archétype. »⁸⁷ Tout comme Morin, nous pensons que les vers mesurés à l'antique sont le résultat d'une profonde admiration, toute humaniste d'ailleurs, d'un poète pour la langue grecque. Le seul désir de faire ressentir la musique via le rythme du vers ne suffit pas, selon nous, à expliquer un travail d'une telle envergure. Comme nous l'avons déjà souligné, Augé-Chiquet semble réticent face à cette interprétation. Quand il dépeint dans son livre les possibles prédécesseurs italiens de Baïf, il les décrira comme les humanistes et présentera Baïf comme le musicien poète, peut-être pour marquer son individualité : « Ceux-là [les prédécesseurs italiens] sont des humanistes qui veulent ressusciter intégralement les anciennes formes de la poésie italienne, recouvrer, s'il est possible, cette part du glorieux patrimoine romain. Pour Baïf, les vers mesurés ne sont qu'un moyen, le seul efficace, de sceller l'union de la musique et de la poésie. »⁸⁸ À trop vouloir rendre Baïf original, Augé-Chiquet semble ici forcer le trait et perdre de vue des motivations qui sont bien plus larges. Les indices qui peuvent diriger nos hypothèses vers des visées humanistes évidentes sont multiples. Tout d'abord, la précision de Baïf qui a tenu à travailler tous les types de pieds grecs. Sur cette explication se greffe celle des maladresses. En voulant justement donner place à tous les pieds grecs et surtout

⁸⁷ MORIN, Y.-C., « L'hexamètre « héroïque » de Jean-Antoine de Baïf » in *Métriques du moyen âge et de la Renaissance*, Actes du Colloque international du Centre d'études métrique, Paris-Montréal, 1996, p.165. Il cite dans cette phrase le *Liber de differentia vulgarum et Gallici sermonis varietate. Langues vulgaires et variété de la langue française* de BOVELLE, C., trad. fr., Colette Dummont-Demaizière, Paris, Klincksieck, 1973.

⁸⁸ AUGÉ-CHIQUET, *ibid.*, p. 382.

respecter leur construction, Jean-Antoine de Baïf commet parfois ce qu'on pourrait appeler des fautes d'accentuation (l'accentuation d'un « e » muet par exemple), erreur qu'il aurait certainement évitée si sa visée était seulement l'union de la musique et de la poésie. Nous relèverons un autre point décisif : Jean-Antoine de Baïf était un traducteur et un imitateur, non seulement avec les psautiers mais aussi avec d'autres pièces grecques telles que *Les travaux et les jours* d'Hésiode (qu'il a traduits dans les *Etrènes*) et celles de Sappho et surtout d'Alcée. Dans l'optique où les imitations et les traductions occupent presque la moitié de sa production, il est difficile de ne pas voir de lien entre les textes de départ et l'invention des vers mesurés. C'est en voulant prouver que la langue française pouvait s'élever à la hauteur du grec, langue qui présente un système rythmique capable de lier les mots à la musique sur le même support, qu'il s'est donné pour but d'édicter les règles d'une prosodie française. Si sa visée avait été simplement musicale, sa production aurait peut être comporté moins de traductions pour laisser plus de place à des productions originales qui auraient été sans doute plus faciles d'accès et un support plus commode pour présenter son système à un large public. Par ailleurs, troisième élément étayant notre hypothèse, Baïf explicite dans une des pièces des *Etrènes* intitulée *Au roi*, son projet de vers mesurés dans une sorte de plaidoyer en hexamètres dactyliques.

Un tans fut ke la Kressse n'avoët les nonbrez e les piés,
 Un tans fut k'i n'etoët ò Latin : L'un e l'otre s'akstrant
 Lors d'üne simple fason, kome nxs (possible) kadansoët
 Le' vers moëins mezurés, de sela ki de rime le nom tient.
 Mès kèlkun le premier dekora la Kressse de becos vers
 Bien mezurés nonbrès, lui chantr' e poëte tæles des :
 Kant sa fason jantile kxrut, l'ansiène se perdit.
 Dans Rome Live premier du Krejœs les nonbrez aporta,
 (Andronik ut surnon) ki la lxrde manière dèbuska.

*Un temps fut que la Grèce n'avait les nombres et les pieds
 Un temps fut qui n'était, ô Latin : l'un est l'autre s'accoutrant
 Alors d'une simple façon, comme nous (possible) cadancaient
 Le vers moins mesurés, de cela qui de rime le nom tient.
 Mais quelqu'un le premier décora la Grèce de beaux vers
 Bien mesurés nombreux, lui chantr' et poètes tous les deux :
 Quand sa façon gentille courut, l'ancienne se perdit.
 Dans Rome, Live du Grec le premier les nombres apporta,
 (Andronic « de » surnom) qui la lourde manière dèbusqua*

Selon lui donc, il fut un temps où la Grèce « n'avait pas les nombres et les pieds » et il a fallu l'intervention d'un premier poète pour donner à la langue cette beauté qui fut par la suite transmise à la langue latine. On se doute déjà ici que Baïf prend exemple de ce mystérieux « quelqu'un » qui fit changer les manières poétiques de la Grèce, pour souligner habilement qu'il est ce « quelqu'un » pour la France. Baïf se décrit comme celui qui fera changer les manières. Ce qui suit confirme notre hypothèse. Dans ce passage, il prend à partie Peletier, Tiart et Ronsard pour asseoir sa tentative. Ils désireraient tout trois selon Baïf que l'on sache mesurer les vers français à la façon grecque et romaine. La citation se termine sur la même conclusion que celle de Jacques de la Taille : apprécier les vers mesurés est une question d'habitude :

⁶⁵ Mœ j'an suis, e serœ marri ke ma peïne se pœrdît.
 Mœs si la flœr d'antr' œs Peletier e Tiart, e si Ronsard,
 Voœre du Belle mœm' ont tœs sœhetœ, ke le Fransœs
 Sût mezurœr sœs vœrs à la Krœk' e Latine du bon tans,
 K'œ-je mœfet ? si prenant lœr konseœt, eins pœr akonplir
¹⁰ Lœrs trejustes sœhœs e dezirs, kœrajœs je m'anhardî,
 (Mœ ki ne suis dœrnier antr' œs à la rime, de lœr tans
 Mœs plus jœne dez ans) sœs vœs kœrajœs je m'anhardi,
 SIR', amener lœs vœrs mezurœs ? Il plœzet à chanter,
 Mœmez à sœs ki ne lœz œmet pas : E plœront à prononsœr,
¹⁵ Kant lez oreœles polîs la valer dœs nombres konœtront.

*Moi j'en suis et serais marri que ma peine se perdit.
 Mais si la fleur d'entre eux Peletier et Tiart, et si Ronsard,
 Voire Du Bellay même ont tous souhaité que le Français
 sût mesurer ses vers à la grecque et latine du bon temps,
 Qu'ai-je méfait? Si prenant leur conseil, pour un accomplir
 Leur très justes souhaits et désirs, courageux je m'enhardis,
 (Moi qui suis dernier d'entre eux à la rime, de leur temps
 Mais plus jeune de deux ans) sous vous courageux je m'enhardis,
 Sir, amener les vers mesurés? Il plaisait à chanter,
 Même à ceux qui ne les aimaient pas : Et plairont à prononcer,
 Quand les oreilles polies la valeur des nombres connaîtront.*

Et enfin il déclare sa mission : donner au français le nombre des anciens :

Mœ le premier onorœr le Roïœm' e le rœje de mon Rœ,
⁸⁰ Vœs l'aprœvant et lœant : e donant le moiœn e le lœzir,
 Par le loier de la peïn' animant le kœraje, pœr œzœr
 Chœz' ajamœs mœmorable d'avoœr (vœs CHARLES komandant)
 Cœs Fransœs an uzaje remis lœs nombres dez ansiœns.

*Moi le premier honoré le Royaume et le règne de mon Roi.
 Vous l'approuvant et louant : et donnant le moyen et le loisir,
 Par le loyer de la peine animant le courage pour oser
 Chose à jamais mémorable d'avoir (vous CHARLES commandant)
 Aux français en usage remis les nombres des anciens.*

Il nous semble donc clair dans ce que nous venons de souligner, que la tentative de Baïf est intimement liée au désir de faire ressentir les rythmes grecs en français pour prouver que ces deux langues sont de valeur poétique égale.

Nous l'avons vu au contact des quelques exemples, c'est parfois sa trop grande fidélité au grec qui l'a poussé à commettre des erreurs. Quelque peu victime de sa science, Baïf nous a fourni un travail presque trop précis pour être accessible. Que pouvons-nous en tirer pour le reste de cette étude? La création de vers mesurés est-elle impossible? Nous nous joignons à Augé-Chiquet pour affirmer qu'il y a des voies dans la langue qui le permettraient « mais seulement que cette poésie, si elle existe jamais [Augé-Chiquet écrit avant les tentatives que nous étudions], devra s'affranchir de la superstition gréco-latine, créer une prosodie et des mètres originaux, pliés aux lois de notre langue. »⁸⁹ Voilà ce qu'il faut tirer du travail colossal de Baïf et que nous allons analyser chez les traducteurs de notre corpus : y a-t-il possibilité de créer une poésie qui mesurerait le vers avec l'aide des accents de langue et si oui, quelles sont les originalités qui permettraient d'y parvenir?

Nous avons vu dans ce chapitre ce que Jean-Antoine de Baïf a tenté de créer pour imiter le rythme quantitatif. Il faut souligner à nouveau que cette tentative ne se basait sur aucune théorie linguistique ou phonologique. Pour déterminer les voyelles longues du français (car c'est là où se situe le problème de cette tentative), Jean-Antoine de Baïf se basait sur sa propre expérience et « tentait » chaque syllabe pour connaître sa valeur. Une telle façon de procéder n'est évidemment plus possible à l'heure actuelle, car elle

⁸⁹ AUGÉ-CHIQUET, M., *La vie, les idées et les œuvres de Jean-Antoine de Baïf*, Slatkine, Slatkine Reprints, Université de Californie, 1969, p. 367.

est beaucoup trop subjective. Un chercheur ne pourrait décider, à l'oreille et de façon tout à fait péremptoire, que le « eau » de « bateau » est plus long que le « a » qui le précède. C'est cela que nous imaginons quand on parle d'un Baïf qui tente chaque syllabe et c'est la souplesse de cette technique qui lui a permis un travail d'une telle envergure. Les chercheurs actuels, et plus précisément les traducteurs de notre corpus, profitent de recherches linguistiques et phonologiques bien plus larges pour fonder leur approche. Même si cela semble à première vue être un avantage qu'ils auraient sur Baïf, ce dernier jouissait pourtant d'une plus grande liberté qui n'avait de limite que son imagination. Faut-il le rappeler, la métrique française ne présente aucune ressemblance de forme avec la métrique quantitative gréco-latine. En effet, alors que c'était la valeur des syllabes (longues ou courtes) qui dictait le mètre, en français c'est leur nombre et non plus leur valeur qui est significative. Avec la métrique antique, on parle également d'un système qui s'est figé dans le temps : son rôle premier était de conserver la mémoire de la parole en se basant sur la sensibilité auditive. La métrique française évolue avec la langue, les règles se modifient avec l'usage. C'est peut-être pour cela qu'elle semble présenter moins de nécessité phonique ou orale, surtout parce que la poésie est de moins en moins lue à haute voix. La solution pour traduire le vers à l'antique ne doit pas se chercher au cœur de la versification française. Selon nous en effet, il ne s'agit pas de distordre un type de vers (par exemple l'alexandrin) pour lui faire prendre l'allure d'un vers antique. La solution, comme Baïf l'avait déjà remarqué, se situe dans la réinvention d'un système nouveau, qui construirait ses propres bases. Chez Baïf, le système s'inspire plus de la musique que des possibilités rythmiques propres au langage verbal. Oublions donc pour un instant les règles établies de la

métrique française pour nous laisser tenter par un nouveau système et imaginons que ces mêmes règles soient assez souples pour l'accueillir.

La chanson française joue depuis bien longtemps, et sans que cela nous choque, sur l'allongement des syllabes pour que celles-ci se plient à un rythme ou à une partition musicale. Nous sommes tout à fait habitués à ce principe et ces allongements peuvent tomber sur beaucoup de syllabes différentes, parfois même des syllabes non accentuées. Prenons comme court exemple la chanson d'Edith Piaf « Padam Padam » qui commence ainsi (les syllabes en gras sont les plus accentuées) : « cet **air** qui m'**obsède** jours et **nuits**, cet **air** n'est pas **né** d'aujourd'**hui**. » Tous ceux qui connaissent cette chanson vont instinctivement prononcer les syllabes mises en gras en les allongeant plus que les autres surtout parce qu'ils se souviennent du rythme et de la mélodie de la chanson. Ces « allongements » sont en fait des accents de groupe de mots. On pourrait croire, au premier abord, qu'il y a beaucoup trop de ces accents et que ce n'est pas de cette façon que l'on prononcerait cette phrase dans une conversation. Quelqu'un qui parlerait très vite, n'accentuerait en effet que « nuits » et « aujourd'hui ». Pourtant, tous les accents que nous avons soulignés sont possibles en français, cela dépend simplement du débit de parole qu'utilise celui qui les prononce. Ceci est dû à l'élasticité de l'unité accentuelle⁹⁰.

La traduction analysée dans ce travail provoque en quelque sorte les mêmes discussions. Cependant ces discussions se situent dans le domaine bien plus compliqué de la lecture : du parlé et non du chanté. Faire des vers mesurés à l'antique sans

⁹⁰ GARDE, P., *L'accent*, Presse Universitaire de France, Paris, 1968.

« partition », ou sans faire bénéficier son lecteur d'explications préalables, rend la tentative incompréhensible et inaccessible aux non-initiés. L'autre problème se situe au niveau de la prononciation et de l'accentuation. Si un traducteur en effet désire rendre un rythme grec en français, il doit tout d'abord décider quelles voyelles pourront être longues sans pour autant rendre une prononciation à haute voix complètement illogique. Il doit donc porter une grande attention aux syllabes que la langue française accentue. Milner et Regnault décrivent en effet les fonctions de l'accent en expliquant qu'il « augmente l'intensité, ou la hauteur ou la longueur de la voyelle qui constitue le centre de la syllabe accentuable. »⁹¹

Comme nous l'avons souligné, Jean-Antoine de Baïf s'est fixé un but inatteignable en voulant inventer des voyelles longues et courtes en français. En effet, aucune syllabe française n'est longue ou courte par nature : la prononciation de chacune change selon sa place dans le mot, selon la place de ce mot dans une phrase, ou encore selon les accents régionaux. Baïf a donc été à l'encontre de la prononciation usuelle pour répondre aux lois des pieds de la métrique grecque, ce qui lui a valu de vives critiques. La recherche de Philippe Brunet, bien qu'elle comporte certaines idées semblables à celles de Baïf, n'a pas le même postulat de départ. Alors que Baïf voulait calquer une métrique, Brunet veut l'imiter ou somme toute la faire ressentir. Cette visée pousse Brunet à porter une attention particulière aux données accentuelles du français. Pour amorcer notre étude sur sa technique, nous tiendrons donc dans le début de ce chapitre quelques propos sur les règles de l'accentuation française.

⁹¹ MILNER, J.-C., REGNAULT, F, *Dire le vers*, Verdier, Paris, 1987, p. 104.

La traduction de Philippe Brunet

«Traduire et écrire sont liés dans un travail réciproque : la traduction n'est pas seulement ce qui prend, elle peut aussi être ce qui donne. »⁹²

Est-il encore possible de nos jours d'imiter la métrique gréco-latine en français? Cette question est légitime quand on sait comment ont été perçues durant plusieurs siècles les tentatives de Baïf, Pasquier, Rapin et quelques autres. Les métriciens et linguistes modernes ont été très critiques envers leurs créations leur reprochant surtout de vouloir plier la langue française à un système qui ne lui convient pas : Milner et Regnault soulignent : « poésie antique et poésie française suivent des lois absolument distinctes. La preuve par l'absurde peut être donnée par l'échec des quelques tentatives faites à la *Renaissance* pour adapter les schémas métriques latins ou grecs à la poésie françaises. »⁹³ Manquant de science linguistique et d'une théorie phonologique précise, Baïf et ses contemporains ont entouré leur projet de ce que nous nous présentons en tant que modernes comme de la maladresse et de la naïveté. De là à croire que ces expériences infructueuses sont mortes avec ceux qui les ont créées, il n'y a qu'un pas.

Pourtant, en 1991 Philippe Brunet a traduit Sappho en adoptant un même objectif : imiter le mètre grec dans sa traduction en français.

En ouverture de ce chapitre, nous allons démontrer quels sont les principaux enjeux phonologiques modernes d'une telle expérience. Par la suite nous présenterons le texte de départ de Sappho, son environnement métrique et rythmique ainsi que son système

⁹² MESCHONNIC, *Pour la poétique II : Poétique du traduire*, Gallimard, Paris, 1973, p. 412.

⁹³ MILNER, J.-C., REGNAULT, F, *Dire le vers*, Verdier, Paris, 1987, p. 216.

phonologique. Ceci pour mieux analyser quelques exemples de traductions de Philippe Brunet.

Les enjeux du projet

La langue grecque perçoit la quantité des syllabes, et son système métrique est intimement lié à ce principe. En effet, la métrique grecque est un système qui suppose une décomposition en pieds élémentaires faisant alterner les voyelles longues et les voyelles brèves à des intervalles plus moins réguliers. Comme il a été mentionné plus haut, de nombreux métriciens français affirment qu'il est impossible d'imiter cette métrique puisque la langue française ne peut créer d'alternance de brèves et de longues. Nous sommes d'accord avec ce postulat. La tentative de Jean-Antoine de Baïf était vouée à l'échec. Le but qu'il s'était fixé était recherché de façon trop subjective. La difficulté de trouver des longues et des brèves en français est causée par son côté aléatoire : il semble impossible de pouvoir décider clairement quelle syllabe doit être longue ou brève sans se perdre dans une perception individuelle de la prononciation de chacune de ces syllabes.

La réussite d'un tel projet ne résidera donc pas dans la recherche impossible de longues et de brèves en français, mais plutôt dans la tentative de créer un système qui, à défaut d'imiter la métrique antique, réussit à en créer l'impression et l'illusion. En effet, pour les raisons citées ci-haut, le calque de la métrique gréco-latine sur la langue française ne peut aboutir à un résultat satisfaisant. Nous l'analyserons plus en détail dans ce chapitre, mais Philippe Brunet semble vouloir créer un vers « hybride » qui, tout en

rappelant le mètre antique, ne va pas à l'encontre du système accentuel et prosodique du français. Nous posons donc ce postulat en avant-propos de ce chapitre : la réalisation de cette tentative ne réside pas dans l'imitation d'une métrique, mais bien dans la création d'un nouveau système qui s'en rapproche.

L'accent en français

Cette création d'une nouvelle sorte de vers dans le système de la langue française est facilitée par la souplesse qui caractérise l'accentuation de cette langue. La prononciation du français est régie par des principes accentuels qui ne sont pas figés. Nombreux ont été ceux tout d'abord qui avançaient que la langue française ne possède aucun accent et que c'était donc une langue atone⁹⁴. Cette opinion a été cependant démentie. Pierre Fouché dira, pour sa part, qu'il n'y a pas d'accent de mot mais qu'il y a bien un accent de groupe de mot mais que « l'accent du français n'est pas un accent lexicologique. »⁹⁵ Paul Garde⁹⁶ pour sa part a séparé des mots accentogènes et non-accentogènes. Les premiers sont les noms, les adjectifs et les verbes, tandis que les autres sont les clitiques qui ne sont selon lui jamais accentués. Dans son article « Une théorie syntaxique de l'accentuation en français », Philippe Martin s'opposa à Paul Garde en soulignant que son système souffrait de trop d'exceptions (un clitique peut être accentué par exemple dans la phrase « prend-le »). Celui-ci proposa de rechercher plutôt « des critères d'accentuabilité dans la nature des relations syntaxiques entre unités. »⁹⁷ Il explique en effet comment l'accent peut changer suivant les liens

⁹⁴ C'est le cas de Knud Togeby par exemple dans *Structure immanente de la langue française*, Larousse, Paris, 1965.

⁹⁵ FOUCHE, P., *Phonétique historique du français*, Klincksieck, Paris, 1952.

⁹⁶ GARDE, P., *L'accent*, PUF, Paris, 1968.

⁹⁷ MARTIN, P., « Une théorie syntaxique de l'accentuation en français », in *L'accent en français contemporain*, FONAGY I., LÉON P., dir., Marcel Didier, Ottawa, p. 2.

syntaxiques entre les mots à l'intérieur même de la phrase.

Nous partons évidemment du principe que des accents existent en français, la difficulté se situe dans le fait de les nommer, de les repérer à l'écrit et de les situer les uns par rapport aux autres selon leur importance. Il y a de grandes divergences d'opinion quand il s'agit de nommer les différents accents de la langue française. Nous parlerons tout d'abord ici de l'accent que nous considérons comme le plus important pour la création du système de Brunet : celui que l'on nomme « tonique ». On peut également l'appeler d'intensité, dynamique, normal, étymologique ou historique⁹⁸, comme l'écrivait Philippe Martin. Cet accent existe dans chaque mot pris isolément mais il se place à la fin d'un groupe phonologique dans une phrase. En effet, il n'y a pas d'accent de mot en français comme il y en a un en italien ou en allemand par exemple. Dans son article « Accent français : accent probabilitaire », Ivan Fonagy raconte sa mésaventure quant à cette dernière question. Celui-ci, en effet, dit avoir appris le français à Budapest où ses professeurs hongrois, suivant les théories contemporaines de l'accentuation du français, lui avaient enseigné à mettre un relief sur toutes les dernières ou les avant-dernières syllabes de mot. Dès qu'il arriva à Paris, sa prononciation fut critiquée : « tu parles comme un livre, un livre du dix-septième siècle. »⁹⁹ et Ivan Fonagy explique à ce propos : « j'ai appris, non sans surprise, que mon accentuation répondait aux exigences de la théorie contemporaine, et qu'elle ne se heurtait qu'à la pratique quotidienne. »¹⁰⁰ Fonagy souligne par son expérience un concept très important : une fois inséré dans une phrase, le mot n'est plus accentué isolément.

⁹⁸ MARTIN, P, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁹ FONAGY, I., « Accent français : accent probabilitaire », in *L'accent en français contemporain*, FONAGY I., LÉON P., dir., Marcel Didier, Ottawa, p. 123.

¹⁰⁰ FONAGY, I., *ibid.*, p. 124.

Beaucoup de théoriciens s'accordent en effet sur le fait que le français s'accentue par groupe de mots (que l'on appellera ici « mot phonologique ») bien que la qualité de ces accents (intensité, hauteur, durée) soit sujette à débat. D'autres accents, beaucoup plus complexes dans leur théorisation, comme celui d'intensité, oratoire ou encore intellectuel se greffent à cet accent de mot phonologique dans la prononciation. De nombreuses divergences d'opinion se créent quant à leur placement adéquat dans une phrase. Même s'ils ne sont pas tous d'accord sur sa nature et sa fonction, tous les chercheurs contemporains concèdent l'existence d'un accent initial plus ou moins important; cela signifie que dans certaines situations bien précises (qu'elles soient oratoires, intellectuelles ou encore expressives) son utilisation nous semble normale. Nous verrons que cet accent initial pose certains problèmes dans la traduction de Brunet et nous expliquerons les solutions qui peuvent être trouvées pour les régler. Milner et Regnault par exemple avancent que le mot phonologique en français est constitué par un groupe syntaxique majeur (verbal, nominal, etc.) et l'accent, que l'on nomme généralement tonique, tombe sur la fin de ce mot. Ils sont d'avis également que la première syllabe de celui-ci est accentuée par ce qu'ils appellent le « contre accent »¹⁰¹ (nous y reviendrons). Mario Rossi appelle l'accent initial *accent d'insistance* et le sépare en deux catégories. La catégorie a) affectif ou émotionnel et la catégorie b) intellectif, intellectuel (ou distinctif), oratoire ou logique. Rossi explique qu'il n'est pas obligatoire et qu'il a comme domaine d'action le mot ou la syllabe. (Par exemple, pour l'émotionnel nous trouvons « C'est **merveilleux!** » « C'est **incroyable** » et pour l'intellectuel: « je n'ai pas dit **objectif** mais **subjectif** ».) Pour Henri Morier cet

¹⁰¹ MILNER, J.-C., REGNAULT, F, *Dire le vers*, Verdier, Paris, 1987, p. 118.

accent initial, contrairement à l'accent tonique de fin de groupe, est un accent « vertical ». En effet, il explique qu'il n'allonge pas la syllabe mais accroît son intensité. Deux formes se présentent : l'accent d'intensité qui « met en valeur un terme dont le contenu affecte la sensibilité physique ou morale du sujet parlant » (« C'est **merveilleux!** ») ou encore l'accent de hauteur ou intellectuel qui met en évidence le « caractère spécifique ou distinctif d'une réalité. »¹⁰² (non pas **objectif** mais **subjectif**). Comme nous l'avons mentionné plus haut, Jean-Claude Milner et François Regnault, dans *Dire le vers*, l'appellent « le contre-accent ». Ils attestent que cette règle, bien que moins connue car représentant un développement récent dans la langue, existe et permet de placer l'accent sur la première syllabe accentuable d'un mot phonologique (et non lexical). Chaque mot phonologique comprend donc non pas un mais bien deux accents, sa force variant cependant selon que le mot est inclus ou non dans un autre mot phonologique. Les très nombreux exemples déployés démontrent ce changement de force accentuelle selon les groupes de mot. Lucie Bourassa quant à elle se montre prudente face à cette théorie. Elle rappelle en effet que selon l'histoire des théories, alors que l'accent de fin de mot est obligatoire, celui du début est intentionnel. Le rôle de cet accent est ambigu, on le dit d'insistance, émotif ou intellectuel, Meschonnic l'appelle accent oratoire dans certains textes. Quoi qu'il en soit, Bourassa souligne par rapport au traité *Dire le vers*:

« En faisant du contre-accent une règle de langue, ils font un pas qui n'avait pas été fait jusque là. En postulant qu'il est une marque secondaire de groupe rythmique, ils s'éloignent également des théories antérieures qui le considéraient comme un accent de mot, par opposition à l'accent tonique du syntagme. [...] l'extension du phénomène à toute la langue

¹⁰² Tout ce passage sur Morier est cité par BOURASSA, L., *Rythme et sens*, Les Éditions Balzac, Montréal, 1993, p. 126.

continue à soulever des questions, puisque l'accent initial n'apparaît pas aussi régulièrement que l'accent tonique. »¹⁰³

Ces quelques exemples théoriques prouvent bien le désaccord ambiant entre les théoriciens et ce climat d'incertitude est intrinsèque à l'étude accentuelle du français. François Dell a souligné en ce sens que le domaine de l'accent ne laisse pas de place aux affirmations péremptoires et que « pour le français, ces règles sont encore à définir »¹⁰⁴. C'est ce que Paul Garde appelait l'« élasticité de l'unité accentuelle en français ».¹⁰⁵

La métrique française

La complexité, le caractère instable du système accentuel du français entraîne logiquement des divergences de vues dans les théories de métrique française puisque « le vers est constitué de phrases qui suivent les intonations de la langue commune. »¹⁰⁶ C'est pour cette raison que la structure métrique du vers français suscite bien des débats et que les théoriciens sont souvent loin d'être unanimes sur l'analyse d'un vers. La césure, l'hémistiche ou encore l'accent tonique sont autant de notions sujettes à discussion. Dans son ouvrage *Théorie du vers*, Benoît de Cornulier décrit avec précision l'incertitude et l'imprécision qui grèvent les théories de métrique française. Prenant l'exemple d'un vers « bien carré et bien classique »¹⁰⁷ comme *Maître de mon destin, libre de mes soupirs*, il en présentera six analyses métriques possibles. S'il se range derrière l'avis de Michelet en disant que ce vers se scande simplement en 6/6, cet

¹⁰³ BOURASSA, L., *Rythme et sens*, Les Éditions Balzac, Montréal, 1993, p. 130.

¹⁰⁴ Phrase de Paul Garde reprise plusieurs fois par de nombreux chercheurs (Rossi, Meschonnic, Lucci), reprise ici de *Rythme et sens* de Lucie Bourrassa, p.130, note 6.

¹⁰⁵ DELL, F., *Les règles et les sons : Introduction à la phonologie générative*, Herman, Paris, 1973, p. 218.

¹⁰⁶ MILNER, J.-C., REGNAULT, F., p. 105.

¹⁰⁷ CORNULIER DE, B., *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, Paris, 1982, p. 121.

avis n'est pas partagé par tout le monde : Grammont le scanderait en 1-5-1-5 coupant à l'intérieur des mots *maître* et *libre*, Mazaleyrat plutôt en 2-4-2-4 posant une coupe non pas à l'intérieur de ces deux mots mais après ceux-ci. F. de Gramont le couperait quant à lui en 2-2-2-2-2-2 tandis que Souriau le divisait en 5-2-4-1 rapprochant cette coupe d'une coupe spondaïque dans sa perception musicale du vers. Après avoir mis en évidence cette disparité des analyses, Cornulier conclut :

« La constatation de cette diversité d'opinions, dans un domaine où la précision et la rigueur sont particulièrement souhaitables, montre que la structure métrique d'un vers français n'est pas une chose évidente, puisque tant de beaux esprits ne s'y retrouvent pas; qu'une analyse métrique, quel que soit le mètre qui la garantit, est une hypothèse qui ne pèse que ce qu'on apporte d'arguments en sa faveur, et qu'un enseignement dogmatique en ce domaine, au lycée comme à l'Université, serait une fumisterie. »¹⁰⁸

Il faut mentionner que nous n'avons aucunement l'intention de donner notre avis dans ces débats. Dans le cadre de nos analyses, nous allons simplement profiter de ces doutes théoriques dans l'appréciation des nouveaux rythmes créés par Philippe Brunet. Nous considérons que c'est en effet grâce à un système accentuel et métrique incertain qu'il est possible de trouver la latitude de former une nouvelle sorte de vers. L'imprécision dans ce domaine, que semble regretter Benoît de Cornulier, est, dans notre cas, un véhicule pour la création d'un vers hybride, à mi-chemin entre le grec et le français, l'oral et l'écrit.

Le système analysé ici sera celui de Philippe Brunet dans sa traduction de Sappho. Nous commencerons par faire une brève présentation de la poétesse grecque et de sa

¹⁰⁸ CORNULIER DE, B., *op. cit.*, p. 123.

création en général. Nous nous intéresserons par la suite à la métrique caractéristique de ses poèmes ainsi qu'à l'aspect rythmique et musical de son œuvre. Cette introduction nous permettra de mettre en perspective la technique que déploie Brunet dans sa traduction et d'apprécier sa création à l'appui de quelques exemples ciblés.

Sappho

S'intéresser au personnage historique de Sappho équivaut à osciller entre le mythe et la réalité. Robert Brasillach dit très justement dans son *Anthologie de la poésie grecque* que « De sa vie nous ne savons presque rien [...] »¹⁰⁹. Elle a été la fille de riches notables de Mytilène¹¹⁰, ville située sur l'île de Lesbos. Elle serait née aux environs de 620 av. J.-C. ou quelques années plus tôt¹¹¹. Sa vie privée et familiale est extrêmement mal documentée : il est possible qu'elle ait eu un mari dont il est difficile de retrouver la trace et l'un de ses poèmes pourrait nous laisser soupçonner qu'elle ait eu un enfant. On sait cependant qu'elle a été temporairement exilée vers la Sicile dans les environs de 604 av. J.-C. pour des raisons politiques. Elle en reviendra quelques années plus tard. Cet exil pourrait être la preuve que sa famille devait être active dans la vie politique de la ville de Mytilène. La date et les circonstances de sa mort sont tout aussi obscures que les éléments de sa vie personnelle.

En ce qui concerne sa création poétique, Sappho devait jouir d'une grande liberté d'action et de création. En effet, sa situation d'artiste dans la ville de Mytilène n'avait rien à envier à celle de ses contemporains masculins¹¹², Alcée ou Archiloque. Il nous est permis d'avancer, avec l'appui de témoignages anciens mais aussi des ses propres poèmes, qu'elle se représentait pour une audience restreinte imaginée comme un cercle d'amies et de fidèles. Des noms de femmes – certainement des amantes ou des disciples – se retrouvent d'ailleurs dans ses vers comme ceux par exemple d'Atthis, de Telesippa, de Megara ou encore d'Anactoria. Quand il est question de ce cercle, on compare bien

¹⁰⁹ BRASILLACH, R., *Anthologie de la poésie grecque*, Stock, Paris, 1950, p. 126.

¹¹⁰ YOURCENAR, La couronne et la Lyre : poèmes traduits du grec. Gallimard, Paris, 1979, p. 70.

¹¹¹ STRABON, XIII, 3, cité par REINACH, T., *Alcée et Sappho*, Les Belles Lettres, Paris, 1937, p. 161.

¹¹² CAMPBELL, D., A., *Greek Lyric : tome I, Sappho & Alceus*, Harvard University Press, London, 1982, intro., p. xi.

souvent Sappho à son contemporain Alcée. En effet, ce dernier, comme le souligne Anne Pippin Burnet, avait formé autour de lui un groupe bien particulier de connaissances. Cette confrérie qui entourait le poète était très engagée dans la vie de Mytilène, ce que laissent présumer les poèmes particulièrement politisés d'Alcée. Burnet souligne : « Alceus' masculine association pressed outwards upon the communal life of Mytilene; the group was formed for action and its songs were meant to maintain its readiness for aggressive public gestures. »¹¹³ Bien que Trumpf avance que l'entourage de Sappho était une forme d'organisation dont les intérêts oscillaient entre la culture et la politique¹¹⁴, les représentations publiques de Sappho devaient rester beaucoup plus discrètes que celles d'Alcée. Burnet souligne à ce propos que « Sappho's group drew inwards, keeping its members back in quietude and touching the community only in ritual moments; its public gestures were restricted to the dance, and its songs were made to emphasis the esoteric quality of its closed experience. »¹¹⁵ Ce travail ne s'attachera guère aux aspects thématiques de l'œuvre de Sappho, mais bien plutôt à sa métrique et à sa prosodie particulières. Nous mentionnons tout de même brièvement ici que deux thématiques principales se détachent de ce qui nous reste de la production de la poétesse. Demetrius, dans son traité sur l'élocution, les énumère comme suit : « La grâce réside dans le sujet – les jardins des nymphes, les chants d'hyménées, les amours [...]»¹¹⁶. La première est celle des *épithalames*, des chants nuptiaux, pièces destinées à être chantées dans des fêtes de mariage. Aucun de ces poèmes à la forme spécifique ne nous est parvenu dans son entier. La deuxième

¹¹³ BURNETT PIPPIN, A., *Three Archaic Poets: Archilochus, Alceus, Sappho*, Harvard University Press, Cambridge, 1983, p. 209.

¹¹⁴ TRUMPF, J., « Uber das Trinken in der poesie des Alkaios », in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 12, 1973, p.139.

¹¹⁵ BURNETT PIPPIN, A., *op. cit.*, p. 209.

¹¹⁶ DEMETRIUS, *Traité sur l'élocution*, 132, traduit ici par Philippe Brunet.

thématique est sans aucun doute celle pour laquelle Sappho suscite autant d'admiration encore aujourd'hui. C'est le thème cher à la lyrique monodique¹¹⁷ de l'amour et du désir, exprimé de façon extrêmement personnelle. Dans les fragments traitant de son amour, l'énonciatrice Sappho fait souvent référence aux divers effets de l'*éros* sur sa personne. Ce sont ces descriptions très précises des divers comportements et émotions que créent le sentiment d'amour qui l'ont rendue très célèbre. Dans l'*Hymne à Aphrodite*, elle se plaint que son aimée ne lui rend pas l'affection qu'elle lui donne : dans le fragment 2 au contraire l'amour est réciproque, donc doux et accueillant. C'est un aspect tout à fait important de la thématique de l'amour chez Sappho que cet éros versatile. Tantôt il crée le malheur et l'injustice, tantôt il rend heureux et satisfait. Sandra Boehringer le résume ainsi : « Cette caractéristique d'érôs, celle de faire naître des sensations paradoxales, où plaisir et souffrance se mêlent, est l'élément fondamental de l'érôs de la poésie de Sappho. »¹¹⁸

Qu'en est-il de la métrique, du rythme et de la musicalité des poèmes de Sappho? Ces questions, bien qu'elles motivent une grande partie de ce mémoire, furent bien souvent l'occasion de réponses évasives. Il est en effet impossible de savoir comment ces vers étaient prononcés et chantés ou encore quelle était la musique qui les accompagnait.

La métrique de Sappho

Très peu de vers de Sappho sont arrivés jusqu'à nous. Jusqu'au XIX^e siècle, l'œuvre de la poétesse n'était connue que par quelques citations de grammairiens, de métriciens ou d'auteurs antiques. Parmi eux, le seul à avoir cité un poème en son entier est Denys

¹¹⁷ L'adjectif « monodique » décrit, pour le cas de Sappho, une pièce lyrique chantée par une seule voix.

¹¹⁸ BOEHRINGER, S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Les Belles Lettres, Paris, 2007, p. 55.

d'Halicarnasse, qui a commenté l'*Hymne à Aphrodite*.¹¹⁹ Les autres citations sont beaucoup plus succinctes. De nombreuses découvertes papyrologiques au XIX^e siècle ont permis d'élargir sensiblement nos connaissances. Le premier de ces témoignages physiques a été trouvé lors des fouilles de Fayoum et le papyrus date du III^e siècle avant J.-C.. Une autre fouille en 1897, cette fois en Égypte sur le site de la nécropole d'Oxyrrhynchos, a révélé des papyri datant environ du II^e siècle ap. J.-C..

Commençons par dire ce que ces témoignage écrits nous ont appris sur la métrique des vers de Sappho : le mètre utilisé par l'auteure dans la plupart de ses poèmes fait logiquement partie des formes éoliennes (de l'île de Lesbos) et s'apparente à ceux d'Archiloque et d'Alcée. Nous nous concentrerons ici exclusivement sur la forme que la postérité a nommé « strophe sapphique » puisque c'est le mètre qui prédomine dans les fragments qui ont été retrouvés et dans ceux qui seront analysés dans ce chapitre.

Le célèbre grammairien Héphestion, qui a vécu durant le deuxième siècle de notre ère à Alexandrie, est un des auteurs les plus cités pour ses commentaires des mètres grecs.¹²⁰ Quand il décrit la forme métrique utilisée par Sappho dans son *Περὶ ποιημάτων* il la nomme « monostropha »¹²¹. Selon Martin Steinrück, nous pouvons affirmer que ce mot décrit un système de vers qui privilégie la répétition continue d'une seule forme. La même structure à l'intérieur de la strophe est continuellement répétée. « Il s'agit d'un phénomène à mi-distance de la forme stichique (par la structure répétée) et de la forme strophique (par la taille). Voilà pourquoi Héphestion l'appelle non pas strophe mais monostrophe – une strophe, oui, mais qui se répète en série uniforme

¹¹⁹ DENYS D'HALICARNASSE, *Composition stylistique*, VI, 23, 5.

¹²⁰ OPHUIJSEN, J., M. *Hephaestion on metre*, Brill, Leiden, 1953, p. 3.

¹²¹ HEPHAESTION, *Περὶ ποιημάτων*, 4,8 .

comme un vers. »¹²²

Le vers de la strophe sapphique présente un schéma métrique extrêmement régulier. Il est particulièrement éloigné de la forme connue de l'hexamètre épique. En effet, le schéma de ce dernier permet des substitutions d'une longue par deux brèves à certains pieds, ce qui lui confère un grand potentiel de variations. Un pied peut être soit spondée (– –) soit dactyle (– UU) c'est-à-dire que chaque deuxième place du pied peut se former d'une longue ou de deux brèves :

– UU | – U

Le schéma de la strophe sapphique quant à lui ne permet presque aucune substitution si bien qu'il semble très monocorde aux habitués du mètre épique. Pour John Landels, c'est le côté simple et plus franc de la poésie personnelle monodique qui requiert un mètre moins complexe.¹²³ Malgré cette hypothèse valable, on ne peut catégoriquement affirmer que cette forme avait (ou non) une longue tradition avant les poèmes éoliens. Elle a peut-être eu avant Sappho un tout autre support que la poésie monodique.

La formation de la strophe sapphique est un phénomène compliqué. Nous allons ici le décrire sommairement en nous basant sur les explications du métricien Martin Steinrück.

La strophe sapphique a un schéma de surface glyconien qui se décline comme suit :

O O – UU – U X

Ce schéma glyconien se retrouve donc dans chaque période¹²⁴ sapphique. Et il présente une variation à son initiale. En effet, les deux OO du début du schéma glyconien sont le résultat d'une notation spéciale destinée au commentaire des vers de Sappho et

¹²² STEINRÜCK, M., *À quoi sert la métrique*, Jérôme Milon, Grenoble, 2007, p. 63.

¹²³ LANDELS, J., G., *Music in ancient Greece and Rome*, Routledge, New York-Londres, 1999, p. 143.

¹²⁴ La période est ce qu'on appelle plus communément le vers.

d'Alcée. « C'est ce qu'on appelle la base éolienne. »¹²⁵ On la note ainsi pour signifier les variations possibles à ces deux endroits. Le cas de figure le plus courant présente une longue suivie d'une brève (– U) mais l'on peut aussi trouver deux longues (– –) ou encore une brève suivie d'une longue (U –). On s'accorde à dire par contre que, dans les fragments présentant une base glyconienne, la suite de deux brèves (U U) est extrêmement rare. Le X à la fin du schéma est, comme dans beaucoup de cas, le signe que l'on peut trouver à cette place soit une longue soit une brève. Ce phénomène se nomme *anceps*. Une fois cette base analysée, il faut tenter de reconstituer la strophe en délimitant les côla¹²⁶ et les fins de vers. Le métricien J. Irigoïn propose la méthode suivante : pour délimiter le vers et la strophe, il s'agit de calculer la fréquence des fins de mot par position métrique.¹²⁷ Cette méthode se nomme le *dovetailing*. Martin Steinrück l'explique en disant qu'il faut s'appliquer à trouver deux éléments qui ne sont pratiquement jamais divisés l'un de l'autre entre deux hautes fréquences de fin de mot.¹²⁸ Les métriciens ont donc découvert par statistiques que la strophe peut se séparer en trois périodes. Les deux premières sont identiques et démontrent des *anceps* à la quatrième et à la onzième syllabe. Voici leur schéma :

– U – + O – UU – U X

Les deux premières périodes sapphiques se composeraient donc de deux côla : d'un côla nommé crétique (– U –) ou encore un iambe acéphale (il s'écrirait comme suit : ^ – U –) et d'un deuxième côla de type glygonien acéphale (tel que nous l'avons vu plus

¹²⁵ STEINRÜCK, M., *op. cit.* p. 64.

¹²⁶ Le côlon apparaît là où il y a une césure. Comme le dit Martin Steinrück, « c'est la plus ancienne composante non divisible d'unités composées comme la période. » (p.20). Philippe Brunet décrit les côla comme suit : « Les côla, ou membres, sont ces morceaux de vers que les éditeurs antiques ont isolés dans leur présentation des vers lyriques, de longueur inégale. Ces côla apparaissent là où il y a des césures. » source : <http://www.homeros.fr/spip.php?article35>.

¹²⁷ IRIGOÏN, J., « Colon, vers et strophe dans la lyrique monodique grecque », in *Revue de Philologie*, 31, 1957, pp. 234-238.

¹²⁸ STEINRÜCK, M., *op. cit.* p. 66.

haut avec un élément en moins à l'initial).

La troisième période pose plus de problèmes. Les statistiques d'absence ou de présence de fin de mot sont moins claires. En effet, dans cette troisième période, on interprète « l'absence de fin de mot avant le onzième élément comme trace d'une fin de cōlon, et l'*anceps* comme trace d'une base éolienne. »¹²⁹ Ceci nous donne une troisième période bien plus longue dont voici le schéma :

– U – + O – UU – U – + O – U U – X

Steinrück sépare cette période en trois éléments différents : nous avons, comme dans les deux premières périodes, un iambe acéphale (^– U –) suivie d'un glyconien acéphale¹³⁰, c'est à dire qu'il manque à nouveau une syllabe au schéma glyconien que nous avons présenté plus haut (O – UU – U –), suivi d'un phérécratéen acéphale¹³¹ (O – U U – X).

Les éditions de Sappho ont toujours privilégié le principe de la répétition des mètres que l'on appelle « rythme par pulsion ». Ainsi, on a dû en quelque sorte retravailler le schéma de la troisième période pour créer une période identique aux deux premières et un adonique. C'est pour cette raison que nous lisons la strophe sapphique ainsi de nos jours :

– U – O – UU – U – X

– U – O – UU – U – X

– U – O – UU – U – O

– UU – X

Trois vers de onze syllabes suivis d'un vers plus court que l'on appelle « adonique ».

¹²⁹ STEINRÜCK, M., *op. cit.* p.67

¹³⁰ C'est à dire qu'il manque une syllabe au début du schéma de surface glyconien que nous avons présenté plus haut.

¹³¹ C'est-à-dire qu'il manque une syllabe au début et une syllabe à la fin du schéma de surface glyconien.

Comme nous l'avons brièvement résumé, ce quatrième vers plus court n'est en fait qu'un prolongement du troisième.

Le rythme de Sappho

Ce que nous venons d'avancer sur le schéma métrique de la strophe sapphique se réfère aux textes écrits de Sappho qui ont été retrouvés soit sur des papyri soit par le biais de citations de grammairiens anciens. Mais ces témoignages ne sont pas contemporains de la poétesse. En effet, pendant de nombreuses années après leur composition, les poèmes de Sappho ont été transmis oralement, à l'occasion de symposiums ou d'autres fêtes. Ils ont été chantés au son de la lyre, mais nous ne connaissons pourtant rien des airs qui les accompagnaient. Comme l'a souligné la spécialiste Annie Bélis dans une de ses conférences sur la musique en Grèce ancienne¹³², le premier papyrus contenant des signes musicaux date de 408 av. J.-C. Sur ce document, une partition musicale est annotée au dessus d'une portion de la tragédie de l'*Oreste* d'Euripide chantée par le chœur. Ceci ne peut donc rien nous apprendre sur des mélodies lyriques chantées deux cents ans plus tôt dans un contexte différent. Ce que nous lisons donc aujourd'hui des poèmes de Sappho est un témoignage réduit, car il prend le poème hors de son contexte d'énonciation : le chant et la représentation. Tout comme les vers de l'*Illiade* ou de l'*Odyssée*, chantés dans des banquets par des aèdes possédés par les Muses, la mise par écrit des poèmes de Sappho a été tardive. Mais dans quelles conditions s'est déroulée cette mise par écrit? Florence Dupont, dans son ouvrage *L'invention de la littérature*, nous donne un élément de réponse. Du VIII^e au IV^e siècle avant J.-C. en Grèce, chaque

¹³² BÉLIS, A., *Réécouter la musique grecque antique*, conférence des ERNEST (École normale supérieure), 2010, http://www.dailymotion.com/video/xe0gxi_annie-belis-reecouter-la-musique-gr_music.

cité se voulait indépendante et autonome. Les chants traditionnels des banquets et des symposiums étaient propres à chaque cité, chantés différemment, dans des dialectes différents.   côté de cette culture individuelle de chaque cité, apparaît à cette époque « un mouvement centripète qui crée une communauté hellénique à partir d'institution communes à tous les Grecs [...] Les historiens appellent ce mouvement le panhell nisme. »¹³³ Certaines institutions rassemblent donc les Grecs : c'est le cas de Jeux Olympiques, des Panathénées, de l'oracle de Delphes ou des poèmes homériques par exemple. Avec ce mouvement se créent aussi des sphères de représentations communes de spectacles et de chant. En effet, pendant les Jeux Olympiques et les Panathénées, des concours de performances étaient organisés. Ainsi, plusieurs performances orales issues de cultures et de cités différentes sont représentées devant des juges. C'était le cas de l'épopée, mais aussi des chants de banquet et de fête comme ceux de Sappho. C'est sûrement lors de ces festivals et concours que beaucoup de textes ont été mis par écrit. Florence Dupont relève pourtant que le poème en lui-même s'en trouve dénaturé : « Les performances dans un concours de poésie ou de chant n'ont rien à voir avec les plaisirs du banquet. Les Muses en sont absentes et, avec elles, la séduction irrésistible de leur chéris. » Il est donc difficile de réellement parler de Sappho et de sa création. Ses poèmes qui ont été chantés, puis peut-être transcrits lors d'un festival, l'ont été dans le but ultime d'atteindre une collectivité. Ils ne sont plus chantés dans leur véritable contexte d'énonciation. Ceci pose un problème méthodologique notable dans l'optique d'une analyse du mètre et du rythme : comment savoir si le rythme que nous analysons est fidèle à celui que voulait créer la poétesse?

¹³³ DUPONT, F., *L'invention de la littérature de l'ivresse grecque au livre latin*,  ditions La découverte, Paris, 1994, p. 71.

Pour l'analyse de ces traductions nous partons du postulat suivant : il est impossible de connaître comment était réalisé le mètre sapphique tel que Sappho l'aurait chanté de son vivant. Les vers de Sappho que nous analyserons ici sont ceux que le phénomène du panhellénisme a bien voulu transmettre: notre perception en sera, d'une certaine façon, forcément biaisée. Est-ce les sortir de leur contexte? Sûrement. Est-ce une « fiction culturelle »¹³⁴? Peut-être. Mais il est impossible pour autant de renoncer à la traduction, sous peine de voir disparaître toute possibilité de lire Sappho, aujourd'hui encore, alors que les études classiques tendent à s'éteindre.

L'analyse métrique des poèmes de Sappho est complexifiée par deux obstacles principaux. Premièrement les témoignages écrits de ses poèmes ne datent pas de son vivant et deuxièmement, comme nous l'avons souligné dans notre chapitre précédent, le rythme et la prononciation grecs sont difficiles d'accès. Comme l'écrivait Meschonnic : « bien que le problème poétique soit en principe le même pour tout texte, certains sont plus exemplaires que d'autres. »¹³⁵ Nous sommes d'avis que pour les raisons citées ci-haut, les poèmes de Sappho font partie de cette catégorie de texte. Comment se faire une idée de ce rythme que l'on veut imiter? Quelques métriciens fervents passionnés se sont mis à la lecture publique pour partager leur perception de la voix grecque. C'est le cas de notre traducteur Philippe Brunet mais le spécialiste en la matière est sans conteste Stephen Daitz. Celui que l'on appelle communément le *rhapsode moderne* déclame des vers grecs tout en respectant les particularités de la langue et de la métrique – au meilleur des connaissances que nous en avons. Dans la

¹³⁴ DUPONT, F., *op. cit.*, p.89.

¹³⁵ MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 175.

deuxième édition de son ouvrage accompagné de support audio *A Recital of Ancient Greek Poetry*¹³⁶, nous pouvons l'entendre réciter l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho et sa lecture est disponible en ligne.¹³⁷ Pour ce poème, Daitz fait sans aucun doute ressentir l'alternance régulière des brèves et des longues, mais donne également une très grande importance aux accents de mots. Il module sa voix pour rendre les différences de leurs hauteurs et leurs intensités, en fonction de leur place. La micro-structure des syllabes, leurs accents propres, se mêle à la macro-structure métrique. Selon Brunet, c'est l'assemblage de ces deux aspects qui crée le chant de l'aède et du rhapsode.¹³⁸

¹³⁶ DAITZ, S., *A recital of ancient greek poetry, living voice of greek and latine literature*, Norton, New York-London, 1978.

¹³⁷ <http://www.rhapsodes.fl.vt.edu/Sappho/sappho.htm>

¹³⁸ BRUNET, P., Propos recueillis sur son site dédié à la métrique, <http://homerus.fr/spip.php?article10>.

La technique de Brunet

Avant de commencer les analyses à proprement parler, nous allons présenter la technique de traduction de Brunet.

Le choix du traducteur Philippe Brunet s'est imposé à nous logiquement pour ce travail, car il est l'un des hellénistes les plus passionnés et les plus engagés dans la cause du mètre et du rythme antique en traduction française. Il s'intéresse en effet tout particulièrement aux débats sur la phonologie et la prononciation du grec ancien que nous avons évoqué plus haut. Étudiant auprès de Stephen G. Daitz dont nous avons fait mention plus haut, il s'attache dans ses recherches à restituer une perception orale du grec ancien, de son mètre et de son rythme. Cette passion l'a poussé en dehors des strictes limites littéraires. En effet, il fonde en 1995 la troupe de théâtre *Demodocos* : ce groupe se donne comme mission de faire découvrir la voix grecque par le biais de récitation et de chant d'œuvres telles que *Illiade* ou *l'Odyssée*.

Dès 1991, il élargira ses recherches métriques et rythmiques en essayant de les appliquer au français. En effet, c'est avec sa traduction de Sappho qu'il commencera ses tentatives d'imitations du mètre et du rythme antique. En 2010, il publiera une de ses plus grands travaux en ce sens : sa traduction de *Illiade* d'Homère.

C'est avec une telle tentative que le titre de notre mémoire « traduire le mètre, traduire le rythme » prend tout son sens. En effet, nous considérons que le travail de Brunet dans sa traduction de Sappho peut s'analyser en deux étapes. Premièrement il entreprend un travail sur la métrique et sur la versification mais également un travail sur le rythme, qui est, plus généralement un travail sur tous les effets phonologiques et prosodiques du vers grec et leur réalisation en français.

Notons tout d'abord les trois principales difficultés d'un tel exercice. Comme nous l'avons dit plus haut dans ce chapitre, un calque de la métrique gréco-latine est impossible en français. Il est inutile de désirer y chercher des longues et des brèves par nature puisqu'elles n'existent pas au sens antique. La recherche doit se faire par le biais d'autres solutions que nous analyserons plus loin. Deuxièmement, Brunet ne peut pas imiter les accents de mots du grec, ceux-ci étant liés intimement avec la quantité des voyelles et des syllabes. Troisièmement, les possibilités d'imitation des données « musicales » dans la traduction sont d'autant plus réduites que l'on ne connaît pas les partitions ni la façon de chanter les vers de Sappho. Le traducteur se base sur des textes écrits qui ne donnent que deux informations musicales principales : la métrique par son schéma et les effets prosodiques (les assonances, les allitérations, les enjambements, etc.). Même s'il sait que ces vers étaient chantés au son de la lyre, sa traduction doit se baser sur les informations données par le texte écrit (même si ce dernier ne date pas de l'époque de Sappho). En ce sens donc, la traduction de Brunet n'a pas de support sonore. Malgré son état incontestable de texte à la prosodie particulière, sa traduction ne peut être analysée en dehors des limites littéraires de la poésie écrite.

Traduire le mètre

Philippe Brunet ne fait pas une réelle imitation du vers grec mais crée plutôt un vers en français spécialement conçu pour donner l'illusion de la rythmique grecque à son lecteur. Au lieu de chercher quelles sont les syllabes longues et brèves du français, sa

création se fera sur la base des règles accentuelles de la langue d'arrivée. En ce qui concerne la métrique grecque, Brunet part du postulat que nous avons mentionné plus haut avec Steinrück : les Grecs ressentaient un mouvement rythmique dans l'opposition entre les deux types différents de formes syllabiques ou dans la transition de l'un et de l'autre. Le principe rythmant de la langue grecque se décline dans la rencontre de deux éléments distincts. Il utilisera principalement cet effet de différenciation. En effet, ce sentiment peut être créé en français avec une utilisation subtile des accents et une certaine habitude métrique faisant varier les positions. Ces positions pour le français seront inévitablement fortes ou faibles, puisque c'est souvent l'accent qui les différencie.

Brunet précise dans sa postface qu'il utilise le schéma suivant dans sa traduction :

— u — u — uu — u — u (3X) et — uu — u (1x)

Dans ce schéma français de la strophe sapphique, les variations de courtes et de longues sont remplacées par des positions vocaliques fortes ou faibles du français, les positions fortes étant déterminées par l'accent de groupe phonologique ou par un accent d'un autre type. Voyons un premier exemple de vers traduit à la lumière de ce schéma :

Toi, Cypris, et **vous**, Néréides, **faites**
 que mon frère **rentre** sans **nul** dommage
Aux espoirs que **forme** son âme **puissiez**
 vous satisfaire

(les voyelles en gras sont des positions vocaliques fortes).

Nous pouvons d'ores et déjà faire plusieurs observations. Tout d'abord, de nombreuses positions fortes peuvent tomber sur des accents de mot phonologique. C'est le cas du premier vers. Avec l'aide de la virgule, Brunet force son lecteur, en le dirigeant vers

une lecture saccadée par les signes de ponctuation, à accentuer selon le schéma qu'il propose. Dans d'autres cas, les positions fortes tombent naturellement sur des accents de mots phonologiques. C'est le cas par exemple dans la portion « mon frère **rentre** sans **nul** dommage »¹³⁹ ou encore dans la portion « **espoirs** que **forme** son **âme** ». On pourrait se dire que ces accents sont très rapprochés les uns des autres, pourtant ils sont tous réalisables. Brunet profite ici d'un phénomène souligné par Dessons et Meschonnic qui avancent que dans un univers poétique, on a moins tendance à oublier un accent : « Un système métrique a un effet ralentissant sur le débit, puisque réalisant toutes les syllabes potentielles d'un discours, il fait obstacle à la tentation d'en « avaler » quelques-unes. »¹⁴⁰ Bien que beaucoup de ces positions fortes du schéma se réalisent avec un accent de mot phonologique, on remarque que certaines d'entre elles sont plus sujettes à débat. C'est le cas de celles remplies par des clitiques. Dessons et Meschonnic les décrivent comme suit : « Ce sont des mots non accentogènes, c'est-à-dire que leur présence dans un discours n'est pas susceptible a priori d'y introduire un accent supplémentaire prédéterminant. »¹⁴¹ C'est le cas ici du pronom relatif « que » et de la conjonction « aux » tous deux dans une première position de vers. Ces accentuations de clitiques en début de vers ouvrent deux sphères de discussion. Premièrement, comment Brunet peut-il forcer son lecteur à accentuer des clitiques, normalement atones en français? Et deuxièmement, comment peut-il pousser son lecteur à placer une position vocalique forte en début de vers? Ces deux problèmes se rejoignent en une explication qui est celle de la *diction* musicale que Brunet tente de créer.

¹³⁹ À part pour « nul » où l'accent n'est réalisé que lors d'une diction lente.

¹⁴⁰ DESSONS, G., MESCHONNIC, H., *Traité du rythme, des vers et des proses*, Dunod, Paris, 1998, p. 123.

¹⁴¹ DESSONS, G., MESCHONNIC, H., *op. cit.*, p. 122.

Dans le schéma français qu'il propose, Brunet ne semble pas vouloir profiter des variations initiales que la base glyconienne permet. Le terme n'est pas choisi au hasard : nous disons « profiter », car la position d'attaque qu'il suggère dans ce schéma sous-entend une position vocalique forte à l'entrée du vers, accentuation problématique en français. Ce choix fait pourtant partie intégrante de son programme. Tout en utilisant donc certains accents de la langue française, Brunet veut construire un vers qui suggère une diction musicale.

En effet, la réussite du nouveau vers que Brunet tente d'inventer ne peut se faire que dans la mesure où le lecteur / le récitant est prêt à participer activement. L'exercice que le traducteur attend de son destinataire relève de la performance, au même titre que la performance de Sappho. Dans sa préface de *Illiade*, il explique comment il a fait lire sa traduction à une classe d'enfants :

« Lors du printemps 1989, les enfants d'une classe de sixième dirent, en rythme, d'une seule voix les fameuses comparaisons précédant le *Catalogue des vaisseaux*. Voici les vers, à peine modifiés depuis : [nous n'en retransmettons que quatre dans ce mémoire]

*Comme le feu dévorant embrase des bois innombrables
au sommet d'un mont, et au loin apparaît sa lumière,
ainsi, tandis qu'ils marchaient, l'éclat formidable du bronze
resplendissait, à travers l'éther, jusqu'aux cimes célestes.*

Les enfants ignoraient qu'il s'agissait d'une traduction de leur professeur. Dans leur naïveté et leur confiance spontanées, ils ont cru dire du Homère, sans aucun préjugé. Chaque vers partait sur son temps fort; la mesure était battue. Tous s'attendaient, disaient ensemble. Avec la dimension chorale, les jeunes récitants trouvaient la manière juste d'imposer la marque initiale, ou de porter les accents les moins nets. On entendait les six appuis, naturels ou plus ou moins artificiels, les six « marques » définies par le retour périodique, par l'intensité, exprimée ou non, par la hauteur différenciée, par la durée

contrastive, six marques séparées entre elles par une ou deux syllabes. Une certaine régulation s'établissait, génératrice de mesure. Peu à peu, les syllabes prenaient plus d'ampleur. »¹⁴²

Dans un article où il décrivait sa traduction de *Illiade*, il dit encore : « Peu à peu la scansion fonde le système. L'intérêt d'un tel vers en français se découvre à l'usage, pourvu qu'on le lise lentement à voix haute. »¹⁴³ Il ressort clairement de ces deux citations que Philippe Brunet attend beaucoup de son lecteur. Après avoir pris connaissance de la postface de la traduction, ce dernier se doit de plier sa prononciation au type de vers particulier que lui propose Brunet. Cette conception d'un lecteur qui doit « travailler » pour arriver à apprécier pleinement la traduction est ce que l'on reproche le plus à ceux qui tentent une imitation du rythme antique. Pour Milner et Regnaut par exemple, il est impensable qu'un lecteur soit obligé de lire un mode d'emploi pour pouvoir apprécier un vers.¹⁴⁴ Certes, cet aspect de la lecture peut sembler quelque peu incommode. Mais nous considérons que, passé la première prise de contact, Brunet réussit à conduire son lecteur dans l'appréciation de cette nouvelle forme en utilisant des outils de la langue à sa disposition. Ces outils sont les possibilités qu'offre la métrique chronologique, jumelée à une sorte d'entraînement rythmique.

Nous traiterons tout d'abord de la métrique chronologique. Dans son ouvrage *Art poétique, notions et problèmes de métrique*¹⁴⁵, Benoît de Cornulier consacre un court chapitre à cette notion. Il la lie à la prononciation des slogans et des comptines, prononciation qui diffère radicalement de la scansion d'autres vers. La métrique

¹⁴² BRUNET, P., *ibid.*, p. 20.

¹⁴³ BRUNET, « Traduire en hexamètre, redire Homère », in *La retraduction*, KHAN, R., & SETH, C., dir., Université de Rouen et le Havre, Rouen, 2010, p. 244.

¹⁴⁴ MILNER, J.-C., REGNAULT, F., *Dire le vers*, Verdier, Paris, 1987, p. 118.

¹⁴⁵ CORNULIER DE, B., *Art Poétique, notions et problèmes de métriques*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1995.

chronologique est une « métrique qui peut s'exprimer en termes d'équivalences de durée chronologique ou isochronies. »¹⁴⁶ Certains slogans, connus de tous, seraient scandés d'une manière qui ne correspond pas aux normes accentuelles du français. Cornulier prend pour exemple le slogan « *Untel président!* ». Celui-ci est scandé sur la base d'un schéma *longue longue brève brève brève pause*, qui ressemble à un schéma musical faisant alterner des noires et des croches. Cornulier souligne : « L'inadéquation descriptive consiste à figer arbitrairement la durée relative des syllabes et des pauses. »¹⁴⁷ L'analyse de ce type de métrique se doit de rechercher un réseau d'équivalence. En effet les slogans sont découpés métriquement par leur équivalence de durée d'attaque. Ce n'est pas le « nombre des accents qui répond au nombre des voyelles » qui est important, mais bien les isochronies entre les différentes attaques des syllabes principales.

Ce principe accentuel se retrouve en partie dans la technique de Brunet. Celui-ci en effet fige arbitrairement la durée de syllabes dans son schéma. Ceci nous permet de préciser un aspect important du travail métrique de Brunet. Ce dernier, comme nous l'avons maintes fois mentionné, ne cherche pas de voyelles longues et brèves par nature comme Jean-Antoine de Baïf. Il crée plutôt un schéma qui fait alterner des durées de syllabe sensiblement différentes en s'aidant de l'accentuation de groupe. Cette technique ne se perd pas dans une classification laborieuse et subjective de chaque voyelle. Elle se base plutôt sur la création de groupes syntaxiques répétés dans le cadre d'une métrique chronologique. Son schéma devient la partition d'une sorte de comptine ou de long slogan que son lecteur répétera à chaque vers. Et c'est justement cette

¹⁴⁶ CORNULIER DE, B., 1995, *ibid.*, p. 117.

¹⁴⁷ CORNULIER DE, B., 1995, *ibid.*, p. 118.

répétition qui l'aide dans cette réalisation. Cette technique réalise en effet le principe très important de « pression métrique »¹⁴⁸ qui suppose à son tour l'« entraînement rythmique ». Benoît de Cornulier avance que si dans un long poème la plupart des alexandrins sont césurés de façon régulière, la pression métrique fait que le lecteur ressent la structure binaire comme la base rythmique du poème. Tous les vers présentant une autre structure seront mesurés à ce sentiment binaire, compris en fonction de cette structure. Dans son livre sur *L'Alexandrin dans le Crève-Coeur d'Aragon*, Claude-Marie Beaujeu complète ce postulat avec le concept d'entraînement rythmique : « Nous voyons une seconde cause à « la pression métrique » dans l'entraînement rythmique, qui pousse le lecteur à donner au vers la structure des vers précédents. »¹⁴⁹ Ayant donc lu dans la traduction un vers ou une strophe présentant un rythme régulier, le lecteur aurait tendance à reporter ce rythme sur les vers suivants. Brunet profite en cela du schéma métrique de la strophe sapphique qui ne permet pas de substitution. Ainsi, il est possible dans cette situation d'entraînement métrique que le lecteur accentue par exemple des clitiques pour que le rythme soit respecté. En ce qui concerne la voyelle initiale accentuée, elle fait partie du programme métrique de Brunet et dépend de l'entraînement métrique.

Voilà ce qui permet à Brunet de créer ces nouveaux vers : avec la mise en place d'une diction musicale basée sur une métrique chronologique, il lui est possible premièrement de commencer son vers par une position forte et deuxièmement d'accentuer des mots qui ne devraient pas l'être dans la langue française. Le lecteur peut s'habituer à cette pratique et cela est dû à deux phénomènes importants.

¹⁴⁸ CORNULIER DE, B., *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, Paris, 1982, p. 142.

¹⁴⁹ BEAUJEU, C., M., *L'Alexandrin dans les Crève cœur d'Aragon, études de rythme*, Presse de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, 1993, p. 97.

Premièrement, Brunet tente de faire concorder la plupart de ses temps forts avec des accents de mot phonologique. Ceci conforte le lecteur dans une diction du vers qu'il connaît par l'alexandrin et tout autre vers français. Deuxièmement, quand c'est un autre mot qui doit être accentué, Brunet profite du phénomène de l'entraînement rythmique. Habitué à la structure grâce au vers précédents, les lecteurs accentuent plus facilement les clitiques et autres mots normalement non accentuables en français au nom de la régularité. Reprenons l'exemple que nous avons cité plus haut :

Toi, Cypris, et **vous**, Néréides, **faites**
 que mon frère rentre sans **nul** dommage
Aux espoirs que **forme** son âme puissiez
 vous satisfaire

Comme nous l'avons souligné, le premier vers dirige le lecteur vers la diction musicale que Brunet tente de créer. En effet, les virgules poussent le lecteur à lire avec un débit relativement lent et il accentuera logiquement toutes les voyelles en gras. Par la suite, ayant l'exemple de ce premier vers encore en tête, il le plaquera par entraînement rythmique sur les autres vers de la strophe. Mise en place, cette technique permet de construire un vers qui démontre certaines ressemblances avec les alternances longues-brèves du grec. Bien que cette diction musicale demande au préalable un engagement plus marqué du lecteur, l'habitude, la pression et l'utilisation de l'accent de mot phonologique la rendent rapidement accessible.

Traduire le rythme

Le rythme est une notion très difficile à décrire et on ne peut pas dire que sa définition soit fixée. Bien qu'il semble facile, surtout dans le cas de poèmes antiques, de définir le

rythme par rapport au mètre quantitatif et à une idée de périodicité, nous suivrons souvent Meschonnic dans sa description plus large de la notion de rythme. « Meschonnic propose d'envisager le rythme poétique comme manifestation de l'oralité, de la temporalité et de l'historicité d'un sujet à travers l'organisation originale de marques à tous les niveaux du discours. »¹⁵⁰ Cette conception du rythme concerne donc « une dynamique de relations en des éléments qui donne à une œuvre sa configuration. »¹⁵¹ Pour faire simple, nous dirons que l'idée de rythme avec laquelle nous travaillons chez Sappho concerne non seulement l'effet que crée le mètre quantitatif mais également tous les éléments du discours qui contribuent à qualifier le mouvement, le déroulement du discours. Dans ces procédés nous considérons comme importants, de façon non exclusive, de traiter de l'accentuation, de la prosodie, de la structure de la strophe, des enjambements, et des rejets.

Le travail de Brunet ne s'arrête donc pas à la formation d'une nouvelle sorte de vers en français. Il réalise plus largement une traduction du rythme qui touche d'autres sphères du poème. Il donne par exemple une grande importance à l'aspect plus spécifiquement prosodique du texte au sens où l'entendent Dessons et Meschonnic. Ceux-ci expliquent le terme de « prosodie » comme suit : ce sont les « phénomènes relatifs à la composante phonique d'un discours. Il ne s'agit pas de la réalité sonore – ou « musicale » – du langage, mais d'un système linguistique qui construit des suites sémantiques avec des unités consonantiques et vocaliques. »¹⁵² Nous le verrons plus en avant dans les analyses, Sappho utilise beaucoup l'assonance et l'allitération dans ses vers. Ces rappels sonores répartis sur un vers ou une strophe font bien évidemment

¹⁵⁰ BOURASSA, L., *ibid.*, p. 22.

¹⁵¹ BOURASSA, L., *ibid.*, p. 29.

¹⁵² DESSONS, G., MESCHONNIC, H., *op. cit.*, p.137.

partie intégrante du rythme qu'il faudrait pouvoir traduire en français. Prenons comme exemple le vers suivant :

ἐν δ' ὕδωρ ψῦκρον κελάδει δι' ὕσδων

Une eau fraîche bruit dans les branches lourdes

Dans le vers en grec, Sappho joue sur la sonorité de trois mots (ὕδωρ, ψῦκρον, ὕσδων) créant une assonance en υ et en ον. Ces rappels de son très rapprochés lient ὕδωρ à ψῦκρον, et ὕσδων alors que ὕδωρ ne fait pas partie du même groupe. Sappho place également ψῦκρον à côté de ὕδωρ et le sépare de son complément par un verbe. Ainsi Sappho crée ici un sentiment de mélange des éléments : le végétal se mêle à l'aquatique autant dans la sémantique que dans les sonorités. Profitant du fait que les allitérations et les assonances sont des pratiques poétiques courantes en français, Brunet se montre très attentif à la prosodie grecque. Il décide de créer dans ce vers une allitération plutôt qu'une assonance. Dans la suite de mots « fraîche/bruit/branches/lourdes. », il crée une allitération en « r ». Tout comme chez Sappho, ce procédé permet de rapprocher les éléments de la nature entre eux par leur sonorité.

Brunet donne également une grande importance à la structure de la strophe et respecte, dans la mesure du possible, les enjambements que Sappho utilise abondamment.

δεῦρό μ' ἐκ Κρήτας ἐπ[ὶ τόνδ]ε ναῦον
 ἄγνον, ὅππ[αι τοι] χάριεν μὲν ἄλσος
 μαλί[αν], βῶμοι δὲ τεθυμιάμε-
 νοι [λι]βανώται·

Viens, de Crète (?), me retrouver au temple
 saint, au bois sacré, délicieux, où poussent
 tes pommiers, où sur les autels l'encens qui
 brûle s'exhale!

Dans cette première strophe du poème IV, le grec comprend un enjambement à chaque vers : ναῦον ἄγνον, forment un groupe adjectif-nom et sont séparés, μαλίαν est l'objet de la phrase du vers deux, et enfin τεθυμιάμε—νοι est séparé en deux parties. Il est possible d'observer que Brunet utilise le même procédé dans sa traduction « temple / sacré », « poussent / tes pommiers », « qui / brûle ».

Cette introduction à la technique de Brunet nous aura permis de mettre en lumière la cible de nos analyses. Nous accorderons une grande importance aux créations métriques de Brunet mais, puisque notre notion de rythme excède celle de mètre et désigne plutôt la configuration du mouvement dans le discours, nous considérerons aussi les aspects prosodiques du texte et les relations entre rythme et syntaxe. Nous tenterons de prouver que le traducteur parvient à respecter une portion significative du

mètre grec tout en créant un vers et une prosodie, qui exploitent les possibilités de la langue française. Nous allons maintenant analyser plus en détail le mètre et les autres aspects du rythme dans deux poèmes en particulier.

Le fragment 1

Quand il est question de traduction, il est difficile de se focaliser sur une seule tentative. En effet, c'est dans la comparaison que la critique de la traduction prend tout son sens. Nous allons donc dans ce premier poème procéder comme suit : après avoir commenté quelques aspects du poème lui-même, nous analyserons ce que Brunet propose dans sa traduction.

Le premier poème sur lequel nous nous concentrons est celui que l'on place généralement au début dans les éditions de Sappho et qu'on nomme communément *l'Hymne à Aphrodite*. Ce poème a la particularité d'être le seul presque complet de la poétesse que nous connaissons de nos jours :

I (1)

- ◊ Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
 παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
 μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
 πότνια, θυμον,
- 5 ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κατέρωτα
 τὰς ἔμας αὔδασι αἰοῖσα πῆλοι
 ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
 χρύσιον ἤλθες
- 10 ἄρμ' ὑπασδεύξαισα, κάλοι δέ σ' ἄγον
 ὄκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαίνας
 πύκνα δίνεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωϊθερ-
 ρος διὰ μέσσω,
- 15 αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ' ὦ μάκαιρα,
 μειδιάσαισ' ἀθανάτωι προσώπωι
 ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι
 δηῦτε κάλημι,
- 20 κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
 μαινόλαι θύμωι· τίνα δηῦτε πείθω
 †...σαγην ἐς σὴν φιλότατα; τίς σ', ὦ
 Ψάφ', ἀδικήει;
- καὶ γὰρ αἶ φεύγει, ταχέως διώξει,
 αἶ δὲ δῶρα μὴ δέχεται, ἀλλὰ δώσει,
 αἶ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
 κωὺκ ἐθέλοισα.
- 25 ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
 ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
 θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον· σὺ δ' αὐτά
 σύμμαχος ἔσσο. ◊

Nous retranscrivons ici la traduction de Brunet dans son entier

Aphrodite au trône diapré, déesse
 née de Zeus! j'implore : immortelle fourbe,
 fais que ni tourments ni dégoûts ne domptent,
 Reine, mon âme.

Viens! N'as-tu jamais entendu ma bouche
 t'appeler, lointaine, et, quittant d'un père
 la demeure d'or, n'es-tu pas venue, si-
 tôt attelé ton

char splendide? Tes passereaux volages
 t'ont menée autour de la terre noire,
 agitant leurs ailes compactes par l'es-
 pace céleste

jusqu'à moi. Et ton immortel visage
 a souri. Tu m'as, bienheureuse Reine,
 demandé pourquoi de nouveau je souffre,
 pourquoi j'appelle,

et pourquoi je laisse un tel trouble naître
 dans mon cœur : "Qui dois-je contraindre encore,
 qui, mener jusqu'à ton amour? Sappho, de
 qui vient l'offense?"

Qui s'enfuit poursuive aussitôt, qui ose
 repousser l'offrande à son tour propose,
 qui déteste adore aussitôt, aussi mo-
 rose soit-elle!

Viens encore, délivre-moi des affres
 du souci, accorde ce que mon âme
 brûle d'obtenir. Prête-moi main forte
 dans la bataille.

Dans ce poème, l'énonciatrice Sappho¹⁵³ s'adresse à la déesse Aphrodite et sollicite son aide par une prière particulière. Dolores O'Higgins résume le poème ainsi: « This poem consists of a prayer – and a corresponding promise from the goddess – not, as we might expect, to unite Sappho in bliss with her beloved but to reserve the situation, to inflict on the girl who has wounded Sappho an equal agony. She will give presents instead of receiving them: she will chase instead of fleeing. »¹⁵⁴

Comme il est possible de voir sur la notation accentuelle que nous avons ajoutée au texte, Brunet veut faire entendre le mètre suivant :

– u — u — uu — u —
 – u — u — uu — u —
 – u — u — uu — u —
 – uu – u

Cet exemple de schéma métrique indiqué dans sa préface est le même que celui de la strophe sapphique. Mais que représente-t-il en français? En grec, le signe « – » représente la longue et le signe « u » représente la brève. En français, il est important de l'interpréter autrement : dans la traduction ci-haut le signe « – » représente la place d'un accent de langue qu'il soit tonique ou initial¹⁵⁵. Le signe « u » représente une position non accentuée dans le groupe. Ce deuxième signe est d'ailleurs souvent apposé sur des « e » finaux ou sur des syllabes atones. Il est important de noter que certains « e » finaux sont comptés dans le schéma de Brunet alors que d'autres ne le sont pas. Sont pris en compte les « e » finaux suivis d'une consonne, ainsi que ceux en fin de vers. Ceux suivis d'une voyelle ne sont pas comptés. Voyons l'exemple d'un vers qui

¹⁵³ Son nom est cité à la cinquième strophe.

¹⁵⁴ O'HIGGINS, D., « Sappho's Splintered Tongue : Silence in Sappho 31 and Catullus 51 », in *Re-reading Sappho : reception and transmission*, ed. GREENE, E., University California Press, London, 1996, p. 74.

¹⁵⁵ Chez la plupart des théoriciens du rythme, comme Meschonnic, Dessons et Bourassa, par exemple, le signe de la longue se place uniquement sur les positions marquées par l'accent tonique, l'accent initial étant indiqué autrement.

présente les trois cas :

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
 et pourquoi je laisse un tel trouble naître

Le « e » de « laisse » n'est pas pris en compte par le schéma car il est atone étant suivi du « un ». Par contre, le « e » de « trouble » et celui de « naître » sont pris en compte car le premier est suivi d'une consonne et le deuxième est en fin de vers.

C'est donc, comme nous l'avons exposé plus haut, en faisant alterner des positions accentuées et non accentuées que Brunet tend à créer une imitation du vers grec qui lui fait alterner les brèves et les longues.

Avant de nous intéresser plus spécifiquement à deux strophes de ce poème pour mieux décortiquer la technique de Brunet, nous ferons ici quelques commentaires généraux des grandes tendances qui se forment dans l'imitation du mètre dans ce poème.

La traduction de *L'Hymne à Aphrodite* par Philippe Brunet est un excellent support d'analyse de son système puisqu'il est le seul des poèmes de Sappho à avoir été conservé en son entier. À la lecture de cette traduction accompagnée de son schéma métrique, on s'étonne au premier abord du faible taux d'« étrangeté » que cette technique métrique produit. En effet, même si la lecture accentuée demande un certain effort, rarement le lecteur doit aller à l'encontre du système usuel de la prononciation du français. Ceci est dû à quatre techniques principales que développe Brunet. La première et la principale consiste à utiliser tous les accents toniques possibles d'un groupe. Nous l'avons souligné, les règles d'accentuation françaises ne sont pas strictes et laissent la possibilité d'accentuer des sous-groupes à l'intérieur d'un syntagme.

Brunet va utiliser les nombreux possibles que lui offrent ces règles. Prenons, pour illustrer ceci, une partie de phrase tirée de la quatrième strophe : « Tu m'as, bienheureuse Reine, demandé pourquoi de nouveau je souffre. ». Nous allons tout d'abord y apposer un schéma accentuel du français inspiré du système d'Henri Meschonnic. Dans ce système, l'accent tonique est marqué ainsi –, l'accent tonique possible (à l'intérieur d'un long mot phonologique) est marqué ainsi , l'inaccentuée ainsi : u, et enfin, l'accent initial ou prosodique ainsi :ú.¹⁵⁶ Cette phrase s'accentuerait donc comme suit dans le cadre d'une lecture lente :

Nous remarquons par exemple l'accent initial possible sur le « Tu » ou l'accent prosodique sur le « de » de « demandé » placé à cause des deux lettres « d ».

Si nous comparons celui de Brunet avec ce schéma, nous voyons que la plupart des pseudo-longues du schéma de Brunet tombent soit sur des accents toniques, soit sur des accents toniques possibles à l'intérieur du groupe, soit sur des accents initiaux et prosodiques. (Excepté le « tu » qui n'est pas accentué dans le schéma de Brunet.) Brunet, contrairement à Meschonnic, n'utilise en fait qu'un seul signe (–) pour les trois catégories d'accents.

¹⁵⁶ Informations tirées du cours de Lucie Bourassa sur l'accentuation.

a souri. Tu m'as, bienheureuse Reine,
demandé pourquoi de nouveau je souffre,

Brunet utilise certaines techniques pour tenter de multiplier les accents possibles. Comme nous l'avons déjà brièvement mentionné, l'utilisation très fréquente de la virgule est une de ces techniques. Elle est d'ailleurs mise en pratique dans cette traduction de l'*Hymne à Aphrodite*. Prenons comme exemple la strophe deux:

Viens! N'as-tu jamais entendu ma bouche
t'appeler, lointaine, et, quittant d'un père
la demeure d'or, n'es-tu pas venue, si-
tôt attelé ton

Nous voyons ici que cette technique permet de mettre des accents toniques sur la fin des mots « appeler », « lointaine » ou encore « or » car ils sont suivis d'une virgule, et celle-ci pousse le lecteur à faire une pause. Par contre, cette technique ne peut être considérée comme une constante : on voit par exemple qu'elle ne fonctionne pas pour le « et » qui est entre virgules mais non accentué par le schéma de Brunet.

Une autre technique est celle de l'utilisation, aussi très fréquente, de l'enjambement avec rejet et contre rejet. Il est en effet rare dans cette traduction que la syntaxe soit en adéquation avec l'unité métrique, comme c'est le cas par exemple à la strophe trois

entre « passereaux volages » et le verbe « t'ont » :

— U — U — U — U — U — U — U — U
 char splendide? Tes passereaux volages
 — U — U — U — U — U — U — U — U
 t'ont menée autour de la terre noire,
 — U — U — U — U — U — U — U — U
 agitant leurs ailes compactes par l'es-
 — U — U — U — U
 pace céleste
 /

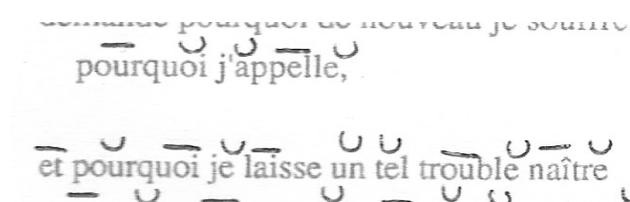
Bien que ces deux procédés donnent au texte un aspect haché et saccadé, ils poussent souvent le lecteur à faire des pauses adéquates pour accentuer un début de mot. Une autre technique que Brunet utilise est celle des attaques consonantiques qui permettent une accentuation sur un atone en début de phrase. Dans les vers 5 et 6 en effet, Brunet met en place une allitération en [k] surtout en début de vers pour pousser son lecteur à appuyer la prononciation du « qui » à la lecture :

— U — U — U — U — U — U — U — U
 et pourquoi je laisse un tel trouble naître
 — U — U — U — U — U — U — U — U
 dans mon cœur : "Qui dois-je contraindre encore,
 — U — U — U — U — U — U — U — U
 qui, mener jusqu'à ton amour? Sappho, de
 — U — U — U — U
 qui vient l'offense?"

— U — U — U — U — U — U — U — U
 Qui s'enfuit poursuite aussitôt, qui ose
 — U — U — U — U — U — U — U — U
 repousser l'offrande à son tour propose,
 — U — U — U — U — U — U — U — U
 qui déteste adore aussitôt, aussi mo-
 — U — U — U — U
 rose soit-elle!

Tout comme les deux premières techniques, celle-ci ne doit pas être considérée comme infaillible. Bien qu'ici l'accent consonantique permette d'accentuer les quatre « qui » en début de vers, celui du deuxième vers de la strophe 5 (« Qui dois-je contraindre ») n'est pas accentué.

Malgré ces nombreuses techniques efficaces, Brunet n'est pas à l'abri de certaines incohérences comme nous le verrons plus avant dans nos analyses. Prenons l'exemple de la fin de la strophe 4 et du début de la strophe 5 :



Nous voyons ici que se suivent deux groupes de mots presque semblables (« pourquoi j'appelle » / « pourquoi je laisse ») mais qui pourtant devraient s'accentuer de manière différente selon le schéma de Brunet. Pour le premier groupe, il faudrait mettre un accent initial sur le « pour » de « pourquoi » et ne pas accentuer le « quoi ». Le contraire doit se faire au vers suivant puisque le « pour » n'est pas accentué alors que le « quoi » l'est cette fois. De façon plus générale, il est possible de voir dans certains passages que certaines syllabes faibles sont marquées par le schéma alors que d'autres fortes ne le sont pas. Il sera donc démontré plus en avant que le rythme accentuel des accents de groupes excède parfois la métrique de Brunet comme c'est le cas dans l'exemple que nous venons de donner.

Nous allons maintenant étudier en détail les techniques de Brunet dans deux strophes en particulier de ce poème : la strophe 1 et la strophe 6.

Nous retranscrivons ici à nouveau la première strophe de ce poème ainsi qu'une traduction littérale:

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,

« O immortelle Aphrodite, fille de Zeus, qui engendre l'intrigue, je t'en supplie ne laisse point la douleur et le chagrin affliger mon âme. »

Le premier vers de cette strophe en grec présente des spécificités prosodiques intéressantes. Tout d'abord, ce premier vers en grec ne comporte que trois mots. Ceux-ci, placés de façon recherchée, montent en crescendo jusqu'à la révélation du nom d'Aphrodite qui domine la fin de ce vers. Notons que les deux autres mots qui sont ποικιλόθρονα et ἀθανάτα voient leur voyelles finales élidées pour éviter les voyelles en hiatus, ce qui donne à la prononciation de ce vers comme un élan, une précipitation, un empressement vers le nom final de la déesse Aphrodite qui est finalement révélé. Nous notons encore l'allitération en τ et θ ποικιλόθρονα ἀθανάτα Ἀφρόδιτα qui se heurte tout autant à l'assonance en α : ποικιλόθρον (α) ἀθανάτ (α) Ἀφρόδιτα celle-ci pourrait être encore plus manifeste sans l'élosion des deux α finaux des adjectifs. Ce vers est un exemple représentatif de l'utilisation que fait Sappho de l'allitération et l'assonance. Les aspects prosodiques sont au service du rythme du vers.

Voilà la traduction qu'en fait Brunet :

Aphrodite au trône diapré, déesse.

Il choisit, comme nous l'avons mentionné, le schéma métrique : — u — u — uu — u — u. Le vers devrait donc se prononcer en suivant ce rythme (les lettres en gras représentant des positions fortes): *Aphrodite au trône diapré, déesse*. Analysons de plus près ces positions fortes accentuées. Nous remarquons qu'elles sont presque toutes possibles dans le cadre d'une lecture lente. On remarque ici effectivement que Brunet forme des groupes syntaxiques particuliers pour se rapprocher des pieds grecs. « Diapré » est automatiquement frappé de l'accent car il termine le mot phonologique. Même chose pour le mot déesse qui, habilement séparé du reste du vers par Brunet, est frappé de l'accent tonique sur sa voyelle finale. La position forte de la voyelle « o » dans « trône » peut s'expliquer dans le cadre d'un ralentissement du débit. En effet, la succession d'un substantif et d'un adjectif forme deux groupes accentuels distincts. Dans le cas de « Aphrodite » le mot porte deux positions fortes dans le schéma. Dans le cadre d'une diction ordinaire, la lettre « a » de « Aphrodite » ne serait pas accentuée. Il est difficile ici de déjà introduire la notion de pression métrique ou d'entraînement rythmique puisqu'il s'agit du premier vers du poème et de la strophe. Cette position forte peut s'expliquer métriquement et phonétiquement de deux manières. Elle peut être ici considérée comme un accent d'insistance dans la catégorie que Rossi appelait « émotionnelle ». En effet Mario Rossi dans son article « Le cadre accentuel et le mot en italien et en français »¹⁵⁷ affirme l'existence d'un accent secondaire pouvant avoir plusieurs fonctionnalités. Celui qui nous intéresse particulièrement ici est l'accent

¹⁵⁷ ROSSI, M., «Le cadre accentuel et le mot en italien et en français », in *Problèmes de prosodie*, éd. : LÉON, P., et ROSSI, M., Montréal, 1979.

énonciatif (ou d'insistance, intellectuel, oratoire, etc.) qui tombe sur la première syllabe accentuable du groupe. Nous citerons également l'accent secondaire – dit emphatique ou émotionnel (comme dans le cas de la courte phrase « c'est merveilleux! », Dans le cas de la traduction, le mot « Aphrodite » pourrait porter cet aspect émotionnel de la prononciation. Ceci pourrait se conceptualiser comme un appel ou une invocation à la déesse (Aphrodite!). Dessons et Meschonnic parlent quant à eux d'une autre sorte d'accent initial qui se réaliserait par un « coup de glotte » sur la syllabe initiale. Ce concept vocalique « consiste en une fermeture de la glotte suivie de son ouverture brusque »¹⁵⁸. François Dell, cité par les deux chercheurs, place ce phénomène dans le cadre des commandements militaires « Une-deux, **une**-deux », l'occlusion glottale servant la cause d'une prononciation brutale¹⁵⁹. Cette diction étant trop marquée, elle n'est pas pertinente pour notre analyse. Pour Dessons et Meschonnic, ce coup de glotte peut apparaître aussi après l'usage de certaine marque de ponctuation, comme le tiret par exemple. Ils citent le vers de Nerval : « Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé » pour décrire ce phénomène. Cette description du coup de glotte comme moins marqué que celui décrit par Dell est très intéressant pour notre cas. On pourrait en effet élargir sa portée au schéma métrique que propose Brunet. Nous ferions donc un coup de glotte à chaque début de vers tout comme le « et » du vers de Nerval l'était après le tiret. Ainsi le mot « Aphrodite » s'accentue sur la base de deux règles différentes : l'accent initial duquel participe le coup de glotte et l'entraînement métrique (de façon générale et moins pertinemment dans ce vers, puisqu'il est le premier du poème) et enfin le coup de glotte que l'on pourrait assigner à tous les débuts de vers

¹⁵⁸ DESSONS, G., MESCHONNIC, H., *op. cit.*, p. 143.

¹⁵⁹ DELL, F., *Les règles et les sons : Introduction à la phonologie générative*, Herman, Paris, 1973, p. 64.

vocaliques dans la traduction.

Intéressons-nous maintenant à l'ordre des mots. Révélateur de sens en grec, son respect (ou son non-respect) pose beaucoup de problèmes aux traducteurs. En traduisant le vers de la sorte, Brunet n'est pas fidèle à l'ordre des mots du grec, ce qui peut aller contre la vision de certains de traducteurs. Edith Mora en effet, dans son essai sur Sappho, souligne l'importance de la place des mots chez la poétesse et la possibilité de la respecter en français :

« Il reste donc à chercher une forme dont le principe unique soit de se mouler au texte grec [...]. On voit alors se dégager des constantes, qu'il importe de respecter si l'on veut conserver au style de Sappho son caractère éminemment personnel; elle aime, par exemple, attaquer – au sens musical du terme – directement une strophe par un mot essentiel, et la place qu'elle lui donne, à l'initiale du vers, met alors en valeur le complexe son-sens-image-mesure du nom, verbe, adjectif, pronom auquel tout le poème va être suspendu. »¹⁶⁰

Le point que soulève Mora est fondamental : la place des mots chez Sappho est d'une importance certaine et doit absolument être prise en compte par le traducteur. Mais il est parfois difficile de suivre la poétesse grecque et le premier vers de ce poème en est un exemple patent. Sappho débute son poème et son vers avec l'adjectif fort Ποικιλόθρον' qu'elle reprendra en écho plus tard avec δολόπλοκε. Ces deux mots représentent pour les traducteurs une des difficultés du grec, que sont les mots-valises. Ποικιλόθρονα se traduit littéralement en français par « [toi] qui a un trône aux couleurs variées »; ainsi, alors que le grec n'utilise que quatre syllabes (avec l'élision du α final), le français a besoin de huit mots! Ce mot revêt une importance notable : il

¹⁶⁰ MORA, E., *Sappho : histoire d'un poète et traduction intégrale de l'oeuvre*, Flammarion, Paris, 1966, pp. 246-47.

est placé en attaque du vers et du poème, il est l'un des trois seuls mots du vers, et il est l'un des deux mots qui décrivent le sujet même du poème, la déesse Aphrodite. Mais cette importance que lui donnent la syntaxe et l'environnement du vers est difficile à rendre en français. Comme nous l'avons dit plus haut en effet, le mot ποικιλόθρον' ne peut se traduire en un seul mot. Il est donc difficile de retrouver cette saccade et cette concision du grec. Pour nous en convaincre, lisons deux traductions qui respectent l'ordre des mots grecs : tout d'abord celle de Jackie Pigeaud :

« Dont le trône éblouit de couleurs multiples, Immortelle Aphrodite »¹⁶¹

Jackie Pigeaud a voulu respecter l'ordre des mots et est ainsi obligé de commencer son vers par un complément prépositionnel. Il décide également de mettre un accent sémantique sur ποικιλόθρον' puisqu'il ajoute en français le mot *éblouit*, sens que le mot grec ne comporte pas forcément. Cette traduction perd donc deux éléments du vers grec : sa concision et sa force à l'initiale. Edith Mora respecte elle aussi dans sa traduction l'ordre des mots grecs dans une interprétation plus heureuse :

« Au trône d'arc-en-ciel immortelle Aphrodite »¹⁶²

Cette traduction, bien qu'elle ne fournisse pas, comme celle de Brunet, d'équivalent métrique au grec, a de nombreuses qualités prosodiques et sémantiques. Tout d'abord, elle conserve l'aspect laconique du vers de Sappho en n'utilisant que très peu de mots, elle a recours au mot composé « arc-en-ciel » pour représenter une partie de mot-valise ποικιλόθρον', ce qui s'avère être une trouvaille intéressante, et finalement le respect de la place des mots lui permet de placer le mot Aphrodite, tout comme Sappho, à la fin de son vers. Elle est pourtant obligée, tout comme Jackie Pigeaud, de faire une

¹⁶¹ PIGEAUD, J., *Sappho : poèmes*, Rivages, Paris, 2004.

¹⁶² MORA, E., *ibid.*, p. 423.

inversion entre le mot « Aphrodite » et le groupe prépositionnel la décrivant (« au trône... »). Cette inversion existe dans le vers grec mais elle a moins d'impact sur le rythme du vers qu'en français, car le grec n'a pas besoin de préposition dans ce cas précis. Il faut donc souligner que le respect de la syntaxe, de l'ordre des mots, n'est pas forcément un respect du système de la signifiante.

Voyons maintenant plus en détail ce que fait Brunet prosodiquement dans ce vers, la métrique mise à part.

Comme nous l'avons dit précédemment, Philippe Brunet décide de ne pas suivre l'ordre des mots et de ne pas placer le mot « Aphrodite » à la fin du vers. Il met, plutôt, à la fin de son vers sa traduction du mot ἀθανάτα qui signifie « immortelle » ou « déesse ». Ce mot, placé dans ce contexte particulier, n'est pas courant, si bien que sa présence signale quelque chose d'important. Alfred Schmitz dans son court article sur ce poème souligne que ἀθανάτα, qui précède directement le nom de la divinité, semble marquer sa nature divine; cet adjectif est rarement appliqué, chez Homère et chez les poètes lyriques, à un dieu individuel : par contre, il est accolé à des personnages extraordinaires : ἀθανάτος Προτευς, ἀθανάτε Κίρκη ¹⁶³. Cet adjectif, dans le vers de Sappho, est donc spécial, autant par son sens et le renforcement en forme de pléonasme qu'il crée que par son effet phonique que nous avons déjà souligné auparavant, avec les assonances, les allitérations et l'élision. Brunet va utiliser la spécificité de ce mot et va le mettre en valeur par sa place dans le vers et métriquement. Tout d'abord, soulignons que Brunet joue lui aussi avec les sonorités en semblant séparer phonétiquement ce vers en deux parties, comme pour mettre en valeur

¹⁶³ SCHMITZ, A., « Essai d'analyse de la texture phonique d'une poésie de Sappho, précédé de considérations sur l'événement poétique » in *Les Études Classiques*, t. XXX, n. 4, 1962, pp. 370-385, p. 378.

le dernier mot du vers. Dans les trois premiers mots (« Aphrodite au trône diapré ») l'assonance moins claire que chez Sappho, mais présente tout de même en [a] et en [o] et l'allitération en [p] [t]. Puis notons encore que les trois mots principaux de cette première partie de vers comportent une consonne suivie d'un [r] (**Aph**rodite, **tr**ône, **diapr**é) : le jeu que crée Sappho entre les assonances et des consonnes occlusives heurtées est retravaillé ici chez Brunet. Le mot « déesse » à la fin de ce vers est tout à fait mis en valeur par deux séparations principales. Tout d'abord la séparation physique de la virgule puis la séparation plus phonique des sonorités. Le [e] suivi du [ε] ouvert et le son [s] donnent une résonance tout à fait différente à ce mot et il se détache clairement du premier groupe du vers que nous avons souligné. Comme nous l'avons dit plus haut, Sappho met en valeur le mot Αφρόδιτα, autant par les élisions que par les sonorités. Il semble que Brunet tente ici de faire la même chose, en le plaçant au début de son vers et en le frappant de deux positions métriques marquées. L'accent d'insistance que la première marque représente met en valeur le nom de la déesse tout en le plaçant dans une phrase qui ne souffre pas de l'inversion que nous avons relevée chez les deux autres traducteurs. Ce que fait Brunet dans ce poème donne la possibilité au lecteur de lire un vers proche de l'original et cela sans sortir des possibilités de la langue française. Il installe en effet son système métrique en se rapprochant du grec, il donne de l'importance au détail prosodique et il respecte la dimension laconique de ce vers (« au trône diapré » est la plus courte traduction en terme de syllabes de ποικιλόθρον' que nous ayons trouvée, et pourtant, elle respecte la

sémantique).

La suite de la strophe est également très riche en sonorités.

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,

Nous soulignerons par exemple l'allitération en σ : δῖος, λίσσομαι, σε, ἄσαισι, ὀνίαισι) ou encore l'assonance en αι (παῖ, λίσσομαί, ἄσαισι, ὀνίαισι). Elle est aussi très riche dans son vocabulaire : trois mots dans ces trois vers sont tout à fait dignes d'intérêt. Tout d'abord δολόπλοκε, mot au vocatif pour qualifier Aphrodite, sonne comme en écho au ποικιλόθρονα du premier vers et pour cause, c'est également un mot valise créé de toutes pièces par Sappho pour décrire la déesse. Ce mot est formé du mot δολός qui veut dire la « ruse » et du verbe πλέκειν qui veut communément dire « tisser ». Ce mot donne un aspect très spécial aux pouvoirs d'Aphrodite qui prennent ici une tournure concrète, voire physique. Bernard Ledwige souligne : « L'association des deux mots [δολός et πλέκειν] est une idée de Sappho et elle l'emploie dans le but de montrer à Aphrodite le genre de faveur qu'elle supplie la déesse de lui accorder. Sappho veut qu'Aphrodite joue un tour dont elle est aussi coutumière que le sont les femmes de tisser; ce tour consiste à rendre quelqu'un amoureux. C'est l'occupation favorite d'Aphrodite et Sappho a inventé un adjectif qui la traite comme aussi normale que celle du tissage. »¹⁶⁴ Par la suite, les mots ἄσαισι et ὀνίαισι, bien que proches par leurs sonorités, évoquent deux problématiques différentes et très importantes dans

¹⁶⁴ LEDWIDGE, B., *Sappho, la première voix de femme*, Mercure de France, Paris, 1987, p. 118.

l'optique de l'étude de Sappho. Selon Page Dubois¹⁶⁵, ἄσασσι est un terme médical décrivant une souffrance physique qui rend le sujet proche de la nausée tandis que ὀνίασσι, même s'il entre dans une même catégorie de termes médicaux, décrit plutôt une souffrance mentale. Ces deux thèmes du malaise physique et du malaise psychique dans l'amour sont toujours en dialogue chez Sappho. On se souvient d'ailleurs comment, dans son fragment 31, le plus célèbre et le plus fréquemment traduit de tous, la poétesse avait, devant l'être aimé, une âme bouleversée mais aussi une langue brisée, un feu sous sa peau et des yeux aveuglés. Nous citons ici la traduction de ce fragment par Renée Vivien :

*L'homme fortuné qu'enivre ta présence
Me semble l'égal des dieux, car il entend
Ruisseler ton rire et rêver ton silence,
Et moi, sanglotant,*

*Je frissonne toute et ma langue est brisée :
Subtile, une flamme a traversé ma chair
Et ma sueur coule ainsi que la rosée
Âpre de la mer ;*

*Un bourdonnement remplit de bruits d'orage
Mes oreilles, car je sombre sous l'effort,
Plus pâle que l'herbe, et je vois ton visage
À travers la mort...*

Dans ce vers à Aphrodite donc, Sappho demande à la déesse de ne pas être atteinte ni physiquement, ni moralement, rapprochant en grec ces deux idées en usant de sonorités parentes.

Voyons la traduction de Brunet pour la suite de cette strophe :

au trône diapré, déesse — u — u — uu — u — u
née de Zeus! J'implore : immortelle fourbe, — u — u — uu — u — u
fais que ni tourments ni dégoûts ne domptent, — u — u — uu — u — u

¹⁶⁵ DUBOIS, P., *Sappho is burning*, University of Chicago Press, 1995, p.189.

Reine, mon âme.

— uu — u

Métriquement, le reste de la strophe développe la technique de Brunet. On peut observer, par exemple dans le deuxième vers, sa façon de créer des petits groupes syntaxiques avec l'aide de la ponctuation. La lecture plus saccadée pousse à placer les positions de « longues » sur les voyelles marquées par l'accent tonique. C'est le cas avec « **Zeus!** » et « j'implore : ».

Nous rencontrons cependant un problème dans le troisième vers. En effet, le schéma accentue le premier « ni ». En tant que clitique, il ne devrait pas être accentué dans la phrase. Si on prend en compte l'accent de l'initiale, nous aurions plutôt tendance à prononcer ce groupe de mots comme suit : « **Fais** que ni **tourment** » alors que, selon le schéma proposé par Brunet, nous devrions rajouter un accent sur le ni « **Fais** que ni **tourment** ». C'est d'autant plus problématique que le deuxième « ni » est, lui, prononcé plus logiquement puisqu'il tombe sur une des « courtes » du schéma « **tourments** ni **dégoûts** » et n'est donc pas accentué. Si les deux « ni » avaient été accentués, on aurait pu croire à une insistance. Voilà un exemple d'une position de « longue » que le lecteur aurait tendance à laisser passer. Même avec la pression métrique, il n'est pas naturel d'accentuer un « ni », sauf si on veut mettre en relief le schéma logique « ni », « ni ». En revanche l'on accentue les mots que les deux « ni » modifient car ils portent des accents toniques. Nous avons ici une forme d'énumération « ni **tourment** ni **dégoût** » qui pousse l'accentuation sur les deux mots, phénomène dont Brunet profite.

En ce qui concerne la fin du vers, il faut noter la belle trouvaille rythmique qui permet de recréer la métrique de l'adonique : « **Reine**, mon **âme** » : même si nous ne prononçons pas forcément en détachant les deux courtes (la première étant le « e » final

de Reine), le vocatif et la virgule isolant le mot « mon âme » font que la prononciation des deux longues s'effectue sans aucun effort et très naturellement, ce qui nous permet de ressentir en français cette conclusion de quatre syllabes très importante en grec. Même si l'adonique est la suite du troisième grand sapphique, il présente souvent des spécificités sémantiques et musicales qui en font un vers à part entière. Cette spécificité est rendue ici en français par le rythme que lui donne Brunet.

Le traducteur travaille également les sonorités dans la suite de cette strophe. Nous avons dit plus haut que Sappho liait par leurs sonorités les mots $\pi\alpha\hat{\iota} \delta\iota\omicron\varsigma, \lambda\iota\sigma\sigma\omicron\mu\acute{\alpha}\iota, \sigma\epsilon, \acute{\alpha}\sigma\alpha\iota\sigma\iota, \acute{\omicron}\nu\acute{\iota}\alpha\iota\sigma\iota$. Brunet tente de faire la même chose en liant cette suite de mots par leurs sonorités : « J'implore immortelle fourbe, fais que ni tourments ni dégoûts. »

Il y a tout d'abord l'assonance en [u] mais aussi une allitération qui prend forme dans implore, immortelle, fourbe et tourments quand par quatre fois la lettre [r] suit soit un [ɔ] soit un [u]. Brunet détache également l'adonique dont nous avons parlé plus haut du troisième grand sapphique en opposant des sons très durs comme les dentales [d] et [t] (« fais que ni **tour**ments ni **dégoû**ts ne **domp**tent ») à des sons beaucoup plus doux (« Reine, mon âme »). Qu'en est-il de l'aspect sémantique des trois mots importants? On pourrait de prime abord être déçu de lire la traduction « immortelle fourbe » pour $\delta\omicron\lambda\acute{\omicron}\pi\lambda\omicron\kappa\epsilon$. En effet, nombreux sont les traducteurs qui respectent fidèlement l'idée de ce mot : « tisseuse de ruse »¹⁶⁶ pour Jackie Pigeaud et « tissant l'intrigue »¹⁶⁷ pour Edith Mora qui restent tous deux très fidèles à la sémantique,

¹⁶⁶ PIGEAUD, J., *op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁷ MORA, E., *ibid.*, p. 423.

« pleine de ruse »¹⁶⁸ pour Frédérique Vervilet nous offrant une traduction un peu plus neutre, ou encore le spécial « qui tisse les traquenards comme les femmes tissent la laine » de Bernard Ledwidge¹⁶⁹ tout à fait inspiré par la dualité intrinsèque du mot. On se demande si c'est la métrique qui a empêché Brunet d'insérer l'idée de tissage. En effet si l'on garde intact le début de son vers « née de Zeus j'implore... » on ne peut ni continuer par *tisseuse de ruse* ni par *qui tisse la ruse*, ces deux solutions ne permettant pas de conserver la métrique. Pourtant, à y regarder de plus près, le choix de Brunet, bien qu'il soit audacieux, garde une partie du sémantisme du mot décrit par Ledwidge. Ce dernier souligne que l'adjectif *δολόπλοκε* compare l'activité d'Aphrodite à l'activité humaine et féminine du tissage. Ici, on peut ressentir une même antithèse entre les adjectifs « fourbe » et « immortelle ». Il est rare que l'on qualifie un dieu de fourbe et ici, cet adjectif rapproche Aphrodite d'un trait de caractère plutôt humain. Mais Brunet qualifie la fourberie d'Aphrodite d'immortelle, une fourberie qui n'est pas du niveau de celle des humains. L'idée d'un rapprochement subtil des humains et des dieux par le vocabulaire est donc conservée dans cette traduction.

Les sens des mots ἄσασι et ὀνίασι traduit par « tourment » et « dégoût » respecte la métrique une fois insérée dans le vers, et souligne parfaitement le dialogue si cher à Sappho entre le mal physique et le mal psychique dans le sentiment amoureux. Tout comme chez Sappho également, ces deux mots sont liés par leur sonorité en [u], il est difficile de croire que cela soit dû au hasard.

Nous avons donc avec cette première strophe un exemple patent de la réinvention d'un

¹⁶⁸ VERVILET, F., *Sappho, le désir : œuvres complètes*, Arléa, Paris, 1993, p. 45.

¹⁶⁹ LEDWIDGE, B., *Sappho, la première voix de femme*, Mercure de France, Paris, 1987, p. 119.

système français nous rapprochant du rythme antique. La langue et la métrique de Sappho dans ses vers développent une prosodie particulière. C'est un ensemble qui est donc intrinsèquement difficile à traduire. Brunet ne force jamais la langue française à prendre des plis qui ne lui conviennent pas, et respecte pour chaque mot la place de son accent logique. Ainsi, même sans regarder le schéma qu'il nous livre dans sa préface, notre lecture et notre oreille sont guidées inconsciemment vers le rythme antique. Son attention particulière aux sonorités et ses nombreuses trouvailles en français nous permettent de nous rapprocher de ce grec très chantant de Sappho, ce qu'une traduction en prose ne nous offre pas. En témoigne par exemple la traduction d'Ernest Faconnet :

*« Immortelle Vénus, fille de Jupiter, toi, qui sièges sur un trône brillant et qui sait habilement disposer les ruses de l'amour, je t'en conjure, n'accable pas mon âme sous le poids des chagrins et des douleurs. »*¹⁷⁰ Bien sûr, cette traduction de Faconnet porte une attention toute particulière au sens de chaque mot et nous en livre une idée fidèle et précise (même s'il ne traduit pas le mot *πότνια*). Mais un tel travail sur le sens empêche-t-il un travail sur les sonorités et les rythmes? La force de Brunet dans cette strophe est d'avoir combiné ces deux derniers aspects tout en étant conscient de certaines trouvailles sémantiques de Sappho, qu'il se devait de traduire avec justesse et précision également.

Même si c'est à Brunet que revient le crédit d'une adaptation très proche du rythme antique, présentons deux traductions dont les recherches sur le mètre et le rythme sont également à souligner. Celle d'Edith Mora¹⁷¹, qui rend la strophe sapphique avec trois alexandrins et un vers de six syllabes pour l'adonique et qui tente avec des rimes et des

¹⁷⁰ FACONNET, E., *La lyrique grecque archaïque, Sappho, Alcée, Alcman, Tyrtée, Solon, Anacréon, Stésichore, Ibycos, Bacchylide*, Paleo, Clermont-Ferrand, 2008

¹⁷¹ MORA, E., *ibid.*, p. 423.

jeux de sons de nous rapprocher de Sappho. Elle respecte également toujours l'ordre des mots grecs:

Au trône d'arc-en-ciel immortelle Aphrodite
 fille de Zeus, tissant l'intrigue, je t'en supplie
 n'accable pas sous l'angoisse et sous la douleur
 ô vénérée, mon cœur

Celle de Robert Brasillach¹⁷² :

Aphrodite, fille de Dieu
 O tisseuse immortelle au trône étincelant,
 Ne laisse pas mon cœur, écoutes-en mon vœu,
 O Reine, s'affliger sur les dégoûts pesants.

Brasillach dans sa traduction fait alterner des alexandrins et des octosyllabes. Il utilise ainsi la possibilité d'un vers plus court que lui offre l'adonique du mètre de Sappho. Brasillach, comme on peut le voir dans cette strophe, ne va pas forcément placer son vers plus court à la fin comme beaucoup de traducteurs le font. Son originalité est d'utiliser cet octosyllabe pour le disposer à différentes places suivant ce qu'il veut mettre en valeur dans la strophe. Dans la première, il met en évidence le nom d'Aphrodite et réagence les autres éléments. Voyons ainsi la deuxième strophe où les octosyllabes encadrent la strophe autant par leur nombre de syllabes que par la rime :

Ah reviens, si jamais, naguère,
 Tu as su m'écouter, entendre au loin ma voix,
 Alors que tu quittais, pour accourir vers moi,
La maison dorée de ton père.

Nous nous concentrerons dans ce même poème sur la sixième strophe. Après un long hymne à sa divinité dans les premières strophes Aphrodite, à la cinquième, prend la parole et s'adresse à Sappho. Elle lui demande de lui dénoncer la personne, cause de

¹⁷² BRASILLACH, R., *op. cit.*, p. 127.

son malheur et lui promet de lui faire payer. Cette sixième strophe va en grec comme suit :

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέχετ', ἀλλὰ δώσει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κὼκ ἐθέλοισα.

Phonétiquement, elle est très travaillée et sonne comme une sorte d'incantation soutenue par sa rime interne et externe en ει, la répétition sur deux vers de l'adverbe ταχέως voulant dire « rapidement » et la construction grammaticale qui reste la même sur les trois premiers vers de la strophe. En effet, les phrases commencent par un verbe au présent qui modifie le pronom αἰ (elle qui) et la seconde partie de la phrase présente un verbe au futur comme une opposition à la première partie de la phrase suivant le schéma « celle qui fait ceci, fera cela ». Cette strophe est très spéciale, car elle décrit la toute-puissance d'Aphrodite dans les relations amoureuses et la musicalité qui accompagne cette description fait de cette strophe une promesse menaçante proche de l'incantation. Alfred Schmitz la décrit de cette façon : « Ce groupe-ci [la strophe] exprime le consentement de la divine Aphrodite. Il contient manifestement des sonorités qui lui sont propres. Il est vrai qu'un consentement doit être net, clair et bref, puisqu'il est l'expression d'un acte de la volonté. La netteté se révèle : - dans la triple anaphore en αι, - dans l'allitération de δῶρα, δέκετ', δώσει, – dans l'allitération de φίλει, φιλήσει, – dans la reprise de ταχέως, placé chaque fois à la même place. »¹⁷³

Voyons ici une traduction littérale de cette strophe :

¹⁷³ SCHMITZ, A., *op. cit.*, p. 381.

Celle qui fuit, très vite elle suivra, Celle qui refuse les cadeaux, c'est elle qui les offrira, Celle qui n'aime pas bientôt aimera, Même si elle n'est pas d'accord.

Observons maintenant la version de Philippe Brunet :

« **Qui s'enfuit** poursuive aussitôt, qui **ose** — u — u — uu — u — u
 repousser l'offrande à son **tour** propose, — u — u — uu — u — u
 qui **déteste** adore aussitôt, aussi mo- — u — u — uu — u — u
 rose soit-elle! » — uu — u

Comme dans le premier vers de la première strophe du poème, Brunet respecte, en général, la théorie de l'accent de fin de groupe et ne place pas d'ictus métrique sur une voyelle qui ne pourrait le porter comme un « e » muet par exemple. Nous parlerons encore ici du problème de la position longue initiale que Brunet s'est imposée dans le cadre du schéma. Comme nous l'avions dit plus haut, il est possible de profiter de l'accent secondaire d'un groupe de mots. Pour ce faire, il faudrait commencer par des mots monosyllabiques : à vrai dire, c'est ce que fait Brunet dans ce poème, puisqu'il commence dix-neuf fois sur vingt-huit vers par des noms ou des verbes tels que « Née », « Char », « Viens », « Brûle ». Pourtant, il place aussi en début de vers des clitiques comme « La », « Dans », « Qui », « Du ». Ceux-ci sont problématiques dans le fait que, en principe, ils ne sont pas accentuables sauf par un accent prosodique le cas échéant. C'est très rare que Brunet commence le vers avec un mot plus long qui l'obligerait à placer une position forte sur une première voyelle qui formerait un accent de début de mot, plus intentionnel que naturel en français. C'est le cas dans

« Aphrodite », que nous avons décrit plus tôt, dans « **Agitant** », dans « **Demandé** » et dans « **Repousser** » dans la strophe en question. Le cas d'Aphrodite s'élucidait facilement et le cas de l'accentuation de « Agitant » sur la première lettre peut s'expliquer dans l'optique où cette lettre « a » est plus ouverte dans notre prononciation que le « ant » final, imperceptiblement donc, la voix descend légèrement sur la finale. Mais dans le cas de « Demandé » et de « Repousser », il est plus problématique dans la prononciation de souligner l'accent de début de mot. Dans le cas de « Repousser », si l'on exagère la prononciation de l'accent, l'impression qui domine est l'insistance sur le *re*, comme si la femme dont on parle ici « poussait à nouveau » même si ce n'est pas le sens que Brunet voulait donner à ce mot. À la lumière des problèmes que posent les clitiques et les mots de plus d'une syllabe, nous formulons la remarque suivante : le schéma glyconien sur lequel se base la strophe sapphique n'est pas absolument régulier à l'initiale. Au contraire de l'hexamètre épique qui commence toujours par une longue accentuée, la strophe à base glyconienne a plus de liberté. Bien que Brunet semble s'être imposé cette longue à l'initiale dans son schéma, ce n'est pas forcément indispensable. En effet, ce ne serait pas un affront au schéma sapphique que de ne pas respecter le principe de l'initiale accentuée, vu qu'il présuppose des variations. Nous sommes d'accord avec Brunet que le pied [– u] est le plus courant dans cette strophe. Nous avançons pourtant que le lecteur qui n'accentue pas un clitique en début de vers ne va pas à l'encontre de l'esprit de la strophe, bien au contraire. Brunet aurait peut-être pu laisser place à cette liberté dans ses explications et dans son schéma.

Voyons maintenant ce que fait Brunet des autres jeux phoniques de cette strophe. La volonté de suivre le rythme grec pousse Brunet à faire des choix qui l'éloignent quelque peu de l'esprit de la strophe grecque. Comme nous l'avons dit plus haut, cette strophe joue avec les sonorités des terminaisons des verbes, les faisant rimer entre elles : les deux présents φεύγει et φίλει riment à l'interne avec les trois futurs διώξει, δώσει et φιλήσει qui eux, riment à l'externe en fin de vers. Brunet ne choisit pas la solution de facilité en ne rendant aucun des futurs en français. Même si les mots « aussitôt » et « à son tour » marquent un peu la chronologie de l'action, celle-ci est moins claire qu'elle pourrait l'être avec une utilisation de futurs.

Le jeu des sonorités et la structure grammaticale s'installent d'emblée chez Sappho : chaque vers contient un présent et un futur, il n'y a pas d'enjambement ni de changement de structure jusqu'au dernier vers. Schmitz parlait avec raison d'un consentement ressenti comme clair et net rendu grâce aux aspects phoniques.¹⁷⁴ C'est à notre avis l'aspect phonique, couplé à la structure grammaticale des phrases, qui nous fait ressentir cette clarté presque tranchante. Cette structure grammaticale est moins perceptible chez Brunet, qui attaque avec une tournure compliquée par son subjonctif : *Qui s'enfuit poursuive aussitôt, qui ose*. Il fait également deux enjambements avec contre-rejet entre le vers 1 et 2 et le vers 4 et 5 qui coupent quelque peu l'élan de la strophe, ce que Sappho, bien qu'elle soit coutumière des enjambements, ne fait pas dans ce poème. Est-ce la métrique qui le pousse à faire cela? C'est fort probable, mais pour rallonger quelque peu son vers et ainsi éviter l'enjambement, il aurait pu profiter des solutions que lui offrait le γαρ, ou le α' qu'il n'a pas utilisé en son entier,

¹⁷⁴ SCHMITZ, A., *op. cit.*, p. 381.

préférant, dans le cas du *αι*, une tournure impersonnelle plutôt qu'un *elle qui*. Finalement, Brunet a décidé de respecter la rime d'une façon spéciale puisqu'il utilise trois fois une terminaison en « ose » (ose, propose, morose) toutes trois accentuées sur leur finale, cela s'insérant dans son but de ne pas utiliser le futur (ainsi il ne rime pas en [a], comme beaucoup d'autres traducteurs). Pourtant, cette solution l'oblige à faire un choix sémantique difficilement compréhensible. En effet, la fin de sa strophe *Aussi morose soit-elle*, s'éloigne du sens initial de façon peut-être un peu trop prononcée. En effet le verbe ἐθέλω en grec veut dire « vouloir bien, consentir » ou encore dans certains cas « désirer ». Ici, ce verbe est modifié par la négative οὐκ, ceci pour souligner de façon assez prononcée que les actions susmentionnées se font contre le gré de la personne visée. Une traduction littérale serait la suivante « même si elle ne le veut pas » ou encore « même contre son gré ». Il est donc clair que cette strophe traduite par Brunet s'éloigne sémantiquement du grec de façon plus marquée que pour les autres strophes. Elle est cependant un excellent exemple de la création d'un nouveau système. Citons ici d'autres propositions pour mettre cette hypothèse en perspective. Tout d'abord, la proposition de Frédérique Vervilet :

Sappho? Qui t'a blessée? Si elle te fuit,
elle courra bientôt après **toi**.

Si elle refuse tes cadeaux, elle t'en offrira
bientôt. Si elle ne t'aime pas, elle t'aimera bien-
tôt, malgré elle.¹⁷⁵

Fonctionnant avec des strophes de trois vers, Vervilet est obligée de joindre le premier

¹⁷⁵ VERVILET, F., *ibid.*, p.

vers de la strophe à sa strophe précédente ce qui lui fait perdre en structure. Pourtant, les trois vers sont phonétiquement très proches de la strophe grecque de Sappho. Premièrement, même si la métrique grecque n'est pas reproduite, les deux vers comportent onze syllabes comme en grec et le dernier vers est plus court, comme dans la strophe sapphique. Les rimes internes et externes de Sappho se retrouvent ici avec un jeu sur la sonorité du [a] et du [w a] (soulignées dans le texte) et la répétition par trois fois du « bientôt » rappelle les deux τακέως du grec. Malgré les deux enjambements qui créent, comme chez Brunet, des coupures dans le vers, la sensation d'une incantation ou d'une sorte de refrain que l'on ressent à la lecture du grec est rendue par cette traduction.

Lisons encore la proposition de Jackie Pigeaud. Même si il n'essaie pas d'imiter la structure de la strophe sapphique, cette version montre que l'on peut assez facilement retrouver le jeu des rimes grecques en français, en utilisant le futur et les rimes externes en [a]. Ici, Pigeaud nous propose une strophe complètement rimée alors que le reste de sa traduction ne l'était pas, pour respecter l'esprit musical du grec :

Car si elle fuit, bientôt elle poursuivra :
 si elle refuse les dons, eh bien, elle en offrira,
 si elle n'est pas amoureuse, bientôt elle sera
 amoureuse, même si elle ne le désire pas.

Nous avons pu voir avec cette cinquième strophe de l'*Hymne à Aphrodite*, que parfois la recherche sur le rythme et sur la musicalité peut mener à des résultats moins convaincants ou plus difficiles d'accès. Notons pourtant que les commentaires formulés ici sont des commentaires qui ont comme base notre expérience de lecture et sur les

éléments du grec que nous désirons voir en français. Un autre lecteur pourrait certainement y trouver son compte.

Le fragment 16

Concentrons-nous à présent sur le fragment 16, dont la difficulté réside essentiellement dans son aspect lacunaire : les strophes deux et trois sont incomplètes (bien qu'il soit, dans une certaine mesure, possible d'en retrouver le sens), et il nous manque plus de la moitié de la quatrième et de la sixième strophe. Bien que le poème soit partiellement lacunaire, les quelques vers qui nous sont parvenus sont très intéressants pour notre analyse, en particulier du point de vue sémantique. Tout d'abord, Hélène est le personnage central de ce poème, choix controversé s'il en est : il va de soi que l'apparition de ce nom soulève automatiquement une discussion sur l'idée de la beauté, du désir, des relations amoureuses. Le choix de Sappho n'est en aucun cas anodin et permet à la poétesse de proposer une vision du personnage qui s'oppose clairement à celle que l'épopée (en particulier homérique) véhicule habituellement. Pour éclairer ce poème ici, nous recourons à certains travaux spécialistes, en particulier à l'article de Page Dubois « Sappho and Helen »¹⁷⁶, ou à celui d'Ellen Greene « Subjects, objects, and erotic symmetry in Sappho's fragments ».

Nous retranscrivons ici la version grecque de ce poème ainsi que la traduction de Brunet et une traduction littérale :

¹⁷⁶ DUBOIS, P., « Sappho and Helen », in *Reading Sappho, contemporary approaches*, ed. GREENE, E., University of California Press, 1996.

VIII (16)

Οἱ μὲν ἰππήων στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαίσι' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται.

πά|γχνυ δ' εὐμαρες σύνετον πόησαι
π|άντι τ[ο]ῦτ'· ἄ γὰρ πόλυ περσκέθοισα
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
τὸν [αρ]ιστον

καλλ[ίτοι]σ' ἔβα 'ς Τροίαν πλέοι[σα
κωὺδ[ε] πα[ῖ]δος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
πά[μπα]ν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐτὰν
]σαν

]άμπτον γὰρ[
]...κούφος τ[]ση[.]ν
5]με νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]νέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας·

τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἦ τὰ Λύδων ἄρματα κᾶν ὄπλοισι
20 μ]άχεντας.

]μεν οὐ δύνατον γένεσθαι
]. ἀνθρώπ[... π]εδέχην δ' ἄρασθαι
[
[

— U — U — UU — U — U
 Soldatesque, cavalerie ou flotte,
 rien, selon les gens, sur la terre noire,
 n'est plus beau : je dis que chacun préfère
 l'être qu'il aime.

— U — U — U — U — U — U — U
 Vérité que tous admettront sans peine!
 Celle qui passait en beauté l'ensemble
 des mortels, Hélène, abandonne le plus
 noble des hommes,

— U — U — U — U — U — U — U
 part, s'enfuit vers Troie, et traverse l'onde,
 sans se rappeler seulement sa fille
 ni ses chers parents! L'entraînait ailleurs (la
 fille de Chypre)

.....C'est.....
légèrement.....faire
 qu'à cette heure, d'Anactoria, l'absente,
 je me souvienné.

— U — U — U — U — U — U — U
 Car j'aspire à voir sa démarche aimable
 et l'éclat radieux de son doux visage,
 plus que les chariots des Lydiens et leurs sol-
 dats en bataille!

— U — U — U — U — U — U — U
 Il n'est pas possible qu'advienne à l'homme
souhaiter sa part de

Les uns disent que ce qu'il y a de plus beau sur la terre noire est une troupe de cavaliers, d'autres une troupe de fantassins d'autres encore une flotte de navires, mais moi je dis que c'est ce que l'on aime / l'être que quelqu'un aime.

Il est tout à fait facile de faire en sorte que cela soit bien compréhensible par tous en effet, Hélène qui surpasse de beaucoup tous les humains en beauté, abandonnant le meilleur des hommes s'en est allée en faisant voile vers Troie. Ne s'est même pas vraiment souvenue de son fils ni de ses chers parents, mais [...] la pousse vers [...]

[...] maintenant je me souviens de Anactoria qui est absente dont je voudrais voir le pas aimable et l'éclat brillant du visage plutôt que les chars des Lydiens et ceux qui combattent en armes.

La structure de ce poème est particulière : Sappho passe, dans un va-et-vient incessant, du général au particulier et du personnel à l'impersonnel. Bien qu'il nous manque des éléments, cette structure semble être celle d'un miroir :

οἱ μὲν...οἱ δὲ : impersonnel, ce que les gens pensent

ἔγω : personnel, ce que je pense

πάντι : général, tout le monde

ἀ...Ἑλένα : particulier, Hélène

πλέοισσα : particulier, Hélène

[strophe perdue, peut-être général?

Ἄνακτορία : personnel, amour de Sappho

ἄρματα Λύδων : impersonnel, ce que les gens voient

Ce poème est également très particulier dans son traitement thématique de l'image de la femme et des relations hommes-femmes. Les thématiques utilisées créent un dialogue avec l'épopée d'Homère et d'autres grands textes de la poésie épique. Ce dialogue que Sappho instaure lui permet en fait de se distancier d'une certaine image de la femme (qui se cristallise ici dans la figure d'Hélène) que souligne cette même poésie. C'est en la personne d'Hélène que se cristallise cette image différente. Page Dubois souligne à ce propos : « Sappho's poem, although not a narrative, in fact, reverses the pattern of

oral literature, of the Homeric poems – men trading women, men moving past women. She sees Helen as an « actant » in her own life, the subject of a choice, exemplary in her desiring. [...] Sappho does not judge Helen, and she does not make the epic heroine the victim of madness. »¹⁷⁷

Voyons tout d'abord la première strophe de ce poème, ainsi que sa traduction par Brunet. Comme nous l'avons dit plus haut, cette strophe présente une structure très particulière, soulignée dans la première partie par la métrique. Sappho évoque en effet d'abord ce que tout le monde trouve beau (nous pourrions dire ici, « selon Homère »), elle va donc énumérer trois avis qui sont tous précédés d'un pronom. « οἱ μὲν...οἱ δε...οἱ δε » veulent dire « les uns, les autres et les autres » et les trois οἱ des expressions sont soulignés par une position métrique longue ce qui tend à renforcer leur importance. Ces trois expressions impersonnelles et accentuées s'opposent au ἄγο du dernier vers, qui fait entrer une vision personnelle et qui est lui non accentué. Les deux premiers vers et la moitié du troisième vers opposent donc une vision homérique à une vision plus personnelle, représentée dans la deuxième partie du troisième vers et dans l'adonique. La prosodie des mots également sépare clairement les deux visions : les mots dans la première partie sont liés par une assonance en ου et en α mais sont aussi particulièrement longs (presque tous au moins deux syllabes), tandis que la deuxième partie présente des mots très courts qui peuvent se prononcer de façon particulièrement hachée à cause de l'allitération en τ (ὄττω τισ ἔραται). Cette deuxième partie soulève aussi un problème de grammaire qui rend l'affirmation de la fin de ce vers quelque peu floue. En effet, il est difficile de savoir à quel genre la forme

¹⁷⁷ DUBOIS, P., « Sappho and Helen », in *Reading Sappho, contemporary approaches*, ed. GREENE, E., University of California Press, 1996, pp. 79-89.

« κεῖν' » (qui est une forme éolienne de ἐκείνος) se trouve. Nombreux sont ceux qui affirment que cette forme est un neutre, ce qui se traduirait par « ce que quelqu'un aime », d'autres affirment que c'est un masculin ou un féminin, ce qui donnerait en traduction « celui (ou celle) que quelqu'un aime ». Donc, après une première partie de strophe très tranchée et très homérique, Sappho finit par une pensée personnelle plus floue et plus problématique.

Voyons maintenant la proposition de Brunet pour cette première strophe :

Soldatesque, cavalerie ou flotte — u — u — uu — u — u
rien, selon les gens, sur la terre noire, — u — u — uu — u — u
n'est plus beau : je dis que chacun préfère — u — u — uu — u — u
l'être qu'il aime. — uu — u

Dans la première strophe, Brunet accentue comme suit : « Soldatesque, cavalerie ou flotte ». Deux mots, « soldatesque » et « cavalerie », sont accentués sur la première et également sur la dernière syllabe. Ce phénomène est habituel en début de vers pour le lecteur mais moins à l'intérieur du vers où Brunet a plutôt tendance à utiliser l'accent tonique. Comme nous l'avons dit dans les chapitres précédents, l'accentuation sur la première syllabe peut s'expliquer dans le cas de cette traduction de différentes manières. Cet accent pourrait être d'insistance, d'émotion ou encore intellectuel suivant la théorie de Rossi. Nous pensons que dans ce cas particulier les accents sur les premières syllabes de groupes sont liés à un accent prosodique ou « accent consonantique » comme l'appellent Dessons et Meschonnic. Les deux théoriciens avancent qu'un effet particulier peut être créé par l'agencement de certaines consonnes en début de groupe. Cet effet se nomme « l'attaque » : « L'attaque est portée par la

consonne qui se trouve en initiale d'un groupe rythmique. »¹⁷⁸ Pour illustrer cet accent consonantique, ils citent le début de *l'Étranger* de Baudelaire : « **Qui** aimes-tu le mieux, homme énigmatique, **dis?** **Ton** père, **ta** mère, **ta** sœur ou ton frère ». C'est la position et la répétition de la consonne [t] qui crée cet accent. Le même phénomène se présente ici avec ce début de vers. Les deux consonnes [s] et surtout les deux [k] font porter l'accentuation sur les débuts de groupes. Le cas est très clair pour le mot « cavalerie » puisque la répétition des deux sons [k] sans intervalle (« soldates**que** cavalerie ») impose la mise en relief du début du début de mot.

Cette attaque consonantique tend à rendre la prononciation du vers hachée et inhabituelle. L'effet que cela produit en français suit selon nous en quelque sorte l'effet que créait Sappho avec l'opposition entre Homère et elle à l'intérieur même de la strophe. On peut dire qu'ici, suivant les réflexions d'Henri Morier citées par Lucie Bourassa, Brunet utilise cet accent initial consonantique comme un accent vertical qui accroîtrait l'intensité de la lettre, et non sa longueur, dans une prononciation plus émotionnelle qu'intellectuelle. Ainsi, le lecteur qui a fait l'effort de placer la métrique prononce ce vers d'une façon que l'on pourrait qualifier de « théâtrale ». Comme nous l'avons dit plus haut en effet, l'accent consonantique sur « **cavalerie** » sépare imperceptiblement ce mot de « soldatesque ». On pourrait les transcrire ainsi : « Soldatesque! Cavalerie! Ou Flotte! » tant ces mots semblent être séparés par le rythme, ce qui leur donne une prononciation plus solennelle. Quand on compare ce vers à l'adonique « l'être qui l'aime », la différence de prononciation est flagrante. En

¹⁷⁸ DESSONS, G., MESCHONNIC, H., *op. cit.*, p. 141.

effet, les accents de fin de mots ici sont placés directement sur la position métrique forte et ce vers se lit sans aucune difficulté en respectant instinctivement le rythme. La grande réussite de ce vers réside dans le fait que cette opposition que créait Sappho entre l'impersonnel et le personnel, entre Homère et elle se transpose en rythme. En effet, on a vu que Brunet utilisait avec une relative parcimonie l'accent de début de mot dans ses autres poèmes, connaissant sans aucun doute son caractère problématique en français. Dans ce premier vers, on s'étonne de voir deux mots accentués sur leur première voyelle. Nous nous demandons ici si cette prononciation théâtrale et solennelle que la métrique impose à ce premier vers ne représentait pas la référence suprême d'Homère que Sappho essaie de contrer. Cette accentuation tendue et solennelle de mots qui évoquent le combat s'oppose à une accentuation aisée des mots qui parlent d'amour. C'est ainsi que selon nous Brunet crée l'opposition entre le début et la fin de sa strophe. En optant pour cette approche, il n'a pas besoin d'alourdir ses tournures des très courants « les uns pensent..., les autres pensent..., les autres encore pensent que... moi je pense que ». L'effet que créait Sappho avec des pronoms, Brunet le rend avec un rythme particulier.

La deuxième et la troisième strophe sont tout aussi riches que la première. C'est dans la deuxième strophe en effet que Sappho place Hélène. La complexité liée à ce personnage se lit tout autant dans la structure du grec que par l'utilisation de certains mots particuliers. Citons à ce propos Page Dubois : « Helen is an element of the old epic vocabulary, yet she means something new here. Sappho subverts the transitional interpretation of her journey to Troy. And so doing she speaks of desire in new

terms. »¹⁷⁹ En suivant Dubois, nous pouvons avancer l'hypothèse suivante: utiliser le personnage d'Hélène, c'est prendre à partie un personnage au passé littéraire très riche et surtout controversé, déjà à l'époque de Sappho. Hélène joue un rôle problématique dans *Illiade* et il nous est ardu encore aujourd'hui de l'interpréter avec justesse : enlevée par Pâris, elle a été emmenée à Troie. Quels sentiments avait-elle envers lui? Il est difficile de constituer une réponse sur la base de *Illiade* même si ce possible amour entre Hélène et Pâris a fait naître de nombreuses théories. Ensuite et surtout, c'est elle qui est la cause de la guerre de Troie, qui a duré dix ans. Bien que l'histoire de *Illiade* soit celle de la colère d'Achille, le lecteur n'oublie jamais que la beauté d'Hélène surplombe le champ de bataille et qu'elle en est l'élément déclencheur. Se révolte-t-on pour un motif que l'on pourrait estimer futile? Loin de là, on se rappelle du chant III où d'anciens combattants admirent Hélène depuis le bas des remparts et avouent: «Il ne faut pas s'indigner si Troyens et Achéens aux beaux jambarts, pour une telle femme, souffrent long- temps des douleurs. On s'étonne de voir comme, à celui des immortelles, son visage ressemble. Même ainsi pourtant, malgré sa beauté, qu'elle s'en retourne sur ses vaisseaux».¹⁸⁰ La deuxième strophe est un constant rappel de cette beauté : le mot Ἠλένα, qui tarde à venir dans la strophe comme pour retarder la déclaration de ce nom qu'on devine, est entouré de deux superlatifs (πόλυ περσκέθοισα et ἄριστον) et dans le vers où son nom apparaît, il est encadré par « les hommes » ἀνθρώπων et ἄνδρα. C'est par sa beauté qu'Hélène est et restera reconnue par les hommes. Objet de convoitise, elle n'est dans cette strophe tout comme dans *Illiade*, qu'une victime des éléments.

¹⁷⁹ DUBOIS, P., *op. cit.*, p. 83

¹⁸⁰ HOMÈRE, *Illiade*, III, vv. 155-157.

Pourtant, le début de la troisième strophe va complètement changer cette interprétation en introduisant le verbe principal. En effet, cette strophe comporte trois verbes d'action. Καλλίποισα et πλέοισα sont des participes qui renforcent l'idée de mouvement contenu dans le vers principal à l'aoriste ἔβρα (elle partit), aoriste qui place l'action passée dans un moment fixe. « S'enfuyant en naviguant elle partit ». Cet aoriste change ici l'image même d'Hélène. Elle n'est plus victime, elle agit, elle s'en est allée (ἔβρα) de son plein gré, c'est elle qui a décidé d'aller à Troie. Aucune mention d'hommes ou de Pâris dans ce vers. Sappho l'avait dit dans la première strophe : la chose κάλλιστον, la plus belle, c'est l'être que quelqu'un aime. Et même Hélène, elle qui est le plus bel être sur terre ne peut résister à l'attraction de cette chose. Sappho fait passer Hélène de la victimisation à l'action, tout cela avec la force de sa structure et avec le rejet du verbe conjugué. Voyons maintenant la proposition de Brunet :

Vérité que tous admettront sans peine!
 Celle qui passait en beauté l'ensemble
 des mortels, Hélène, abandonne le plus
 noble des hommes,

part, s'enfuit vers Troie, et traverse l'onde,
 sans se rappeler seulement sa fille
 ni ses chers parents! L'entraînait ailleurs (la
 fille de Chypre)

Brunet a très fidèlement respecté l'ordre des mots dans la phrase plaçant le mot « Hélène » à la même place que Sappho. Cette tentative lui a valu de nous transmettre une métrique quelque peu compliquée dans les deuxième et troisième vers. En effet, « l'ensemble des mortels » est un mot phonologique à part entière et qui devrait s'accentuer naturellement seulement sur le mot « mortels ». Pourtant selon le schéma de Brunet nous devrions accentuer « l'ensemble des mortels ». Les accents sur

« ensemble » et « mortels » sont réalisables par une diction lente, par contre, la prononciation accentuée du « des » est problématique. En effet les clitiques en français ne peuvent recevoir l'accent tonique. Ils peuvent, dans certains cas particuliers, liés au contexte sémantique ou prosodique, recevoir un accent initial : ici, l'enjambement pourrait justifier l'accent initial sur « des ». Mise à part cette difficulté dans l'accentuation, qui peut être résolue par les phénomènes qu'on vient d'expliquer, la structure de la strophe grecque et la valorisation du mot « Hélène » (chez Brunet entre virgules), sont parfaitement respectées. Le mouvement de la strophe est tout à fait similaire à celui de la strophe grecque. Brunet, au contraire de Sappho, n'a pas choisi de rejeter le verbe conjugué à la troisième strophe, mais le place au contraire à la fin du deuxième vers. Mais bien que le mot « abandonne » soit déjà présent dans la deuxième strophe, la mise en évidence par leur place et par le port de l'accent des mots « **part, s'enfuit** » en début de vers, prouve que Brunet respecte la problématique structurelle du passage de la victimisation à l'action. Cette entrée en matière de cette troisième strophe surprend par sa force autant rythmique que phonique et crée une rupture claire avec la fin du vers précédent qui finissait avec une assonance en [ɔ] « **abandonne** les plus nobles des hommes » / « **Part, s'enfuit** ». Le lecteur français est donc tout aussi surpris de ce changement d'action que l'était le lecteur du texte grec à la lecture du verbe ἔβη.

Ainsi, par la métrique et la musicalité de cette strophe, Brunet réussit de nouveau à nous faire ressentir le message que transmet le grec par le biais du rythme qu'il utilise. Bien sûr, dans ce poème, la sémantique est très importante, l'histoire d'Hélène et le lien problématique entre Sappho et Homère influent sur l'interprétation du poème. Pourtant,

il est important de souligner à quel point Sappho soutient ce dialogue avec des inventions métriques, rythmique et prosodiques qu'il s'agissait de rendre en français.

Un autre système, un autre poème...

Nous avons tenté de décrire la construction d'un système dans les traductions que fait Brunet de Sappho, en nous inspirant de plusieurs théories. Nous considérons que tout en travaillant le rythme grec, ce traducteur devient véritablement l'auteur en français d'un vers original. Cette création n'est en effet pas seulement tournée vers le grec mais elle tend surtout à façonner la langue française. L'accentuation, la prosodie et la sémantique fait de cette traduction un poème à part entière. « Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écriture »¹⁸¹ disait Meschonnic. Entre le grec et le français, Brunet réussit ce pari avec son nouveau système : tout en donnant au lecteur une idée du rythme des poèmes de Sappho, il porte une attention inlassable aux spécificités de la langue française pour ne pas obscurcir le résultat. Tout en profitant d'un système accentuel souple, il utilise des caractéristiques reconnues de la langue française comme : les accents toniques et initiaux et la pression métrique pour attirer son lecteur vers une lecture différente. Cette conscience aiguë des possibilités rythmiques de la langue française forme son « laboratoire d'écriture » propre. Cette technique traductive est difficile à assigner à l'une ou l'autre des théories que nous avons passées en revue dans le premier chapitre de ce travail. Si l'on se focalise sur son attention au rythme grec, Brunet suivrait le *modus operandi* de Humbolt ou d'Umberto Eco par exemple. Ceux-ci considéraient, bien qu'ils travaillaient dans des époques différentes où traduire soulevait d'autres problèmes, qu'il était possible de donner à la langue en traduction des traits qui n'étaient pas les siens. Il fallait en effet selon Humbolt faire ressentir l'étranger sans tomber cependant dans l'étrangeté. Si l'on se

¹⁸¹ MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 459.

concentre au contraire sur son travail de la langue française, Brunet prônerait le concept de traduction-création. C'est son appartenance à ces deux voies théoriques qui forme le système de Philippe Brunet.

Un seul texte de départ ouvre la voie à de multitudes de textes d'arrivée qui tous présentent un système qui leur est propre. Cette tentative de Brunet avec ses spécificités se place dans la longue tradition de traductions de Sappho. Ce ne sont pas seulement des philologues qui ont tenté de travailler ces vers, mais également des auteurs tout comme Brunet qui sont autant des philologues que des poètes. Et chacun de ces poètes a crée son propre système, à l'image de sa subjectivité. Citons à nouveau Meschonnic : « La transformation d'une traduction à l'autre d'un même texte, à la fois transformations de la traduction et transformations du texte, sont inséparables du *pourquoi* et du *comment* on retraduit, comme ce *pourquoi* et ce *comment* sont eux-mêmes solidaires, situés par *qui* traduit. »¹⁸² Pour assurer un dialogue, concept indissociable de l'étude traductologique, nous allons donc conclure ce travail en analysant brièvement une autre traduction de l'*Hymne   Aphrodite* créant un système substantiellement diff rent de celui de Brunet.

Marguerite Yourcenar

En 1979, l'écrivaine Marguerite Yourcenar offre au public un recueil de poésie grecque. Celle-ci opère certains choix et sélectionne pour chaque po te certains passages ou quelques poèmes spécifiques. Elle traduit ainsi des poèmes de Sappho, dont l'*Hymne   Aphrodite*. Avant d'être traductrice, Marguerite Yourcenar est avant

¹⁸² MESCHONNIC, H., *ibid.*, p. 175.

tout poétesse qui a développé une connaissance parfaite de certains textes antiques.

Cette traduction réunit, selon nous, sa créativité et son érudition :

Aphrodite au char blanc tiré par des colombes,

Ô terrible, ô rusée, ô tourment des humains,

Empêche que mon âme et mon corps ne succombent;

Je tends vers toi mes mains.

Fais halte en plein espace et dis : « Qui donc est-elle?

Je prendrai ton parti; son cœur sera brisé.

Elle courra vers toi, et tu la verras telle

Qu'un jouet méprisé.

À son tour de souffrir, à son tour de connaître

Les pleurs, l'attente vaine, et les tristes aveux,

Et de t'aimer, Sappho, malgré et peut-être

Plus que tu ne le veux... »

Une première remarque s'impose : Yourcenar ne traduit par le poème en entier. En effet, elle compose trois strophes alors que le poème en possède sept. Les strophes choisies ne sont pas les trois premières du grec. Elle a en effet sélectionné la première, la cinquième et la sixième dans ce que nous considérons comme la construction d'un système, nous reviendrons sur ce sujet plus loin dans l'analyse.

À la différence de Philippe Brunet, Marguerite Yourcenar crée un poème tout à fait concentré sur le résultat français. Ce choix n'empêche pas la poétesse de démontrer sa grande conscience de ce que fait la poétesse grecque, sémantiquement et prosodiquement dans le poème original.

Marguerite Yourcenar choisit l'alexandrin pour traduire cet *Hymne à Aphrodite*. Les trois premiers vers de chacune de ces trois strophes sont en effet des vers de douze syllabes. Ce choix, bien que moins audacieux que celui de Brunet, crée un rythme familier pour le lecteur. On ne peut en effet nier l'aspect central que revêt l'alexandrin pour la littérature française. Le lecteur en connaît ainsi les codes et les rythmes. Marguerite Yourcenar ne va pas pour autant en oublier la strophe de Sappho. Premièrement, son alexandrin est invariable pendant tout le poème présentant une césure en 6/6 régulière et une rime finale en ABAB toujours respectée. Cette invariabilité pourrait rappeler la strophe sapphique qui est un schéma très stable tel que nous l'avons analysé. Ce rappel du grec se rencontre surtout au quatrième vers de chaque strophe. Marguerite Yourcenar coupe à cet endroit son alexandrin en deux pour donner un vers plus court de six syllabes pour représenter l'adonique de la strophe sapphique. Tout en choisissant donc le vers le plus utilisé en français, elle y glissera une touche du rythme des poèmes de Sappho.

Tout au long de sa traduction, Yourcenar opère des choix pour mettre en évidence ou pour modifier la portée de certains mots du grec. Ces changements se développent toujours sur une base prosodique très travaillée. Au premier vers, elle utilise le mot

« blanc » pour décrire le char d'Aphrodite, là où beaucoup de traducteurs ont choisi le mot « or ». Ce choix n'est pas anodin. Elle se sert en effet de la césure pour créer deux portions de six syllabes rassemblées par leurs données phoniques et sémantiques. La première portion de l'hémistiche « Aphrodite au **char** » est liée par son allitération en « r » à la première portion du deuxième hémistiche « tiré **par** des ». La présence du « i », du « a » et du « d » renforce ce sentiment de liaison. Ainsi elle peut associer « blanc » à la césure avec « colombe » en fin de vers. Même si elle ne fait pas rimer ces deux mots, l'approche sémantique de la colombe avec le blanc et leur proximité de son (accentuée par les lettres « b » et « l ») rapproche inévitablement ces deux termes. À celui qui connaît le premier vers du poème de Sappho, cette référence aux colombes peut sembler étrange. Pourtant Yourcenar fait ici un rappel subtil de la strophe 3, dans laquelle Sappho décrit Aphrodite portée par des passereaux. La traductrice utilise donc un oiseau dont la noblesse littéraire n'est plus à prouver¹⁸³ pour subtilement référer son lecteur à un passage qu'elle ne traduit pas. Ce renvoi est pour nous une preuve que Marguerite Yourcenar en ne traduisant que trois strophes veut façonner un nouveau poème. Si elle avait simplement arbitrairement choisi quelques vers pour donner une idée du poème de Sappho, ces références à d'autres strophes n'auraient eu aucun sens. Ce choix est intimement lié au « laboratoire d'écriture »¹⁸⁴ de Marguerite Yourcenar, nous y reviendrons.

Dans deux autres vers, la traductrice va également utiliser la césure des deux hémistiches dans son programme prosodique. C'est le cas dans le troisième vers « Empêche que mon âme / et mon corps ne succombent ». En grec, Sappho employait

¹⁸³ BRUNET, P., « Marguerite Yourcenar traductrice de Sappho », in *Écriture, réécriture, traduction*, éd. POIGNAULT, R., & CASTELLANI, J.-P., Tours, 2001, p. 289.

¹⁸⁴ MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 459.

les deux mots $\omicron\nu\iota\alpha\sigma\iota$ et $\alpha\sigma\alpha\iota\sigma\iota$ où elle instaurait un dialogue entre les douleurs physique et psychologique liées à l'amour. Yourcenar utilise une structure en chiasme (A (verbe) B (nom) B (nom) A (verbe), pour rapprocher au centre du vers la traduction qu'elle donne de ces deux mots « âme » et « corps ». La dualité de la douleur du sentiment d'amour si chère à Sappho est tout à fait rendue par l'aspect sémantique de ces deux mots mais aussi par leur rapprochement à la césure.

Un procédé similaire est développé au premier vers de la troisième strophe « À son tour de souffrir / à son tour de connaître ». Ici les deux hémistiches ont la même structure en ABAB et cette répétition est renforcée par la césure. Ce vers est un développement de la strophe de Sappho que nous avons commentée plus haut où la poétesse faisait se suivre les menaces d'Aphrodite avec des alternances de présents et de futurs. Dans sa deuxième strophe, Yourcenar n'utilise que le temps futur pour décrire les menaces de la déesse (« Je prendrai ton parti, son cœur sera brisé. / elle courra vers toi et tu la verras telle »). C'est dans le premier vers de la troisième strophe qu'elle va introduire l'idée de cycle qui se lisait chez Sappho dans l'alternance des temps. L'expression « à son tour » répétée par Yourcenar ne traduit pas seulement $\tau\alpha\kappa\epsilon\omega\sigma$, mais représente également le passage du présent au futur et le renversement des rôles que crée Aphrodite. La répétition de ces deux hémistiches présentant la même construction est donc utilisée pour renforcer l'idée de bouleversement de la situation créé par l'action divine.

Marguerite Yourcenar utilise ainsi les possibilités que lui offre l'alexandrin pour souligner certaines tensions du texte grec. La césure lui permet en effet soit de rapprocher soit d'opposer certains aspects sémantiques tout en créant un rythme

particulier. Ce rythme, comme nous l'avons mentionné, est familier au lecteur francophone, ce qui permet à Yourcenar de faire référence au grec tout en composant un poème strictement dirigé vers la langue française.

Le fait de n'avoir gardé que trois strophes à ce poème change de façon significative son angle d'approche. Nous considérons que ce choix fait partie intégrante du système de Yourcenar, qui désire composer ici un poème à la dynamique différente. Selon nous, elle développera cette dynamique en créant un réseau de relations qui nous semble être un travail sur le concept de poésie personnelle.

Alors que la relation entre l'énonciatrice et la déesse se met en place lentement dans le poème de Sappho pour garder une première distance respectueuse, elle est beaucoup plus directe et manifeste dans le poème de Yourcenar. En effet, après une strophe d'invocation, l'énonciatrice donne très vite la parole à la déesse au premier vers de la deuxième strophe. (« Qui donc est-elle? ») Ce procédé rétrécit le champ d'énonciation tout en rapprochant les protagonistes principales. Yourcenar crée en effet un triangle relationnel très serré entre Sappho, Aphrodite et « elle » (la femme dont on ne connaît pas le nom). Cette situation est installée au premier vers de la deuxième strophe où les trois personnages tiennent une place importante. Tout d'abord Sappho invoque la déesse par deux impératifs « fais » et « dis ». Puis Aphrodite prend la parole et introduit elle-même l'objet même du poème « Qui donc est-elle ».

Ce triangle particulier s'installe dans le poème de Yourcenar par l'utilisation des déterminants et des pronoms personnels. Ils sont en effet extrêmement nombreux : dans la strophe 1 : « mon », « mon », « je » « toi », « mes », dans la strophe 2 : « elle »,

« je » « ton », « son », « elle », « tu », dans la strophe 3 « son », « son » « t' », « toi » « tu ». La deuxième strophe est un exemple flagrant de cette attention particulière donnée aux pronoms. En effet, dans les vers « Je prendrai ton parti / son cœur sera brisé » et « Elle courra vers toi / et tu la verras telle », Yourcenar change de sujet à chaque hémistiche et utilise la césure pour jouer sur les relations. Dans le premier hémistiche, Aphrodite et Sappho se liguent autant sémantiquement que syntaxiquement contre « elle » au deuxième hémistiche représentée par le « son ». Au premier hémistiche du deuxième vers, les pronoms sont placés en chiasme : A (elle), toi (B)/ tu (B), la (A) ceci pouvant représenter le lien compliqué qu'entretien Sappho avec « elle ».

Ce concept s'étend à la structure du poème. En effet, il est composé de trois strophes, ce qui reflète le nombre des protagonistes. Les noms d' « Aphrodite » et de « Sappho » encadrent le poème tandis que le « elle » est mis en évidence à la finale du premier vers de la deuxième strophe. C'est ainsi que Marguerite Yourcenar crée un système en développant un aspect spécifique du poème grec. Cette relation particulière entre Sappho et Aphrodite est accentuée et prend une allure plus personnelle, car elle semble plus directe. À vrai dire, le poème entier se fait le lieu de leur dialogue.

Conclusion

Les poèmes de Sappho ont eu, à travers les époques, une histoire traductologique très mouvementée. Nous pourrions dire qu'elle a commencé de façon significative avec Catulle, poète latin du 1er siècle av. J.-C qui s'est approprié le fameux fragment 31 de Sappho :

Ille mi par esse deo videtur,
Ille, si fas est, superare divos,
Qui sedens adversus identidem te
Spectat et audit

Dulce ridentem, misero quod omnes
eripit sensus mihi ; nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
Vocis in ore

Lingua sed torpet, tenuis sub artus
Flamma demanat, sonitu suo
tintinant aures, gemina teguntur
Lumina nocte.

Otium, Catulle, tibi molestumst ;
Otio exsultas nimiumque gestis.
Otium et reges prius et beatas
Perdidit urbes.

Pour ce dernier, imiter le mètre grec n'engendre aucune difficulté. Dans ce poème il va en effet calquer le mètre et le rythme de la strophe sapphique en latin, en restituant le nombre fixe de syllabes et les alternances sans substitution possible de brèves et de longues. Ce calque rythmique et métrique est possible pour Catulle puisque le latin et le grec partagent leur mètre quantitatif mais également certains traits linguistiques. Catulle peut en effet même se permettre de rester extrêmement proche de l'ordre des mots du poème grec sans nuire au fonctionnement de sa propre langue. Catulle a donc

si bien imité ce poème que l'on a cru pendant de nombreux siècles que ce poème avait été composé par lui-même : « À la Renaissance, avant les premières éditions d'Henri Etienne, et *sans qu'on le sache*, Sappho existe déjà dans le poème de Catulle. »¹⁸⁵ (nous soulignons).

Catulle avait cette facilité d'écrire dans une langue qui ressemble au grec par de nombreux aspects. Par contre, le français a beaucoup moins de points communs avec le grec et cette différence a été l'occasion de comparaisons entre les langues et de dévalorisation de la langue française face à un modèle grec que l'on trouvait plus propre à la poésie. Voltaire, cité par Meschonnic dans son ouvrage *De la langue françaises* compare le français et le grec en ces mots : « Le françois n'ayant point de déclinaison, et étant toujours asservi aux articles ne peut adopter les inversions grecques et latines; il oblige les mots à s'arranger dans l'ordre naturel des idées. [...] Ses verbes auxiliaires, ses pronoms, ses articles, son manque de participes déclinaibles et enfin sa marche uniforme, nuisent au grand enthousiasme de la Poésie. »¹⁸⁶ Bien que précédant Voltaire, le travail de Jean-Antoine de Baïf que nous avons présenté dans ce travail, part du même principe et suppose la même comparaison : la langue française n'atteint pas les beautés poétiques du grec, il est donc important de créer en français un système quantitatif équivalent au grec pour que sa poésie puisse s'élever¹⁸⁷. Comme nous l'avons vu, le système de Baïf, bien que très précis et extrêmement travaillé, montre des lacunes et des bizarreries qui ont eu raison de son succès et de sa transmission. Cet échec partiel découle selon nous de la basse opinion du potentiel

¹⁸⁵ BRUNET, P., *Sappho : Poèmes et fragments*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1991, p. 19.

¹⁸⁶ VOLTAIRE, « Français » in *L'Encyclopédie*, cité par MESCHONNIC, H., *De la langue française*, Hachette, Paris, 1997, p. 70.

¹⁸⁷ Nous paraphrasons.

poétique du français que se faisait Baïf. En effet, pour ce dernier, la seule solution qui menait à une poésie française musicale et rythmée était le calque du système grec. C'est la raison pour laquelle il n'a pas respecté les règles accentuelles du français dans ces poèmes, les pensant moins aptes à produire du rythme et de la musique. Nous sommes vite arrivée à la conclusion que la comparaison esthétique des langues et la « traduction-calque » qui peut en découler n'a donné aucun résultat satisfaisant. Henri Meschonnic explique que ce sont « de fausses comparaisons » qui ne sont pas pertinentes pour « une théorie de la littérature – une poétique qui tâche de comprendre ce que fait, et comment, une œuvre littéraire. »¹⁸⁸

Nous soulignons ici, même si cela semble une évidence, que la traduction de Philippe Brunet n'est pas du tout motivée par ce concept de comparaison esthétique. Son travail ne découle pas d'une réflexion suivant laquelle le français ne pourrait être aussi poétique que le grec. Son but était selon nous de faire ressentir à son lecteur une impression du rythme grec en français. Ceci se situe donc au plan d'une expérimentation sur les possibilités du français plutôt que d'un aveu sur ses incapacités. La traduction de poèmes comme ceux de Sappho est un support tout à fait approprié pour de telles expériences. Premièrement ils sont souvent très courts (aussi à cause de leur lacunes), deuxièmement ils montrent une structure métrique fixe en grec ce qui rend l'imitation plus aisée. La raison la plus patente pour laquelle ces poèmes sont d'excellents lieux d'expérimentation est liée à l'aspect toujours inachevé du texte de Sappho. Dans sa préface, Brunet décrit ce sentiment :

« Plutôt qu'un livre définitivement inachevé, l'oeuvre de Sappho se présente donc comme un livre où possible et réel

¹⁸⁸ MESCHONNIC, H., *De la langue française*, Hachette, Paris, 1997, p. 70.

s'entremêlent et se superposent, dont les différentes configurations se croisent, se répètent, se frôlent – citations brèves ou longues chez différents auteurs plus ou moins bien transmis, fragments retrouvés de papyrus ou de parchemin, paraphrases et commentaires écrits ou iconographiques, imitations anciennes et modernes, légendes et fictions : un livre en devenir, à induire de tout ce qu'il n'est pas, et dont l'existence est prise dans l'histoire des ses avatars et de ses copies, comme si la vérité de Sappho consistait en ce vertige et non dans les valeurs absolues du texte. »¹⁸⁹

Tous ces éléments que Brunet décrit ici ont selon nous une répercussion sur la traduction de Sappho. Au lieu d'avoir une conséquence négative sur le travail des traducteurs, au contraire selon nous, ce sentiment d'inachevé qui se dégage de ces poèmes leur donne une liberté d'expression et de création tout à fait remarquable. Avec sa traduction, le traducteur participe à ce vertige, met sa créativité à l'épreuve de cet inachevé qu'est la production de Sappho.

Le résultat final du poème sera donc le résultat des choix opérés par chaque traducteur. Chaque système sera l'occasion d'une nouvelle création. Philippe Brunet s'est lancé sur la voie de l'expérimentation rythmique et linguistique en imitant le mètre antique. Son attention aux détails sémantiques et prosodiques a fait de sa traduction un monument de précision. Pourtant, est-elle à la portée de tous? Anne-Marie Pelletier parlait de ce genre de tentative rythmique : « Il ne suffit pas de traduire ainsi. Il faut que la traduction trouve ses lecteurs, de vrais lecteurs qui, dépassant un attrait exotique, apprennent à lire un langage qui est un tel rythme. »¹⁹⁰ Avec l'aide de procédés précis, Philippe Brunet a tout mis en œuvre selon nous pour rendre sa traduction la plus abordable possible. Le mètre quantitatif a été imité dans cette traduction de Brunet par

¹⁸⁹ BRUNET, P., op. cit. p. 18.

¹⁹⁰ PELLETIER, A.-M., « Traduire une rythmique : La version hieronymienne du cantique des cantiques » in *Cahiers de sémiotique textuelle*, 14, 1988, pp. 115-124, p. 117.

différents procédés d'accentuation du français. Dans cette optique, et nous espérons que notre analyse en a fait la preuve, Philippe Brunet utilise toutes les possibilités accentuelles que lui offre une phrase. En effet, chacun des accents, autant initiaux que toniques, peut profiter au mètre que Brunet tente de créer. Pour conduire son lecteur dans cette direction, Brunet use très souvent de la virgule et du rejet. Ces deux techniques simples poussent le lecteur à faire plus de pauses dans sa lecture et ainsi de ressentir le rythme que crée le mètre de façon presque inconsciente. Comme nous l'avons vu avec *l'Hymne à Aphrodite*, cette accumulation de virgules peut donner l'impression d'un texte très haché. Mais c'est là qu'intervient selon nous cette idée d'introduire quelque peu d'« étranger »¹⁹¹ dans la traduction. Ceci d'autant plus que Brunet compense ce sentiment de bizarrerie par une recherche prosodique et sémantique très pointue qui réduit le sentiment d'étrangeté. Cette traduction n'est donc pas une pure reproduction d'un système métrique mais bien une imitation par le biais de l'invention d'un nouveau système. L'utilisation des accents toniques, des accents secondaires et de certains éléments phonologiques du français permet à Brunet de créer un vers qui se rapproche du mètre grec. Pourtant, une telle lecture ne peut être appréciée sans un certain effort ou peut-être sans une optique clairement non conventionnelle. Dans sa préface de *l'Iliade* en effet (et nous pensons que ceci vaut pour sa traduction de Sappho) Brunet dit dédier cette traduction : « à ceux qui n'ont pas encore appris à se taire, à lire des yeux, contraints et forcés, le corps replié sur une chaise, et aux autres, qui n'ont pas encore entièrement muselé leur enfance. » En parallèle à cette naïveté avouée, Brunet développe son vers et sa diction musicale avec

¹⁹¹ BERMAN, A., *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984.

une grande conscience des règles accentuelles françaises. En tant qu'helléniste, on s'étonne de retrouver cette accentuation et cette prosodie proches de celle du grec. On imagine donc qu'un non-helléniste, qu'un lecteur sympathique à la cause du rythme, une fois dépassé le devoir de se plier à un schéma pourra comprendre et apprécier ce nouveau système. Le rythme créé par lui en effet est étroitement lié aux possibilités qu'offre la langue française et ce qui a manqué aux tentatives de la *Renaissance*.

Nous avons décidé, pour fins de conclusion et d'ouverture, de confronter ce système à celui de Marguerite Yourcenar. Par rapport à ce que l'on a pu lire chez Brunet, le poème est totalement transformé chez la poétesse. Marguerite Yourcenar a choisi en effet un rythme, a retranché des strophes, développé des aspects et en a aplani d'autres. Elle donne ainsi sa propre vision de ce qui lui importe dans le texte de Sappho. Elle garde également ce que Meschonnic reprochera plus tard à certains traducteurs de ne pas développer, c'est-à-dire les « distances de temps, de langue, de culture. » Dans sa traduction, la distance de temps est créée selon nous par la métrique. Yourcenar utilise l'habituel alexandrin, tout en lui donnant une saveur historique différente en lui apposant une sorte d'équivalent de l'adonique. La distance de langue se lit dans les différentes trouvailles sémantiques qui montrent une grande conscience des mots clés en grec. (Yourcenar traduit par exemple le mot complexe $\delta\omicron\lambda\acute{o}\pi\lambda\omicron\kappa\epsilon$ par trois expressions : « ô terrible, ô rusée, ô tourment des humains ».) Enfin la distance de culture se lit dans cette attention particulière aux relations interpersonnelles que créaient le poème et son environnement monodique.

Ces deux traductions mettent l'accent sur des composantes tout à fait différentes du même texte. Brunet donne une très grande importance au mètre et au rythme (au sens

large que nous avons défini plus tôt, qui inclut la prosodie, la syntaxe, la découpe du vers): en résumé à tout ce que fait linguistiquement le poème en grec, il tente de donner un équivalent en français. Marguerite Yourcenar quant à elle a été plus sensible aux relations entre les protagonistes du poème, à sa dimension énonciative, donc la construction de son système est tout à fait dirigée vers cet aspect du texte. En retranchant des strophes elle a serré le nœud du poème autour de cette relation difficile entre Sappho, la déesse et cet amour inconnu. L'expérimentation sur les possibles du langage, omniprésente chez Brunet, se fait plus discrète chez Yourcenar qui choisit un mètre connu du lecteur français, l'alexandrin.

Cette brève comparaison nous permettra de revenir sur l'affirmation par laquelle nous avons introduit ce travail : toute traduction suppose une création et cette création a une incidence certaine sur la transmission du texte. Pour terminer ce mémoire nous nous rangerons une dernière fois derrière l'avis d'Henri Meschonnic qui résume selon nous tous les éléments que nous avons tenté d'introduire : « Par le renouvellement des traductions, l'invention de métrique ou de rythmique nouvelles, l'historicité du traduire rencontre, invente, accomplit l'historicité des rapports culturels, et poétiques. L'historicité des textes est leur possibilité de transformer la lecture, la traduction. Leur propre transformation. Un texte est un pluriel interne. »¹⁹²

¹⁹² MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 183.

Bibliographie

CORPUS

BRUNET, P., *Sappho : Poèmes et fragments*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1991.

BAÏF, J.-A., *Poésies choisies suivies de poésies inédites*, éd., BECQ DE FOUQUIERRE, L., Charpentier & Cie, Paris, 1874.

BAÏF, J.-A., *Euvres en rime*, éd. MARTY-LAVEAUX, CH., t. III, A. Lemerre, Paris, 1881-1890.

BAÏF, J.-A., *Les œuvres en vers mesurés*, édition électronique avec mise en évidence de la métrique, par Olivier Bettens, 2006. (en ligne sur <http://virga.org/baif>.)

FACONNET, E., *La lyrique grecque archaïque, Sappho, Alcée, Alcman, Tyrtée, Solon, Anacréon, Stésichore, Ibycos, Bacchylide*, Paleo, Clermont-Ferrand, 2008.

LEDWIDGE, B., *Sappho, la première voix de femme*, Mercure de France, Paris, 1987.

MORA, E., *Sappho : histoire d'un poète et traduction intégrale de l'oeuvre*, Flammarion, Paris, 1966.

VERVILET, F., *Sappho, le désir : œuvres complètes*, Arléa, Paris, 1993.

YOURCENAR, M., *La couronne et la lyre : poèmes traduits du grec*, Gallimard, Paris, 1979.

BRASILLACH, R., *Anthologie de la poésie grecque*, Stock, Paris, 1950.

SAPPHO

BATTISITNI, Y., *Sappho: la dixième des Muses*, Hachette, Atalante-Paris, 1995.

BATTISITNI, Y., *Poétesses grecques : Sappho, Corinne, Anyté...*, Éditions de l'Imprimerie Nationale, impr. en France, 1998.

BOEHRINGER, S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Les Belles Lettres, Paris, 2007.

- BRASILLACH, R., *Anthologie de la poésie grecque*, Stock, Paris, 1950.
- BRUNET, P., *L'Iliade d'Homère*, Seul, Paris, 2010.
- BURNET PIPPIN, A., *Three archaic poets: Archilochus, Alceus, Sappho*, Harvard University Press, Cambridge, 1983.
- DUBOIS, P., *Sappho is burning*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- DUBOIS, P., « Sappho and Helen », in *Reading Sappho, contemporary approaches*, ed. GREENE, E., University of California Press, 1996.
- DUPONT, F., *L'invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin*, La Découverte, Paris, 1994.
- FACONNET, E., *La lyrique grecque archaïque, Sappho, Alcée, Alcman, Tyrtée, Solon, Anacréon, Stésichore, Ibycos, Bacchylide*, Paleo, Clermont-Ferrand, 2008.
- JOHNSON, M., *Sappho*, Bristol Classical Press, Londres, 2007.
- KLINCK, L., A., *Woman's songs in ancient Greece*, McGill-Queens University Press, Montréal / Kingston, 1943.
- LARDINOIS, A., « Someone, I say, will Remember us : oral memory in Sappho's poetry », in *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*, Brill, Leiden-Boston, 2008, pp. 79-97.
- LEDWIDGE, B., *Sappho, la première voix de femme*, Mercure de France, Paris, 1987.
- MORA, E., *Sappho : histoire d'un poète et traduction intégrale de l'oeuvre*, Flammarion, Paris, 1966.
- PAGE, D., *Sappho and Alcaeus*, Clarendon Press, Oxford, 1965.
- SCHMITZ, A., « Essai d'analyse de la texture phonique d'une poésie de Sappho, précédé de considérations sur l'événement poétique » in *Les Études Classiques*, t. XXX, n. 4, 1962.
- TRUMPF, J., « Über das Trinken in der Poesie des Alkaios », in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 12, 1973.
- VERVILET, F., *Sappho, le désir : œuvres complètes*, Arléa, Paris, 1993.
- YOURCENAR, M., *La couronne et la lyre : poèmes traduits du grec*, Gallimard, Paris, 1979.

THÉORIE DE LA TRADUCTION

BALLARD, M., *La traduction en France à l'âge classique*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, Lille III, Presses Universitaires du Septentrion, coll. «UL3 Travaux et recherches», 1996.

BALLARD, M., *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, Presse Universitaire du Septentrion, Lille, 2007.

BERMAN, A., *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, 1995.

BERMAN, A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1995.

BRUNET, P., « Sur le papier, su la scène », en ligne sur <http://www.homeros.fr/spip.php?article70>, consulté en février 2012.

BRUNET, P., « Traduire en hexamètre, redire Homère », in *La retraduction*, KHAN, R., & SETH, C., dir., Université de Rouen et le Havre, Rouen, 2010.

BUISSET, D., *Traduire, en poésie ?*, Farrago, Tours, 2002.

ECO, U., *Dire presque la même chose. Expérience de traduction*, Grasset, Paris, 2007.

ETKIND, E., *Un art en crise : essai de la poétique de la traduction poétique*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.

FONTAINE, J., « L'esthétique littéraire de la prose de Jérôme jusqu'à son second départ en Orient », Yves-Marie Duval (éd.), *Jérôme entre l'Occident et l'Orient. XVI^e centenaire du départ de Saint Jérôme de Rome et de son installation à Bethleem, actes du colloque de Chantilly, septembre 1986*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1998.

HUMBOLDT, W., *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, éd., trad., Denis Thouard, Le Seuil, Paris, 2000.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ, *Traduction et poésie*, Actes du colloque Poésie & Traduction, (janvier 2000), Editions Maisonneuve et Larose, Paris, 2004.

INÈS OSEKI-DÉPRÉ, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, coll.U, Paris, 1999.

LADMIRAL, J.-R., *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris, 1979.

LEBLANC, C., *Le complexe d'Hermès, regards philosophiques sur la traduction*, Presse de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 2009.

LA HARPE, J.-F., *Cours de littératures anciennes et modernes*, P. Dupont librairie, Paris, 1825, (source : Google books).

MESCHONNIC, H., *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris 1979.

MESCHONNIC, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.

OUSTINOFF, M., *La traduction*, Presse Universitaire de France, Paris, 2003.

POE, E., A., « Philosophy of composition », in *Graham's Magazine*, 1846.

RICOEUR, P., *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004.

STEINER, G., *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, Paris, 1978.

SVENBRO, A., « Théoriser la traduction à la fin de l'antiquité et au début du Moyen-Age : quelques glissements sémantiques » in *Traduire, transposer, transmettre dans l'Antiquité gréco-romaine*, Université de Paris X, 2007.

VIVIER, R., « Problèmes littéraires de la traduction », in *Travaux de la faculté de philosophie et des lettres de l'université catholique de Louvain*, XV, 176, 1970.

MÉTRIQUE, ACCENTUATION ET RYTHMIQUE FRANÇAISE

AUGE-CHIQUET, *La vie, les idées et l'œuvre de Jean Antoine de Baïf*, Stalkine, Genève, 1969.

BEAUDOUIN, V., *Mètre et rythmes du vers classique*, Champion, Paris, 2002.

BEAUJEU, C., M., *L'Alexandrin dans les Crève cœur d'Aragon, études de rythme*, Press de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, 1993.

BILLY, D., « Pour une théorie panachronique des vers césurés dans la métrique française », in *Cahier du Centre d'études métriques*, 1-1992, pp. 2-14.

BILLY, D., *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance*, L'Harmattan, Paris, 1999.

BOURASSA, L., *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Balzac, Montréal, 1993.

BOURASSA, L., *Henri Meschonnic, Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997.

- BRUNEL, J., « La poésie mesurée française après Jean-Antoine de Baïf », in *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les Etats de Savoie*, pp. 264-278.
- BULLOCK, B., « Quantitative verse in a Quantity-Insensitive language : Baïf's vers mesurés », in *French language Studies*, VI, 1997, pp.23-45.
- CHAURAND, J., « La découverte de l'accent tonique français », in *Verbum*, XIV (1)-1991, pp. 217-226.
- DAIN, A., *Traité de métrique grecque*, Klincksieck, Paris, 1965.
- DE CORNULIER, B., *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982.
- DE CORNULIER, B., *Art Poétique, notions et problèmes de métriques*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1995.
- DELL, F., *Les règles et les sons : introduction à la phonologie générative*, Herman, Paris, 1973.
- DESSONS, G., *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991.
- DESSONS, G., et MESCHONNIC, H., *Traité du rythme*, Paris, Dunod, 1998.
- DOLET, E., *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*, Stalkine, Genève, 1540, (réimpression 1972).
- DOMINICY, M., & NASTA M, « Métrique accentuelle et métrique quantitative », in : *Langue française*, 99-1993, pp. 75-96.
- FONAGY, I., « Accent français : accent probabilitaire », in *L'accent en français contemporain*, FONAGY, I., LEON, P., dir., Marcel Didier, Ottawa, 1980.
- FOUCHE, P., *Phonétique historique du français*, Klincksieck, Paris, 1952.
- GARDE, P., *L'accent*, PUF, Paris, 1968.
- LOTE, G., *Histoire du vers français, le XVI^e et le XVII^e siècle les éléments constitutifs du vers : la déclamation*, tome 4, Publication de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1988.
- MARTIN, P., « Une théorie syntaxique de l'accentuation en français », in *L'accent en français contemporain*, F FONAGY, I., LEON, P, dir., Marcel Didier, Ottawa, 1980.
- MAZALEYRAT, J., *Eléments de métrique française*, Armand Colin, Paris, 1977. Huitième édition, 1995.

- MESCHONNIC, H., *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MILNER, J.-C., REGNAULT, F., *Dire le vers*, Verdier, Paris, 1987.
- MORIN, Y.-C., « La Variation dialectale dans la poésie classique », in *Le vers français - Histoire, théorie esthétique*, pp. 193-227.
- MORIN, Y.-C., « L'hexamètre « héroïque » de Jean-Antoine de Baïf » in *Métriques du moyen âge et de la Renaissance*, Actes du Colloque international du Centre d'études métrique, Paris-Montréal, 1996.
- PASQUIER, *Recherches de la France*, VII, II. : in C. Vivanti, « Les Recherches de la France d'Étienne Pasquier. L'invention des Gaulois », dans Pierre Nora (Dir.), *Les Lieux de mémoire*, II.2 La Nation, Paris, 1986.
- PENSOM, R., « La poésie moderne française a-t-elle une métrique ?, » in *Poésie*, 103, 2003.
- PENSOM, R., *Accent and Metre in French. A Theory of the Relation between Linguistic Accent and Metrical Practice in French, 1100-1900*, Peter Lang, Berne, Berlin, Bruxelles, Francfort, New York et Vienne, 1999 (deuxième édition révisée).
- ROSSI, M., «Le cadre accentuel et le mot en italien et en français », in *Problèmes de prosodie*, éd. : LÉON, P., ROSSI, M., Montréal, 1979.

MÉTRIQUE ET RYTHMIQUE ANTIQUE

- ALLAN, W., S., *Accent and Rhythm : Prosodic features of latin and greek : a study in theory and reconstruction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1973.
- BÉLIS, A., *Réécouter la musique grecque antique*, conférence des ERNEST (École normale supérieure), 2010, http://www.dailymotion.com/video/xe0gxi_annie-belis-reecouter-la-musique-gr_music
- CALAME, C., « Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce ancienne », in *Rythmos*, 2011, publié sur le site : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article254>., consulté en janvier 2012.
- DAITZ, S., *A recital of ancient Greek poetry, living voice of Greek and latin literature*, Norton, New York-London, 1978.
- DAITZ, S., *The pronunciation and reading of ancient Greek: A practical Guide*, Jeffrey Porton Publishers, Londres, 1984.

- DANGEL, J., « De la métrique accentuelle à la poétique du vers syllabique : prémices dans la versification latine classique », in *Le vers français - Histoire, théorie esthétique*, pp. 167-191.
- FOWLER, R., L., *The nature of early Greek lyric: Three Preliminary Studies*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 1987.
- IRIGOIN, J., « Colon, vers et strophe dans la lyrique monodique grecque », in *Revue de Philologie*, 31, 1957.
- KOSTER, W., J., W., *Traité de métrique grecque*, Sijthoff's Uitgeversmaatschappij, Leyde, 1953.
- LANDELS, J., G., *Musique in ancient Greece and Rome*, Routledge, New York-Londres, 1999.
- LEJEUNE, M., *Précis d'accentuation grecque*, Hachette, Paris, 1945.
- MAAS, P., *Greek metre*, Clarendon Press, Oxford, 1962.
- OPHUIJSEN, J., M. *Hephaestion on metre*, Brill, Leiden, 1953.
- STEINRÜCK, M., *À quoi sert la métrique*, Éditions Jérôme Million, Grenoble, 2007.
- WEST, M., L., *Greek metre*, Clarendon Press, Oxford, 1982.
- WEST, M., L., *Ancient Greek music*, Clarendon Paperbacks, Oxford, 1992.
- Musique et poésie dans l'Antiquité*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, textes réunis par PINAULT, G.-J., Presse Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1997.
- Musique dans l'Antiquité*, Actes du Colloque d'Amiens, textes réunis par MORTIER-WALDSCHMIDT, O., Les Belles Lettres, Amiens, 2006.
- Musiques et danses dans l'Antiquité*, Actes du Colloque international de Brest, textes réunis par DELAVALD-ROUX, H., Presse Universitaires de Rennes, 2006.

